

ESTRUCTURA SOCIAL DE LOS CORRALES DE COMEDIAS MADRILEÑOS EN LA EPOCA DE LOPE DE VEGA

Un teatro que no se limita a una clase social, sino que alcanza a todas, desde la más alta (el rey incluido) a la más baja, es un fenómeno sociocultural irreplicable y de capital importancia. Son muchos los estudios que han apoyado o se han basado en la extensión social de nuestro teatro del Siglo de Oro, tomando como puntos de partida el análisis temático, funciones de la comedia, ideales colectivos, etc., pero falta establecer una justificación—apoyada en datos económicos—de la presencia en el lugar de la representación de miembros de todos los niveles sociales. Dicho en otros términos: deducir comparativamente de precios y ganancias las posibilidades adquisitivas del hecho teatral en nuestro Siglo de Oro, comparándolo con otras «necesidades».

La estructura social de un corral de comedias prueba esta democratización del espectáculo teatral, pero—a la vez—sus marcadas separaciones, debidas a una gran e insalvable diferencia de precios, ponen de relieve la rigidez de la estructura social del corral de comedias, adonde sí asisten todos, pero rigurosa y estrictamente separados según el rango y el dinero. El corral de comedias es un reflejo exacto—y cuantificable en dinero—de la estructura social del Madrid de los Austrias; un microcosmos social que refleja a la perfección la inasequibilidad de los estratos superiores aunque ilusoriamente todos convivan, por dos horas, en un mismo lugar participando de un espectáculo común (por otra parte no tan común en cuanto que hay significados que se estructuran en la obra dirigidos exclusivamente a un sector del público). Pero es hora ya de formularse la pregunta e intentar responderla: ¿podía el público popular ir al teatro?, ¿qué suponía el teatro dentro de sus «necesidades» cotidianas? Habrá que comenzar analizando los precios de las localidades más baratas.

Al trasladarse la corte a Valladolid en 1602, los precios de entrada a los dos teatros fijos madrileños son reducidos, aunque no de forma sustancial. Pero no interesa aquí este corto margen de tiempo, ya que la primera medida tomada, al volver en 1606 la Corte a Madrid, fue

restablecer los precios que regían en 1602 (1). Inicialmente sorprende la enorme diferencia entre entradas populares (no llega a un real) y entradas para la alta sociedad (12 reales), lo que origina, como decía, una rigidez externa en la estructura jerárquica de los corrales y una marcada división del teatro por clases sociales, pero quedará más clara al hacer el análisis comparativo de lo que voy a llamar entradas populares.

ENTRADAS POPULARES: EL PATIO

Dentro de las entradas populares había también una ordenación jerárquica, capaz de albergar desde las clases más bajas a las clases intermedias: desde la multitud mosqueteril a los burócratas, pequeños comerciantes y artesanos. El límite, en lo superior, eran los *apuestos* y, en lo inferior, la simple *entrada de a pie* en el patio. Entre ambas estaban, según las precisiones de Pellicer y Schack (2), la *cazuela*, las gradas en semicírculo, los bancos de a tres junto al escenario y al descubierta. Aunque la diferencia de precios no era muy marcada entre estas localidades —lo veremos—, parece lo suficiente para establecer un completo reparto jerárquico dentro de los sectores populares (3).

La entrada más barata a los dos corrales de comedias madrileños (no hay distinción social entre el teatro de la Cruz y el del Príncipe, ya que los precios son los mismos) era la *de pie en el patio*, que costaba en 1606: 16 maravedíes más un cuarto para el Hospital General, es decir, cinco cuartos en total (20 maravedíes). No llegaba, por tanto, a un real (34 maravedíes). Por entonces los jornaleros de más bajo nivel cobraban tres reales al día (4), y los obreros cualificados —en El Escorial— cobraban cuatro reales al día, y los peones, de dos a tres reales diarios. A mayor abundamiento diré que, según el presupuesto confeccionado por Álvarez de Toledo, un contribuyente pobre tenía bastante para vivir con 30 maravedíes al día (5). Esto prueba, por ahora —más adelante haré otras comparaciones, quizá más revelado-

(1) Un decreto de marzo de 1606 fija los precios de entrada a los dos corrales madrileños: «Que son los precios que solían pagarse ordinariamente estando en Madrid la Corte.» Pellicer, Casiano: *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta del Arb. de Beneficencia, 1804, p. 88.

(2) Pellicer, C., *op. cit.*, vol. I, p. 68, y Schack: *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1886, vol. I, p. 269.

(3) Consultas del Presidente del Consejo de Castilla al Rey en: *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, t. 95, p. 74.

(4) Testimonio de Martín Granizo, citado por Reglá, J.: «La época de los tres primeros Austrias», en *Historia de España y América*, Barcelona, Vicéns Vives, 1971, p. 126.

(5) Véase Reglá, J.: «La época de los dos últimos Austrias», en *Historia de España y América*, Barcelona, Vicéns Vives, 1971, p. 375.

ras—, que el teatro era un hecho cultural asequible a todos, permitiendo una continuada asiduidad a los estrenos, si tenemos en cuenta que —según J. E. Varey y N. D. Shergold (6)— solían producirse cada cinco o seis días. Por otra parte, demuestra la veracidad de Lope al referirse a un «vulgo fiero», que imponía condiciones muy estrechas a la labor del poeta.

La consideración del teatro barroco como una cultura de masas —idea que apunta muy bien el profesor J. A. Maravall (7)— queda justificada al incorporar el teatro a todos los sectores de la sociedad, incluso a los más humildes. Por otra parte, el precio más bajo (de espectadores de pie) es un precio «político» que ha de mantenerse (8), y es muy revelador comprobar que tras subir un cuarto en 1615, para situarse en seis cuartos (24 maravedíes), se mantiene fijo, y mientras en 1621 suben los precios de todas las localidades, el precio de la localidad de *pie en el patio* se mantiene invariable (9). Interesaba, sin duda, mantener este precio para hacer el teatro asequible a la gran mayoría, de acuerdo con su función de espectáculo masivo destinado, más que a reflejar, a difundir unos ideales que se pretenden como ideales colectivos. Todavía queda más clara esta asequibilidad del hecho teatral, en que vengo insistiendo, si pensamos que en 1622 el índice medio de ganancias había subido a 165,78, frente a 161,81 en 1605, y, a su vez, el nivel de precios había bajado a 90,08, frente a 98,22 en 1605 (10).

La entrada equivalente a la de *patio de pie* (la más barata, exclusivamente para hombres) era para las mujeres la entrada de *cazuela*, por la que en 1606 se pagaba solamente un cuarto más (cuatro maravedíes) que por la entrada de pie (11). En relación con la política de mantener precios populares, mientras en 1615 se sube el precio de los *apoyentos* de 12 a 17 reales, la entrada a la *cazuela* solamente se sube un cuarto, para hacer un total de siete cuartos (28 maravedíes) (12), que no llega a un real.

(6) Después de estudiar diversos documentos afirman J. E. Varey y N. D. Shergold: «Se sabe que las compañías cambiaban con frecuencia las comedias que representaban y que raras veces se daba la misma obra, aunque fuese nueva, durante más de cinco o seis días seguidos.» *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y Documentos*, London, Tamesis Book Limited, 1971, p. 37.

(7) Maravall, J. A.: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Sem, y Edit., 1972.

(8) A. D. P. M., documento 34-A-13, comentado por J. E. Varey y N. D. Shergold en: «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid 1587-1615», en *BHI* (1958), LX, pp. 91-92.

(9) A. D. P. M., documento 34-A-15, comentado por J. E. Varey y N. D. Shergold en: «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo 1515-1641», en *BHI* (1960), LXII, pp. 183-184.

(10) Hamilton, Earl J.: *American Treasure and the price revolution in Spain, 1501-1650*, New York, Octagon Books, 1965, pp. 271 y 215, respectivamente.

(11) Pellicer, C., *op. cit.*, p. 88.

(12) Véase nota 8.

La *cazuela* era la localidad, por excelencia, de las mujeres, y no se daba dentro de ella una ordenación jerárquica, ya que desde allí contemplaban el teatro todas las mujeres que asistían a él, excepto las damas de la nobleza, que ocupaban los *aposentos, rejas y celosías*. El carácter extremadamente popular de la *cazuela*, si no hubiera quedado suficientemente justificado con el precio, baste recordar el siempre citado pasaje de Zabaleta (13), que muestra la algarabía y desorden, no menor que en el patio mosqueteril, y que imponía, por lo menos, el mismo respeto a poetas, actores y «autores».

La presencia femenina era muy importante en el teatro, ya que —según N. D. Shergold:

Numerous entries in the accounts and specifications show that there was not one but two 'cazuelas' in both corrales (14).

Con capacidad para cincuenta mujeres sentadas cada una, aunque normalmente había muchas más, gracias a la actuación del «apretador». Hay un testimonio muy importante, que recogieron H. A. Rennert y A. Castro (15), sobre la afición de las mujeres de todos los niveles sociales al teatro: Jerónimo de Velázquez dio, en 1586, una función por la mañana para mujeres solamente, y se reunieron más de 760, aunque después el Consejo de Castilla prohibiría la representación y confiscaría las ganancias.

Era de riguroso y estricto cumplimiento el que las mujeres de la *cazuela* no se pudieran comunicar con los hombres del patio. Era motivado esto por una rigidez moralizante que, por otra parte, no impedía la obscena zarabanda; pero era motivado también, pienso, para atenuar el peso del «vulgo fiero» sobre la representación y disminuir, en lo posible, el tumulto que —por separado— caracterizaba tanto al *patio* como a la *cazuela*.

La *cazuela* era una localidad esencialmente «populachera». Leavitt lo ha visto bien:

The occupants of these seats (*cazuela*) were not of a very high degree, either morally or socially (16).

[13] Zabaleta, J.: *El día de fiesta por la mañana y el día de fiesta por la tarde*, Edic. A. R. Chaves, Madrid, 1885.

[14] Shergold, N. D.: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, U. Press., 1967, p. 399.

[15] Castro, A., y H. A. Rennert: *Vida de Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1968, p. 118.

[16] Jacquot, J.: *Présentation de Dramaturgie et Société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI^e et XVII^e siècles*, Editions du C. N. R. S., Paris, 1968, p. XXI.

y J. Jacquot puntualiza:

L'existence d'un lieu spécial por les spectatrices du commun (...) est particulier a l'Espagne (16 bis).

Las localidades inmediatamente superiores, dentro de las populares, eran los *bancos* y las *gradas*, que tenían la ventaja del asiento fijo, y además, estas últimas, de estar a cubierto:

canales maestras y tejados que cubrían las gradas (17).

Los *bancos* eran la localidad inmediatamente anterior, en orden jerárquico, a las *gradas*.

Al construir el teatro de la Cruz, en 1579, y el del Príncipe, en 1582, se colocaron bancos en el espacio inmediatamente anterior al escenario, hasta llegar al número de 95 (18), y cada banco tenía tres plazas, lo que supone una capacidad de 285 espectadores sentados, junto al escenario, en cada uno de los dos teatros. En 1606 se pagaba un real por cada *banco*, unos 11 maravedíes por cada asiento, que había que añadir a los 20 maravedíes pagados a la entrada, comunes a todos (19). Esta misma cantidad regía en 1608 (20) y también en 1615 (21), de acuerdo con la táctica de no subir los precios de las entradas populares, a que ya me he referido. En 1621 se sube el precio de alquiler de un banco completo a un real y cuartillo, es decir 42 maravedíes, que hay que añadir a los seis cuartos (24 maravedíes) pagados en la puerta de entrada. Era más económico alquilar el banco completo que por asientos, ya que en ese mismo año el precio de un asiento solo, de los tres en el banco, costaba medio real (22). Para tener una idea aproximada del poder adquisitivo de la moneda y lo que el precio del teatro suponía en la economía doméstica, valga recordar que en 1621 una docena de huevos costaba 63 maravedíes, una docena de manos de cordero 72 maravedíes, la libra de velas de sebo 34 maravedíes (23).

(16 bis) Leavit, Sturgis G.: *An Introduction to Golden Age Drama in Spain*, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1971, p. 34.

(17) Pellicer, C., *op. cit.*, vol. I, p. 68.

(18) *Ibidem*.

(19) Pellicer, C., *op. cit.*, vol. I, p. 88.

(20) Cotarelo, E.: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 624.

(21) A. D. P. M., documento 34-A-13. Vid. Varey, Shergold, *BHI*, LX (1958) (citado), pp. 91-92.

(22) Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *BHI* (1960), LXII (citado), pp. 183-184.

(23) Hamilton, Earl J., *op. cit.*, p. 373.

Bertaut en su *Journal du voyage* señala que en los bancos del patio:

On y trouve tous les commerçants et tous les artisans qui, delaisant leur boutique, viennent là avec cape, épée et dague, s'appellent tous «caballeros», jusqu'au simple cordonnier et ce sont eux qui décident si une comédie est bonne ou non (24).

Los *bancos* suponen una distancia dentro del patio y son ocupados por ese estrato medio de pequeños industriales y artesanos, pequeños comerciantes como los encuadrados en los cinco gremios mayores de Madrid: pañeros, sederos, joyeros, especieros, lenceiros (25). Hay que tener presente que estas profesiones suponían mucho numéricamente en la estructura social del Madrid de los Austrias, porque, según Viñas Mey:

Hubo también una gran inmigración de artesanos, menestrales, mercaderes, puesto que la Corte tenía una vida económica y gremial importante (26).

Era fuerza que los estratos medios de comerciantes, artesanos, pequeños burócratas, etc., ocuparan una localidad en el patio, ya que los *aposentos* estaban vedados para ellos, reservados para la alta nobleza y —en todo caso— para una escasa, pero existente, alta burguesía, dedicada al gran comercio que se identificaba en intereses con la nobleza e intentaba igualarse con ella, al igual que los altos «funcionarios», según apunta el profesor J. A. Maravall (27). La alta burguesía pretendía comportarse en todo como la nobleza, no ya sólo en las prácticas sociales, como puede suponer el alquiler anual de *aposentos*, sino en la adquisición de tierras que les darían paso a la adquisición de títulos.

Las *gradas* eran algo más caras que los bancos por estar a cubierto, como se dijo. Estaban situadas debajo de los *aposentos*, al fondo del patio, y formaban un semicírculo (28).

En 1615 había que pagar por un asiento en las *gradas* cuatro cuartos, aparte del precio de entrada, es decir, 10 cuartos en total (40 maravedíes) (29), con lo que se superaba el real, por debajo del cual,

(24) Bertaut, F.: *Journal du voyage d'Espagne*, publicado en *RH* número 111 (octubre 1919), vol. XLVII, pp. 1-39.

(25) Vicéns Vives, J.: *Manual de Historia económica de España*, Barcelona, Vicéns Vives, 1969, p. 401.

(26) Viñas y Mey, C.: «La estructura social-demográfica del Madrid de los Austrias», en *Revista de la Universidad de Madrid*, IV, núm. 16 (1955), p. 480.

(27) Véase especialmente la parte tercera (tomo II) de J. A. Maravall: «Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII)», en *Revista de Occidente*, Madrid, 1972.

(28) Schack, *op. cit.*, vol. I, p. 269.

(29) Véase nota 21.

como se vio, estaba la entrada más barata de espectador de pie y la *cazuela*, asequibles a casi todos los bolsillos. La diferencia con respecto al *banco* es insignificante: cinco maravedíes, por lo que cabe adscribir esta localidad a los mismos sectores sociales, con una misma función distintiva y separadora con respecto a los espectadores de pie. Todavía queda más claro esto si tenemos presente que en 1621 prácticamente se equiparan los precios de estas dos localidades al subir a medio real el asiento individual en un banco de tres, con lo que el precio de un asiento en un banco supone 41 maravedíes (contados los que hay que pagar a la entrada), y el asiento en las *gradas*: 40 maravedíes.

La estratificación jerárquica dentro del patio —como intento demostrar— parece evidente, de forma que no son excesivos los calificativos de «vulgo fiero» y chusma mosqueteril, aplicados —en particular— a los espectadores de pie, frente a ese estrato medio que ocupaba las gradas y los bancos. Claro que hay que contar también con esa parte de trabajadores manuales, criados, etc., que no pueden costearse otra localidad. En todo caso, el público más característico del patio *de pie* parece estar constituido por esa numerosa población «flotante» de Madrid, compuesta —al decir de Liñán y Verdugo— de soldados inactivos, falsos gentiles hombres, intermediarios oficiales que cobran ilusorias recomendaciones, acompañantes de damas, pícaros, etc. (30). Defourneaux, apoyándose en testimonios de Pellicer y Navarrete (31) y, por otra parte, Viñas Mey, insisten en la abundancia de esta población ociosa, reverso de una vida social falsamente exuberante, la de los *apostentos* y *celosías*, como veremos. Sirvan como resumen de la composición social del público de la más baja localidad de los corrales de comedias madrileños las puntualizaciones de Monreal:

El patio de los corrales (...) puso espanto a todos los que en cosas de comedias intervinieron. Asistían a él hombres solos, pero eran, por lo general, lo más maleante, sacudido y avalentado de la Corte: lacayos al quitar, oficiales de todos los oficios, mecánicos, escuderos con hidaiguías raídas, pajes rencorosos contra su sarna, rufianes de bigote de guardamano (...), la granuja del auditorio (31 bis).

(30) Liñán y Verdugo, A.: *Guía y aviso de forasteros que viven a la corte*, Edic. M. de Sandoval, Madrid, RAE, 1923, Novela y escarmiento sexto.

(31) Defourneaux, M.: *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'Or*, Hachette, París, 1964, p. 76.

(31 bis) Monreal: «El corral de las comedias», en *La ilustración española y americana*, 1881, t. I, p. 94.

No era infrecuente que esta población rufianesca que entretenía su ocio con el teatro entrara sin pagar gracias a la bravuconería, la espada o escalando las paredes del corral. Sánchez Arjona, en sus *Anales*, dice:

Aparte de los intentos de entrar por la fuerza por la puerta, como los teatros están sin cubrir, algunos trepan las paredes para ver la representación sin pagar, ocasionando considerables pérdidas y alborotos (32).

Se llegó a tales extremos en los intentos de entrar por la fuerza y a estacadas, que hubieron de ser protegidos los cobradores por dos alguaciles especiales: *alguaciles de comedias*, y ya existían en 1608 para «que hagan que ninguno se escuse de pagar y que no hay escándalo y alboroto» (33). En las Ordenanzas teatrales se repite la necesidad y funciones de estos alguaciles, lo que prueba hasta qué punto estaba extendido el entrar al patio sin pagar y los alborotos consecuentes. Estos alguaciles especiales, que dependían directamente del protector de comedias, tenían poder para llevar a la cárcel a los que intentaban entrar sin pagar:

Y si alguno quisiere entrar sin pagar le pongan en la cárcel y den cuenta a su Merced para que proceda contra él y sea castigado (34).

Existía un importante sector de la población madrileña que entraban «oficialmente» gratis a los teatros. Estaban englobados en este grupo—es importante para la jerarquización social del corral de comedias— los alguaciles, secretarios, cargos municipales, etcétera, es decir, la población urbana que tenía alguna vinculación con la administración pública, lo que indirectamente prueba la vinculación del teatro con el poder político. Llegó a convertirse en una auténtica plaga, porque el derecho de entrar gratis correspondía solamente a la persona que disfrutaba el cargo y, sin embargo, según se señala en las Capitulaciones de Monzón (1621) (35), acostumbraban a llevarse a dos o tres personas consigo. Debieron ser muchos estos excesos, porque en un documento de 1632 se prohíbe,

[32] Sánchez Arjona, J.: *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, 1818, p. 395.

[33] Documento 2-468-5 del Archivo de la Villa de Madrid. Vid. Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros...* (citado), p. 51.

[34] Documento 4-52-131 del Archivo de la Villa de Madrid. Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros y comedias...* (citada), p. 71.

[35] Pellicer, C., *op. cit.*, I, p. 103.

bajo pena de cárcel, el entrar gratis al teatro, sea cual fuere la condición de la persona:

mando que de aquí adelante ninguna persona de qualquier estado, calidad y condición que sea entre en los dichos corrales a ver las comedias sin pagar lo que está mandado y los alguaciles que asisten a ellos no lo consientan y si alguno quisiere entrar sin pagar le pongan en la cárcel (36).

Como ya queda dicho, era habitual la entrada gratuita al teatro de las personas que ocupaban cargos públicos hasta terminar el primer tercio del XVII, ya que no se establece ninguna limitación en los distintos Reglamentos de Teatro correspondientes a 1608 y 1615 y sí, en cambio, en el Reglamento de 1642 (37) (aparte del documento citado anteriormente de 1632), en el que se estipula que paguen todos a la entrada del corral de comedias.

Era costumbre, desde tiempos de Cervantes (*Viaje al Parnaso*), que los dramaturgos tuvieran entrada gratuita a todos los corrales de comedias y no he encontrado ningún documento que restrinja este privilegio, porque ya desde el principio tenían que pagar la cantidad correspondiente a los hospitales, motivo que decidió las prohibiciones a que me he referido más arriba. Tampoco se especifica la localidad que ocupaban los «poetas», pero cabe suponer, fundadamente, que por ser eclesiásticos muchos o vinculados a la Iglesia ocuparan el sitio reservado para ellos: *la tertulia* o *desván*, un aposento especial destinado a curas y frailes y del que siguieron disfrutando, a pesar de las repetidas prohibiciones de asistencia al teatro de personas ordenadas y a pesar de que era mucho más cómodo asistir a las representaciones «particulares» que se daban en los monasterios.

LOCALIDADES PARA «DOCTOS»

Frente al «vulgo fiero» del patio y a la población de mercaderes y artesanos, etc., de las *gradas* y *bancos*, en los dos corrales fijos de Madrid existía una localidad reservada al público culto. Ese público capaz de entender, entre otras, las referencias mitológicas y clásicas que el poeta—teniéndolos presentes—introducía en la comedia. Es el mismo público al que iban dirigidas las comedias

(36) Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros y comedias* (citada), p. 71.

(37) Documentos 2-468-3 y 2-468-6. Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros y comedias*, p. 93.

impresas en partes, misceláneas o sueltas (38). Un público al que no había que conquistar ni hacer callar con una loa laudatoria, pero que Lope, en contra de lo que quiere demostrar en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, tiene muy presente al escribir sus comedias. Juana de José Prades expresa bien los temores de Lope ante los eruditos:

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 (39).

Pero en todo caso no debió ser esta élite la que asistía a los *desvanes*, sino un público menos culto formado por curas, frailes y «doctos en menor grado», que son los que aquí me interesan.

Según Pellicer (40), en la parte superior del corral había unos «apostillos» o desvanes angostos y oscuros ocupados por los «doctos», que solían «hacer tertulia» comentando los valores de la obra, y de aquí que se conociera esta localidad con el nombre de *tertulia*. A pesar de tener las características de otros *apostillos*, éste tenía un carácter especial y una consideración privilegiada en cuanto al precio, aunque alto con relación a las entradas populares, pero bajo con relación a la entrada equivalente para nobles: 17 reales en 1615, mientras que la entrada a la *tertulia* costaba dos reales y un cuarto (72 maravedíes) (41), si bien hay que tener presente que el *apostillo* era ocupado por más de una persona.

La capacidad de la *tertulia* no era grande, quizá la asistencia de «doctos» al teatro no era excesiva, pero sí importante en cuanto a la estructuración de niveles de significación de la obra. Según un documento del Archivo Municipal de Madrid (42), en la *tertulia* había siete bancos delanteros y cinco segundos, que harían un total de 36 personas aproximadamente. Aunque no numéricamente, es una presencia significativa, y más si tenemos en cuenta las sucesivas prohibiciones de asistir al teatro frailes y monjas. Sin duda, los valores de la nobleza eran otros, se trataba del público más culto que asistía a un teatro concebido, inicialmente, para el «vulgo fiero» del patio (no me parece necesario aducir aquí los numerosos tes-

(38) Me refiero ampliamente a este problema en mi artículo: «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor de comedias en su vida y ante su obra», de inmediata publicación en *Segismundo*.

(39) José Prades, J. (de): Edición y estudio preliminar de *El Arte Nuevo de hacer comedias*, Madrid, C. S. I. C., 1971, p. 255.

(40) Pellicer, C., *op. cit.*, I, p. 203.

(41) Shergold, N. D.: *A History of the Spanish Stage...* (citada), p. 393.

(42) Documento 2-456-9, es de 1687, pero sirve a pesar de la fecha.

timonios del *Arte nuevo de hacer comedias*) y esto nos pone ante sugestivos problemas.

Está por hacer—no es esta la ocasión—un estudio sistemático de los distintos niveles de significación de las obras teatrales del XVII. Claro que hay un substrato cultural común, base de la comedia, y que afecta a todos, pero esto no es suficiente para explicar la coherencia de un espectáculo que reúne a un público social y culturalmente distinto como muestra la estructura del corral de comedias. El mismo Lope, que siempre justificaba estructural y temáticamente su comedia por las exigencias de un público inculto, reconoce que asiste también a su teatro un público más culto, capacitado para entender mejor algunos elementos de la comedia:

Forastero.—Pues, ¿no hay discretos?

Teatro.—Pocos.

Forastero.—Eso es mentira.

Teatro.—Yo digo, algunas veces, en la comedia; pues nadie se podrá persuadir con mediano entendimiento que la mayor parte de las mujeres que aquel jaulón encierra y de los ignorantes que asisten a los bancos, entienden los versos, las figuras retóricas, los conceptos y las sentencias, las imitaciones y el grave o común estilo (43).

Como observa muy acertadamente J. Jacquot, el letrado tiene la ventaja de estar familiarizado con argumentos sacados de la historia o de la fábula, reconoce al paso una alusión erudita y aprecia más plenamente las figuras (44). Sobre una base neutra en cuanto a adscripción social—que no es éste momento de estudiar—, se destacan tiradas de versos dirigidas a los doctos, rasgos cómicos y efectismos fáciles dirigidos a los mosqueteros, versos feministas para agradar a la cazuela, etc. Nunca una misma obra tuvo la necesidad de agradar a tantos, tan distintos y a la vez, aunque justo sea reconocer con H. A. Rennert y A. Castro que:

Las producciones de Lope presentan una gran semejanza, en cuanto a sus defectos y cualidades, no obstante pensar el autor que realiza en ellas modos de arte enteramente distintos, por el simple hecho de dirigirse unas veces a los doctos y otras a la plebe (45).

[43] Prólogo a la *Decimosexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, cito por A. Castro y H. A. Rennert: *Vida de Lope* (citada), p. 261.

[44] Jacquot, J., *op. cit.*, p. XXV.

[45] Castro, A., y Rennert, H. A., *op. cit.*, p. 371.

LOCALIDADES DISTINGUIDAS

Las localidades más caras en los corrales de comedias madrileños eran las *rejas* o *celosías* y los *aposentos altos* y *bajos*. Como vamos a ver, se trataba de lugares privativos de la nobleza o de la alta burguesía, menos frecuente, que solamente podían pagar su elevado precio; pero bien entendido que la nobleza tenía siempre prioridad sobre los ricos comerciantes. Deleito Piñuela dice al respecto:

Los *aposentos* y otras localidades preferentes se distribuían con antelación, por medio de tarjetas mandadas por el arrendador de los corrales a ciertas casas que los solicitaban. Se daba preferencia no a quien antes acudía, sino a la calidad de los peticionarios; de suerte que un plebeyo rico no podía alquilar un *apósito* si lo solicitaba un noble (46).

Los *aposentos* eran frecuentemente alquilados para toda la temporada por familias nobles, indianos ricos y alta burguesía, con las limitaciones que vimos. Antes de considerar los precios de alquiler anuales y la morosidad en el pago por parte de la alta nobleza, conviene detenerse en los precios por representación para comprender mejor su función selectiva.

En 1606 un *apósito* —no se especifica si alto o bajo— costaba 12 reales por representación (47), mientras que, como se dijo anteriormente, la entrada más barata no llegaba a un real. El mismo precio regía para las *celosías*, ocupadas habitualmente por damas distinguidas (48). En 1615, frente a una subida casi imperceptible en los precios de las entradas populares, los *aposentos altos*, los más distinguidos, suben de 12 reales a 17 reales, mientras que los *aposentos bajos* costarán 10 reales (49). Cantidad muy elevada si la traducimos a posibilidades adquisitivas del maravedí en la época, como ya hice más arriba. Con todo no debía ser muy gravoso este precio para la alta nobleza si tenemos en cuenta la renta de los nobles que la formaban. El duque de Medina de Rioseco tenía 130.000 ducados de rentas anuales; el duque de Alba, 120.000 ducados (50), y la familia del duque de Medina Sidonia, cuyo hijo, el conde de Niebla, aparece frecuentemente —como veremos— en las listas de los que deben el pago de alquiler de *aposentos*, «se

(46) Deleito Piñuela, J.: *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa Calpe, 1954, p. 180.

(47) Pellicer, C., *op. cit.*, I, p. 88.

(48) *Ibidem*.

(49) A. D. P. M., documento 34-A-13, *vid.* Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *BHI*, LX (citado).

(50) Reglá, J.: «La época de los tres primeros Austrias», *op. cit.*, p. 54.

decía que tenía tres veces 80.000 ducados (al año), como duque, como marqués (de Niebla) y por las almadrabas» (51).

Era frecuente, como decía, alquilar *aposentos* y *celosías* para todo el año. El alquiler anual de una celosía era de 100 ducados en 1615 (52), y en 1635 —notable subida—, 200 ducados.

El conde de Villafranzeza (debe) 200 ducados por su arrendamiento de la celuxia que tiene en el Príncipe desde San Juan de junio de 1636 hasta San Juan de 1637 (53).

Este precio regía también para los aposentos. Todos los documentos manejados muestran lo extendida que estaba la costumbre de alquilarlos por años, a pesar de las reiteradas prohibiciones para que hubiera entradas disponibles:

Aviendo entendido que en contravención de una de las condiciones del dicho arrendamiento que proveye que ningún aposento de los corrales no se pueda arrendar sino por dias, repartiéndose por la persona que el señor protetor para ello nombrare, los arrendadores de las dichas comedias an arrendado sin su licencia, por años, los dos aposentos bajos y el sexto del Corral del Príncipe y unos de los bajos del Corral de la Cruz, con que ay falta de aposentos para dar y repartir a los señores y personas a quien se debe dar (54).

Algo que sorprende realmente al repasar los documentos de arrendamiento es la cantidad de ellos que hacen referencia a los nobles que deben el pago del alquiler de sus aposentos de uno, dos y más años. Una morosidad imposible para las otras localidades, ya que había que pagar en el momento de ocuparlas. Debía ser difícil, sin duda, para el arrendador cobrar las deudas de tan importantes personas y, por ello, tienen que acudir a la jurisdicción del protector de comedias:

El conde de Niebla nos debe 400 ducados de lo corrido del arrendamiento de las celuxias que tiene en el Corral del Príncipe y aunque emos acudido a S. E. a que se nos pague, no lo haze y nosotros tenemos necesidad del dicho dinero para hazer pago a los ospitales a quien lo debemos por la necesidad que tienen. A V. S. pedimos mande se nos pague y para ello mande dar un mandato de ejecución (55).

(51) Domínguez Ortiz, A.: «La conspiración del Duque de Medina Sidonia y el Marqués de Ayamonte», en *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Madrid, Ariel, 1971, páginas 117-118.

(52) Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *BHi*, LX, citado.

(53) Documento 3-134-7 del Archivo de la Villa de Madrid. Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros y comedias...* (citada), p. 80.

(54) Documento 3-476-8 del Archivo de la Villa de Madrid, de 1934.

(55) *Ibidem*.

Y que esto era frecuente —como decía— lo prueban los distintos documentos del Archivo Municipal de Madrid que hacen referencia a ello (56).

Los distintos documentos del tipo «Memoria de lo que se nos debe y damos por débito», referidos a *aposenos*, nos proporcionan la lista más exacta de nobles que asistían a la comedia y prueban —como vengo insistiendo— el carácter privativo y reservado de estas localidades. Entre los que figuran en las mencionadas listas destacan: Marqués de Cañete, conde de Niebla, conde de Villamor, conde de Villafranca, marqués de Pobar, duque de Cesar (57), marqués de Alcañices, almirante de Castilla, conde de Montalván, mayordomo de Su Majestad, etc. (58). Pero, a la vez, indirectamente, dan testimonio de algo que ya quedó apuntado anteriormente: el alquiler de *aposenos* y *celosías* por la escasa, pero existente, alta burguesía urbana o los altos cargos administrativos. Sin ningún título de nobleza y colocados siempre después de los nobles, aparecen en las listas de deudas por alquiler de aposentos: don Andrés de Castro, don Antonio Moscoso, don Rodrigo de Herrera, don Pedro de la Barrera, etc. (59).

Siempre dentro del marco cerrado de la nobleza, no era infrecuente que condes, duques, marqueses se cedieran el arriendo y disfrute del aposento entre sí (60). En relación con esto hay que recordar que había una localidad (sólo hasta mediados del XVII) que suponía un privilegio muy especial que se heredaba de padres a hijos, como una especie de mayorazgo que no se podía ni vender ni alquilar (61). Se trata del derecho a ocupar un asiento en el banco colocado en un lateral del propio escenario, pero esta localidad es irrelevante en cuanto al conjunto de la estructura social del corral de comedias.

LOCALIDADES OFICIALES

Había en los corrales *aposenos* reservados de forma permanente para las autoridades del Consejo de Castilla, autoridades municipales, autoridades teatrales, etc. El presidente del Consejo de Castilla

(56) Véanse los documentos del Archivo de la Villa de Madrid: 3-134-5, 3-134-7, 2-468-9.

(57) Documento 3-470-16 del Archivo de la Villa de Madrid, de 1632.

(58) Documento 3-134-7 del Archivo de la Villa de Madrid. Véase Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros y comedias* (citada), p. 80.

(59) Documento 3-470-16 del Archivo de la Villa de Madrid, correspondiente a 1632.

(60) Documento 3-134-7 del Archivo de la Villa de Madrid.

(61) Bertaut, *op. cit.*,

tenía un *aposeno* fijo reservado y sus sirvientes un *banco* en el patio (62), además los otros miembros del Consejo tienen otro *aposeno* fijo en el segundo piso, junto al *desván* (63). Había además *aposenos* reservados para el corregidor y regidores de Madrid (64), pero parece que abusaron de este privilegio, ya que el 20 de agosto de 1614 el Consejo de Madrid prohíbe entrar a estos *aposenos* a los hijos y amigos de los dignatarios, uso —al parecer— demasiado frecuente (65).

La autoridad máxima en asuntos teatrales que tenía poder para resolver de forma autónoma los problemas suscitados en torno al teatro era el protector de comedias, a quien ya me he referido. En 1625 se construye un *aposeno* especial y gratuito en cada uno de los corrales para el protector, al que también son admitidos —en principio— los alcaldes de Corte (66). Además el protector tenía otros privilegios, como señala N. D. Shergold:

The Protector had the privilege of allotting four boxes in each corral to whomever wished (67).

Repartía, para ello, unas tarjetas o discos de metal.

También el rey asistía con frecuencia al teatro y ocupaba —según Aubrun— (68) un *aposeno* sobre el escenario, cerrado por celosías para que no pudiera verse nada desde fuera.

Queda claro que, excepto ese sector de aristotélicos irreconciliables (69), en el corral estaban representados todos los estamentos sociales y culturales del Madrid de los Austrias, el rey y la Corte incluidos, aunque se fueran haciendo cada vez más frecuentes las *particulares* para el rey y la alta nobleza.

Los necesarios límites impuestos a este artículo no me permiten prestar una completa atención al significado social de las representaciones particulares (70). Era costumbre dar *particulares* en casas de los principales nobles con motivo de bodas, bautizos, cumpleaños..., etcétera, con luces de antorchas (se hacían por la noche a distinta hora que las representaciones en los corrales públicos) y con gran

(62) Shergold, N. D.: *A History of the Spanish Stage...*, p. 391.

(63) *Ibid.*, p. 398.

(64) *Ibid.*, p. 535.

(65) Pérez Pastor, C.: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Bordeaux, 1901, 1914, p. 152.

(66) Shergold, N. D.: *A History of the Spanish Stage...*, p. 388.

(67) *Ibidem*.

(68) Aubrun, V. Ch.: *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, p. 70.

(69) Entrambasaguas, J. (de): «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, 1946 y 1947.

(70) Trataré ampliamente este problema en mi estudio *Teatro y sociedad en el Madrid de Lope de Vega*.

aparato de tramoyas (71). Pero donde estas representaciones se daban de forma sistemática era en el Palacio Real. El lugar de representación solía ser una gran sala del Alcázar de Madrid o —en verano— los Reales Jardines de Aranjuez y, desde 1632, en el famoso teatro del Buen Retiro, construido inicialmente para uso exclusivo del rey y la Corte, pero al que —a partir de 1640— comienzan a asistir espectadores pagando (72).

Hay un dato muy interesante y que no quiero omitir aquí. Añade un testimonio más a la extensión del hecho teatral en el siglo XVII, abarcador de todos los niveles sociales y enormemente unificador, a pesar de que sea posible rastrear en las obras, como ya dije, elementos voluntariamente dirigidos a uno u otro sector sociocultural. La mayor distinción entre el teatro en la Corte y el teatro en los corrales no era tanto semántica (no hay que olvidar la mayor presencia de elementos simbólicos y alegóricos) como de aparato escénico: tramoyas, luces, apariencias (naturalmente los medios económicos eran superiores a los de los corrales). Pero el testimonio al que aludía es que el rey quería «ver» el teatro como lo veía el pueblo en los corrales, y no se puede llegar a mayor grado de unificación; así en 1607 Felipe III se mandó construir en el segundo patio de la Casa del Tesoro un pequeño teatro:

donde vean sus Magestades las comedias como se representan al pueblo en los corrales deputados para ello, porque puedan gozar mejor de ellas que quando se les representa en una sala (73).

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

José Caballero Palacios, 24
MADRID

(71) Elezniakoska, J. L.: «Comedias, autos sacramentales et entremeses dans les miscellanées», en *Dramaturgie et Sociétés...* (citado), p. 123.

(72) Pellicer y Tobar, J.: *Avisos históricos*, edic. de Valladares en *Semanario Erudito*, Madrid, 1788. Aviso de 7-2-1640.

(73) Cabrera de Córdoba, L.: *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, p. 298.