

más las posibilidades de aplicación a los textos que el propio problema de definición (p. 12).

M^a del Valle Ojeda Calvo

VARIOS, *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, 318 pp. [n^o 6 de *Cuadernos de Teatro Clásico*].

Desde hace mucho tiempo existen lugares en los que lo que hay que ver está dentro: célula, sacristía, cripta, iglesia, teatro, gabinete de lectura o de grabados. El Barroco inviste esos lugares para extraer de ellos la potencia y la gloria. (G. Deleuze, *El pliego. Leibniz y el barroco*).

De descifrar todas las peculiaridades del edificio teatral barroco se encarga la excelente publicación de *Cuadernos de Teatro Clásico* en este sexto número monográfico recién salido, titulado *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*.

Un recorrido por los diversos artículos —y digo diversos no sólo por el contenido de cada uno de ellos sino porque el enfoque dado por sus autores varía, sin duda, de uno a otro— un recorrido digo, nos permite a primera vista captar que a pesar del transcurso de los acontecimientos históricos locales que afectaron a cada uno, la tipología del Corral, Casa, Patio... presenta grandes rasgos de uniformidad; pero de eso nos ocuparemos más adelante.

Díez Borque en la «Presentación» justifica muy acertadamente las «inevitables diferencias» entre los artículos: «Un trabajo colectivo no puede ser por la violencia un trabajo de autor único. Un número de una revista, largamente gestado y elaborado, no es evidentemente, un libro unitario»; esta misma razón es la que nos lleva a realizar un análisis peculiar de la presente publicación. Intentaremos básicamente tratar por bloques aquellos aspectos, motivos o formas comunes a este espacio teatral del Siglo de Oro, tratando de evitar, ante todo, aburrir al lector con un comentario lineal. Las referencias a los artículos serán frecuentes, por lo que aprovecho aquí la ocasión para solicitar de los autores el perdón ante cualquier inintencionado desliz a la hora de interpretar su trabajo, tanto por exceso como por defecto, y «si acaso / la palabra y la fe mía / te faltare, ruego a Dios / que a traición y alevosía»... pase lo que escribe Tirso, en *El burlador de Sevilla*.

Un primer apartado en el que creemos fundamental detenernos es en especificar las posibles diferencias formales entre Corral y Coliseo, así como atender al empleo de la distinta terminología según las variantes locales. A la vista de los estudios incluidos en la Revista podemos establecer que el término «corral» es utilizado preferentemente en el ámbito castellano en el caso de los corrales de comedias de Madrid, Almagro, Alcalá y Sevilla, mientras que en el resto de Castilla y la periferia predomina la denominación de «casa de comedias» o «patio de comedias», como sucede en Valencia, Oviedo, Pamplona, Córdoba, León, Burgos y Lisboa.

El otro aspecto a tratar en relación a la terminología, conlleva además diferencias formales. Los coliseos más antiguos parecen ser el *Corral del Coliseo* de Sevilla cuya segunda construcción abarca según Jean Sentaurens los años 1614-1620 y la *Casa nova de la Olivera* en Valencia, cuya inauguración Jean Mouyen sitúa en el año 1619. Cada autor en su caso, considera al coliseo motivo de su investigación como una «auténtica revolución en la historia de la arquitectura teatral», respecto a las concepciones tradicionales en materia de lugares teatrales. No entraremos aquí en ese debate, pero sí nos interesa determinar la configuración de estos edificios que lo hacen diferente del clásico «corral»¹.

Los dos coliseos mencionados son edificios cubiertos con un techo, característica ésta aparentemente suficiente para diferenciarlos del tipo generalizado de corral descubierta. Sin embargo el *Patio de Comedias* de Burgos al igual que el de Toro y Zamora también estaban cubiertos.

Parece ser que lo que brindaba a un coliseo su singularidad, además de estar techado, era la forma de su planta así como la riqueza decorativa de su alzado interior. El uso del término «coliseo» es en sí muy significativo pues en su acepción original designaba al famoso anfiteatro romano, no es casual por tanto, que la planta de estos edificios tienda por lo general al círculo. En palabras de Jean Sentaurens, «El corral de la Montería, con su planta de 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»².

¹ En adelante, una vez aclaradas las diferencias locales, utilizaremos de forma genérica el término «corral» excepto cuando nos refiramos a casos particulares.

² Jean Sentaurens, «Los corrales de comedias de Sevilla», *CTC*, 6, 1991, p. 77.

En el caso de Valencia, la *Casa de la Olivera* tenía planta dodecagonal e igualmente Jean Mouyen recurre a los clásicos y sus seguidores para hacer notar cierta diferencia entre esta figura poligonal y la línea curva que caracteriza los proyectos de Vitrubio, Serlio, Bárbaro, Alleoti o Palladio³.

La conexión con la Antigüedad queda patente en la descripción de los interiores; la elección de órdenes como el *dórico* o el *toscano* para las columnas de los pisos que rodean al patio, acentúan ese «compromiso entre lo funcional y lo clásico» que cumplían estos edificios⁴.

Es importante apuntar que algunos de los primitivos corrales sufrieron, sobre todo a partir del siglo XVIII, importantes transformaciones hasta llegar a convertirse en coliseos, como se sabe que sucedió a la *Casa de comedias* de Oviedo⁵ o al *Corral de Comedias* de Alcalá⁶. No obstante podemos encontrar en la documentación del siglo XVIII el término *coliseo* haciendo referencia al tradicional «corral» o «casa de comedias», por lo que parece que dicha denominación pudo hacerse extensible al edificio donde tenían lugar las representaciones teatrales, sea cuales fueran sus características espaciales⁷.

La enriquecedora variedad de puntos de vista que —como ya comentamos— caracteriza a este número monográfico, nos permite resaltar otro aspecto interesante y es el relativo a las manifestaciones teatrales previas o paralelas al desarrollo de los lugares teatrales específicos. Que la vida teatral del Siglo de Oro no se circunscribe exclusivamente a un teatro fijo, es algo presumiblemente aceptado por todos y perfectamente definido por Jose M. Díez Borque, al hablar de *Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos*⁸. De estos aspectos se ocu-

³ Jean Mouyen, «Las casas de comedias de Valencia», *op. cit.*, p. 108.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Celsa Carmen García-Valdés, «La casa de comedias de Oviedo», *op. cit.*, p. 143.

⁶ Miguel A. Coso, Mercedes Higuera y Juan Sanz, «El corral de comedias de Alcalá», *op. cit.*, p. 237.

⁷ En el caso de Málaga encontramos el término *Coliseo* en las A.A.C.C. de 1737, sin embargo al año siguiente, y refiriéndose al mismo local, se habla de *Casa de Comedias*. Véase mi artículo «La casa de comedias de Málaga: disposición espacial y recursos escénicos», *Boletín de Arte* n° 12, Universidad de Málaga, 1991 (en prensa).

⁸ José María Díez Borque, «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos», *Criticón*, 42, 1988, pp. 103-124.

pan entre otros Jean Mouyen, al relatarnos las distintas actividades dramáticas en Valencia desde la época más primitiva del teatro medieval. Nicolás Miñambres en su espacio dedicado al *Patio de Comedias* de León, resalta la importancia de otras actividades festivas y en definitiva de otros espacios lúdicos en el siglo XVII, en los que las representaciones de comedias no ocupaban precisamente un puesto preferente⁹. También Ignacio J. de Miguel, en el caso burgalés, se refiere a los otros centros de actividad teatral y coincide con los anteriores en destacar, en materia de representaciones, el papel desempeñado por lugares sacros como la catedral y los monasterios, o las plazas públicas por cuya configuración espacial llegaron a funcionar como auténticos corrales de comedias, cuando no se transmutaban en teatros¹⁰.

Sea cual fuere el peso específico de los corrales de comedias en el calendario festivo de la ciudad barroca es importante detenerse en sus orígenes. De los estudios que constituyen la presente edición, podemos concluir que la mayoría de los corrales surgen al amparo de una institución benéfica, a donde van a parar la mayor parte de los ingresos obtenidos por las representaciones, lo que Nicolás Miñambres denomina «tradición filantrópica de las actividades teatrales»¹¹. Una excepción lo constituye la Casa de Comedias de Córdoba, cuyo origen se debate entre dos concepciones económicas encontradas: la iniciativa municipal y la privada, resolviéndose finalmente el contencioso a favor de la creación de un teatro municipalizado cuyos beneficios «se aplicaron desde un principio a los bienes de propios, con los que la ciudad hacía frente a los gastos de la comunidad»¹².

La fecha de aparición de los primeros *corrales* se sitúa por lo general a finales del XVI y principios del XVII, un ejemplo de ello lo tenemos en Almagro, que según Allen podría tratarse de «una de las primeras ciudades españolas en inaugurar un corral de comedias a fines del siglo XVI»¹³. A este respecto, cabe la inclusión en este

⁹ «En León, hasta mediados de siglo, el teatro debió ser sólo una parte de estas celebraciones populares. Si se estableciera una jerarquía [...] a buen seguro, los toros deberían situarse en primer lugar, sobre todo en la primera mitad del siglo XVII» (Nicolás Miñambres, «El Patio de Comedias de León», *CTC*, cit., p. 215).

¹⁰ Ignacio J. de Miguel, «El patio de comedias de Burgos (1587-1650)», *CTC*, cit., p. 249.

¹¹ *Op. cit.*, p. 219.

¹² Ángel M. García Gómez, «La Casa de Comedias de Córdoba (1602-1694)», *CTC*, cit., p. 179.

¹³ John J. Allen, «El Corral de Comedias de Almagro», *CTC*, cit., pp. 197-211.

apartado de las noticias que poseemos sobre la *Casa de comedias* de Málaga, cuyo primer emplazamiento formando parte de las dependencias del Hospital de la Caridad, se realizó poco después de ser reconquistada la ciudad, en 1488¹⁴.

En cuanto a la estructura clásica del *corral* tenemos la de un patio rectangular, generalmente descubierto, situado en el interior de un conjunto de viviendas o dependencias¹⁵. En uno de los laterales se sitúa el *tablado* y en las restantes fachadas se disponen los aposentos, de los que, en palabras de Ruano de la Haza, es necesario «olvidarse de toda idea de un palco moderno de teatro [...] y verlos más bien como los balcones desde donde se presencian hoy día las procesiones de Semana Santa y otros festejos públicos en las ciudades españolas»¹⁶. Una excepción interesante es el *Patio de las Arcas* de Lisboa, donde «la presencia de espectadores en la pared de fondo del escenario, es a nuestro juicio, una singularidad destacable [...] ya que en él los actores podían encontrarse rodeados de público por todos los lados»¹⁷.

Las dimensiones en planta de los corrales que incluyen este estudio son obviamente distintos, pero suelen presentar una altura de dos pisos de aposentos, a los que en el caso de los corrales de Madrid se suma otro ocupado por la *cazuela alta*, *desvanes* y *tertulia*. Igualmente es común a todos la existencia de varias puertas de acceso, como mínimo dos, las necesarias para separar al público masculino del femenino, éste último ocupa su espacio reservado: la *cazuela*. El resto de los espectadores se reparten por los aposentos y el patio, marcándose así una clara diferenciación social acorde con la categoría de las localidades. Esta diferenciación se acentúa más en algunos de los locales estudiados, como podemos deducir del artículo de María Teresa Pascual Bonís, quien refiriéndose al de Pamplona destaca la presencia, en un lugar reservado, no sólo de las autoridades Municipales, si-

¹⁴ En una carta fechada el doce de enero de 1683 escrita por D. Alonso García Garcés, dirigida al Hermano Mayor y hermanos de la Santa Caridad de la ciudad de Sevilla, se habla de la fundación de la Hermandad en 1488 y de cómo los Reyes Católicos dan facultad «para que hiciesen *Cassa para comedias* y otros divertimentos». Archivo de la Catedral de Málaga. (Legajo sin numerar).

¹⁵ Los corrales de Toro, Zamora y Burgos constituyen una excepción pues tenían el patio cubierto.

¹⁶ José M. Ruano de la Haza, «Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII», *CTC*, cit., p. 38.

¹⁷ Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños, «El patio de las Arcas de Lisboa», *CTC*, cit. p. 278.

no también del Reino¹⁸. Un caso particularísimo es el que presenta la *Casa de la Olivera* de Valencia, en palabras de Jean Mouyen: «Estas particularidades se pueden notar, no tanto en el aparato arquitectónico y escenográfico del edificio [...] como en el reparto y acomodamiento del público»¹⁹. Un excelente estudio con un enfoque sociológico es el que nos presenta este autor —muy en la línea de sus últimas investigaciones²⁰— ofreciéndonos una fisonomía sociológica detallada, según la cual el público de clase humilde constituye una minoría y es el patio y sus localidades más próximas al *tablado* un lugar preferente ocupado por la nobleza, ciudadanos honrados, clero y clases medias.

Referente a la escenografía de los corrales de comedias, algunos artículos se detienen en especificar la presencia de un *tablado* sin proscenio ni telón de boca (elemento fijos en un teatro a la italiana). Esta plataforma elevada (imprescindible para favorecer la visión del espectáculo, cuando no para marcar las diferencias entre actor y espectador —posiblemente no muy claras en esta época—), se levantaba tradicionalmente en calles o plazas y carecían de recursos escénicos; éstos se irán añadiendo posteriormente en los corrales de comedias.

En los primeros teatros del siglo XVI, en opinión de J. Sentaurens, el lugar escénico era un espacio convencional en el que «la comedia sugiere mucho más de lo que enseña»²¹, algo que podríamos definir como la «erótica de la escena». El mismo autor señala los años 1610-20 como período de transición a partir del cual «los decorados y las maquinarias imprescindibles para la realización de un nuevo tipo de escenificación [...] empiezan a invadir los tabladillos de los corrales»²². A medida que avanza el siglo se impone el sentido vi-

¹⁸ «Es ya segura la existencia de aposentos para las autoridades no sólo de la Ciudad sino del Reino, hecho natural si tenemos en cuenta que en Pamplona por ser la capital, se encuentran, además de las autoridades Municipales, las que atienden a las Cortes, la Diputación, el Consejo Real y además el Virrey, el obispo y los canónigos y las autoridades militares» («La casa y patio de las comedias de Pamplona de 1608 a 1664», *CTC*, cit., p. 162).

¹⁹ Jean Mouyen, *op. cit.*, p. 98.

²⁰ Del mismo autor, véase «El corral de la Olivera de Valencia y su público en la segunda mitad del siglo XVII», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el Teatro Clásico Español*, ed. de M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad, 1991, pp. 407-432.

²¹ J. Sentaurens, *op. cit.*, p. 84.

²² *Ibidem*.

sual de la representación, en lógica correspondencia con la concepción estética de la cultura barroca; las palabras de un contemporáneo son las que mejor definen esta idea: «en suma —observa— son los ojos, entre los sentidos que sirven al alma, por donde entran y salen muchos afectos»²³.

Se detiene Sentaurens en detallar las características de las «comedias de apariencias» representadas en Sevilla y en la modificación de la perspectiva escénica conseguida por la utilización de bastidores. Por su parte, Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños en su investigación sobre el *Patio de las Arcas* de Lisboa, consideran que su escenario, «igual que le ocurría a su modelo castellano, no era en absoluto el adecuado [...] para incorporar el empleo del decorado en perspectiva, a través de bastidores escalonados»²⁴. Las mismas autoras rebaten la opinión de John E. Varey, quien «defiende su uso rutinario en los corrales madrileños del siglo XVIII»²⁵. En este sentido conviene incluir aquí la opinión de N. D. Shergold, el cual no niega la utilización de bastidores en los corrales de comedias, pero apunta una disposición de los mismos distinta a la del teatro palaciego²⁶.

Otras referencias interesantes a los recursos escénicos utilizados en los corrales, las encontramos en el artículo de Ruano de la Haza, quien se detiene en definir los tipos de *tramoyas*. Algunos de los estudios completan la descripción del escenario haciendo referencia a elementos como el *escotillón*, *balcón de las apariencias*, *vestuarios*, etc., así como de otras particularidades específicas de cada uno sobre las que no nos vamos a detener por no salirnos del espacio y cometido de esta reflexión. Para más detalles, invito al curioso lector (o al investigador) a que realicen, con la lectura de este número, un interesante recorrido por los lugares teatrales de la Península en su Siglo de Oro.

Carmen González Román

²³ Cristóbal Suárez de Figueroa, *Varias noticias importantes a la humana condición*, fol. 244, citado por J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 504.

²⁴ M. de los Reyes y P. Bolaños, *op. cit.*, p. 295.

²⁵ *Ibidem*, nota 76.

²⁶ Refiriéndose a los corrales, dice: «the term 'bastidor' is not used here in connexion with any perspective scene, but simply denote a 'flat'», *A History of the Spanish Stage from Medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 361. Queda constancia del uso de «bastidores» en Málaga, como puede verse en mi artículo citado «La casa de comedias de Málaga...».