

**LA VIDA EN LA CALLE:NOTAS SOBRE
RELIGIOSIDAD, FIESTAS Y TEATRO EN OSUNA
(SIGLOS XVI - XVIII).
I. EL TEATRO EN EL SIGLO XVI.**

Francisco Ledesma Gámez

A Manuel Nozaleda

El mundo moderno se desarrolló en gran medida en la calle. Las ideas estéticas y políticas, las actuaciones sobre el conjunto de la sociedad o los intentos de consolidar un sistema de poder se visualizaron en el medio urbano, que se transformaba de manera ilusoria hasta alcanzar un clima de ficción con un enorme despliegue de arquitecturas efímeras, decorados de cartón piedra, telas, iluminación, perfumes, fuegos de artificio, etc. Todo un aparatoso montaje que progresivamente va desdeñando los componentes de marcado carácter intelectual por acciones encaminadas directamente a impactar sobre los sentidos, algo que alcanzará su máxima expresión en las fiestas barrocas. Aspectos aparentemente distintos, incluso contradictorios, como el teatro, la música, la danza, los ceremoniales funerarios, los ejercicios de destreza, militares o las procesiones solemnes, acabaron participando de ese ambiente lúdico y de la aparente confusión que la mezcla de tradiciones llevaba aparejada. No fueron elementos diferentes, sino facetas diversas de una misma manera de entender la vida, por lo que a nadie sorprendía la presencia de lo profano en los actos religiosos o lo contrario y esa interacción fue modificando el aparato externo de la fiesta. Esta, a su vez, afectó a la propia estética de la ciudad que destinó y adecuó espacios -a veces de forma permanente- para tales fines.

De ese amplio y complejo panorama tratarán las siguientes páginas, aunque, quizás por su propia extensión, sea necesario acotar la temática. En esta oportunidad le toca el turno al nacimiento del teatro moderno en Osuna, algo que

quedará sólo apuntado en espera -y tal vez persiguiendo ese objetivo- de que algún investigador afronte su estudio en profundidad, ya que con este trabajo sólo se pretende despertar el interés por el asunto y su relación con otros aspectos de las fiestas modernas, aspectos que intentaré abordar en sucesivas entregas ¹.

* * *

En la esquina donde se levanta el edificio del antiguo Pósito municipal, frente de la calle de la Cilla, se abre el Callejón de las Comedias. El nombre de esta angosta vía, por la que se accede desde la Carrera a la calle de San Cristóbal, tiene una estrecha relación con su pasado. Allí se alzó durante algo menos de siglo y medio el Corral de Comedias de la localidad, tras ocupar el solar de lo que había sido la mancebía. Aquel fue el espacio escénico que se usó en Osuna hasta el primer tercio del siglo XVIII, presumiblemente hasta 1731, momento en el que se prohíben las comedias en el arzobispado sevillano ², resolviendo así una polémica secular. La presencia de esta edificación teatral plantea diversos interrogantes en torno al momento en que se puso en funcionamiento, el uso que tuvo y la sociedad que promocionó su construcción y la disfrutó. Las comedias fueron el producto cultural barroco por excelencia. Maravall, que ha estudiado con amplitud este momento histórico, sostiene que “no hay manera más visible y de cuya influencia puedan participar más los principios sociales barrocos que las representaciones teatrales” ³. En ello parecen estar de acuerdo todos los especialistas. No obstante, cabe preguntarse -si ésto fue así en Osuna- qué desarrollo histórico siguió este fenómeno o la relación que debió tener con otros aspectos de la actividad pública.

¹.- Quizás este trabajo debiera llevar también la firma de Manuel Nozaleda. Durante años se interesó vivamente por el abigarrado mundo festivo en Osuna, quizás sin ser demasiado consciente de la trascendencia que tenía y la cualidad de ser una fuente imprescindible para todo aquel que quiera entender la sociedad moderna. Estas “notas” son en gran medida obra suya y lamento que él no pueda ver plasmado en papel impreso lo que tantas veces insistió en que redactáramos. Agradezco, asimismo, la ayuda prestada por Piedad Bolaños y sus acertados consejos.

².- Archivo Municipal de Osuna (A.M.O.), Actas Capitulares 1729-1731, sig. 45. 2-IX-1731. El encabezamiento del acuerdo es significativo: “Que no haya comedias en este Arzobispado”. Aunque no se trataba de una prohibición temporal, su efecto no debió ser tan definitivo como sus promotores desearon. En 1780 se debate en cabildo sobre la revalidación del voto de no escenificar comedias, si bien el silencio sobre la decisión hace sospechar que no se llegó a renovar el mandato. Con todo, quizás la consecuencia más lamentable de todo este episodio fue el cierre y posterior reutilización del espacio del Corral de Comedias para edificar el Pósito, lo que supuso su desaparición.

³.- MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. 2ª ed. Barcelona, 1980, p. 472.

Quizás, como punto de partida, haya que plantearse cómo se desarrolló el arte dramático en el Siglo de Oro. Su momento de mayor esplendor corresponde a los casi cien años que median entre el último cuarto del siglo XVI y la década de los ochenta del XVII, coincidiendo con la muerte de Calderón. Inicialmente fue exponente de una cultura de origen popular que se irá aristocratizando poco a poco. Entre 1575 y 1587 tuvo lugar la llegada masiva a España de compañías italianas, lo que produjo el desarrollo urbano del teatro y la definición de sus componentes de comercialización y tecnificación de la puesta en escena. Tras ese desembarco, se asiste a un enorme auge de los corrales de comedias y la nacionalización de los grupos teatrales⁴. Con todo, no se trata de un fenómeno nuevo, sino que recoge, modificándola, una tradición anterior que, como antecedente cercano, hunde sus raíces en la Edad Media, aunque ya era un producto acabado en la Antigüedad clásica.

En el Siglo de Oro, las comedias y su difusión no constituyen un fenómeno exclusivamente literario, sino que presenta una vertiente de extensión a todas las capas sociales, pudiendo observarse en esta actividad todas las características de una época. Fue un espectáculo masivo. Se llegó a representar en palacios reales o señoriales y se construyeron espacios escénicos de nueva planta. Conventos y colegios fueron lugares donde se hicieron comedias. Sirvieron para dar realce a todo tipo de acontecimientos porque ofrecían múltiples posibilidades para explotar cualquier suceso. Los estrenos se esperaban coincidiendo con grandes fiestas o fechas señaladas: carnaval, carnestolendas, San Juan, el Corpus, visitas de personajes relevantes, etc. ⁵. El teatro refleja paradigmáticamente a la sociedad barroca. En esta actividad están el gusto por lo nuevo y lo desconocido, lo raro y extravagante, lo exótico. Disponía de ese componente de artificio tan del gusto de aquel momento. Servía para aturdir y atraer a la masa popular. Resaltaba la grandeza, el brillo y el poder, siendo un resorte de eficaz acción psicológica sobre la multitud. Como toda la cultura del Barroco, era usado para mantener un difícil equilibrio social, haciendo que la población olvidase la miseria en que se desarrollaba la vida cotidiana. Uno de los elementos que más influyeron en su desarrollo fue la posibilidad de espectaculares montajes que la técnica de la época puso a su disposición.

4.- GARCIA CARCEL, R.: Las culturas del Siglo de Oro. Madrid, 1989, pp. 47 y ss.

5.- MARAVALL, J.A.: La cultura del... op. cit., pp. 471 y ss.

En ello jugó un papel importante el uso de la luz y la disponibilidad de ingeniosos artilugios mecánicos que permitían efectos ilusionistas y asombrosos. La mímica, la pintura, la música, la escenografía, etc., se unían para actuar sobre los sentidos, atrapando y suspendiendo al espectador, halagando su gusto por la banal invención ⁶. Esta especie de ingeniería escénica tuvo tal importancia que frecuentemente se confunden las voces “comedia” y “tramo-ya”, sirviendo la segunda para significar la primera.

En cualquier caso, es curioso que hasta ahora no haya aparecido referencia alguna al valor literario de las obras representadas. Esta ausencia es llamativa. Ya Rodríguez Marín fue, en su día, consciente de este hecho ⁷. En una especie de regesto documental, recoge noticias sobre comedias y comediantes, localizadas en su peregrinar por distintos archivos en los que pretendía encontrar novedades sobre la vida de Cervantes. La alusión en el título al “histrionismo” parece probar que no trata de literatos, sino de actores y espacios teatrales. En sus páginas aparecen las primeras informaciones impresas sobre actividad dramática en Osuna. En marzo de 1592, los sevillanos Luis Vázquez y Antonio de Vergara, junto con el vallisoletano Andrés de Jerez, estando en Osuna, asientan con Gabriel de la Torre, “autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo”, entrar en su “compañía y le ayudar a representar” en Córdoba, Antequera “y otras cualesquier partes”, aunque en este punto, Vázquez hace una salvedad. No puede trabajar en Sevilla “por diversas causas”. El contrato, que tiene como plazo de duración un año, prosigue fijando la retribución por la participación en las obras teatrales y gastos de desplazamiento. Es importante notar que la festividad del Corpus funciona como un referente temporal. Los salarios aumentan de cuantía después de esa celebración y se incrementan –un ducado por cada real– en ese día, “se represente o no” ⁸. Dos días después, Agustín de Torres, vecino de Trujillo, estando en Osuna, se obliga con Andrés García, “autor de comedias, vecino de Murcia”, a abonarle cien reales, que es lo que aún le debe de doscientos reales en los

⁶.- ALEWYN: *L'univers du Baroque*. París, 1964, p. 71.

⁷.- RODRIGUEZ MARIN, F.: *Aportaciones a la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1914.

⁸.- Archivo de Protocolos de Osuna (A.P.N.O.), sig. 76. Escribano Juan Sánchez Carrión. 16-III-1592, fols. 123 r.-vto. Un resumen de la escritura en RODRIGUEZ MARIN, F.: *Aportaciones...* op. cit., pp. 8 y 9.

que habían concertado la venta de lo que sería el vestuario de una compañía de teatro. Este material estaba empeñado en la capital hispalense, en poder de Andrés de Heredia, “representante residente en Sevilla”⁹.

Ambas escrituras, que se firman en Osuna con una escasa diferencia de días, vienen a demostrar el nivel de actividad teatral que tenía lugar en la localidad a finales del siglo XVI y sirven para perfilar una serie de elementos que pudieran ser característicos del mundo dedicado a la escena. Lo primero que llama la atención es la enorme movilidad de los componentes de las compañías. Los actores y, sobre todo, los autores proceden de ciudades muy alejadas: Toledo, Valladolid, Murcia o Trujillo, a la vez que se disponen a representar en Antequera o Málaga. Sevilla parece constituirse en referente, quizás por el importante papel que jugaría en la difusión del arte dramático por todo el sur peninsular. Esto último no resulta sorprendente dada la capacidad económica y demográfica que la ciudad tenía en el siglo XVI gracias a la centralización del comercio con América, entre otras causas. Otro aspecto interesante es la trascendencia de la festividad del Corpus, que marca frontera temporal en el circuito de representaciones. Por otra parte, se constatan las dificultades que conllevaba la vida de los cómicos. Uno de ellos no puede trabajar en Sevilla y una compañía se ha visto obligada a empeñar el material imprescindible para realizar su labor, el vestuario. No es extraño que los personajes dedicados a la “farándula” gozasen de una cierta mala fama. Todas estas notas serán repetitivas.

El teatro en Osuna se verá consolidado con la construcción y explotación del Corral de Comedias a comienzos del siglo XVII. Aunque es imposible precisar dónde se escenificaba, los inicios de esta actividad se pueden rastrear con anterioridad a la apertura del Corral. En marzo de 1574, el entallador Bartolomé Rodríguez y Alonso Martínez acordaron abandonar el pleito que mantenían. Ambos, junto “con otros compañeros”, habían montado “un retablo de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo para representarlo en esta villa

⁹.- Ib. 18-III-1592, fol. 128 vto. Rodríguez Marín lo transcribe en la obra citada. Se trataba de “una ropa de levantar de brocatel con pasamanos de oro falso y un baquero de mujer largo de tafetán pajizo con alamares de plata y una tonizela (sic) de tafetán azul por repulgar y un sayo de bobo fraileesco y tres caperuzas y una cabellera y barba de bobo y una cabellera de salvaje y otra ropa de levantar leonada de hiladillo de seda de hacer vejetes...”. Esta corta relación permite tener una aproximación al atrezzo de los actores y los personajes -bobo, fraile, salvaje- que debieron ser frecuentes en las representaciones.

y otras partes”. Habían formado compañía y estaban comprometidos por espacio de un año. No obstante, Martínez había demandado al entallador porque estimaba que no se habían cumplido las cláusulas económicas pactadas y se le debía “cierta cantidad de maravedís”. Bartolomé Rodríguez se obligó a entregarle doce ducados por la retirada de la demanda ¹⁰. A pesar de que el intento parece que resultó fallido -si bien debió haber varias puestas en escena de la obra, ya que Martínez reclamaba cantidades atrasadas por su trabajo-, prueba que el ambiente teatral arraigaba en Osuna. La compañía se conforma poco antes de la irrupción de cómicos italianos en el panorama español, reflejando ambos aspectos que el clima social era apropiado para ello. Con todo, la representación preparada tenía un marcado carácter religioso, lo que puede hacer pensar en una cierta continuidad del modelo dramático medieval. En un principio, estas obras sacras fueron representadas en las iglesias, coincidiendo con la celebración de actos de culto. En los Concilios provinciales de Sevilla de 1512 y en el de Córdoba de 1520, se habla de representaciones de la Pasión “e otros auctos e remembranzas de la Resurrección” ¹¹. Con el tiempo, como tal vez ejemplifique este retablo pasional, el drama sagrado, transformado en los llamados Misterios, acabará por ser escenificado en plazas e interpretado por actores laicos.

No habrá constancia de la constitución de otra compañía en Osuna hasta trece años después. En abril de 1587, aparecen Alonso Martínez, cirujano, y el zapatero Alonso de León, ambos vecinos de Osuna, quienes dicen haber hecho “un retablo de la vida de san Ystaçio (sic) y san Francisco y otras historias”, acordando andar juntos un año representando la obra. En la escritura donde asientan las condiciones, se afirma que los dos han invertido ciertas cantidades en el montaje y quieren salir fuera de la villa a interpretarla “para ganar de comer y sacar la costa que en ello se ha gastado y pagar algunas que debemos de mercadurías y recados que habemos comprado para el

¹⁰.- A.P.N.O., sig. 19. Escribano García González Dávila. 19-III-1574, fols. 543 r.-vto. El caso de este entallador, Bartolomé Rodríguez, vecino de Osuna, es sumamente curioso. Aparece en un número relativamente elevado de escrituras notariales, aunque ninguna de ellas está relacionada con el oficio de entallador con el que se califica habitualmente. También conviene resaltar que Alonso Martínez figura como “estante” y no como vecino de Osuna.

¹¹.- SANCHEZ HERRERO, J.: “Algunos elementos de la religiosidad cristiana popular andaluza durante la Edad Media”. *Religiosidad popular. I. Antropología e Historia*. Barcelona, 1989, pp. 286 y ss.

dicho retablo...”¹². Es reseñable que, como sucedió con las otras ya aludidas, la compañía se constituya en primavera, entre mediados de marzo y comienzos de abril, quizás buscando aprovechar las fechas de las celebraciones litúrgicas que se avecinaban -Semana Santa, Corpus, etc.- o la entrada de estaciones de clima más benigno, que permitan escenificar al aire libre. Por otra parte, se vuelve a estar ante una obra de carácter religioso, que en esta ocasión podría entrar dentro del género llamado “comedia de santos”. Este tipo de representaciones gozó de enorme popularidad hasta el siglo XIX, a pesar de contar con la oposición de rigoristas y tratadistas. Aunque se pueden citar precedentes de raigambre medieval, parece una creación del siglo XVI, que se desarrolló asociada a las innovaciones en escenografía y tramoya, que permitieron reproducir plásticamente aspectos milagrosos de la vida de los santos, como apoteosis, aparición de ángeles, ascensión al cielo, etc. La obra estaba sometida, pues, a las posibilidades técnicas del momento y limitada por los medios económicos de la compañía. Nuevamente se tiene la impresión de que se trata básicamente de un montaje visual, que pretende exaltar el sentimiento del espectador, más que motivar mediante la utilización de recursos literarios o del idioma. Los detractores de este género, siguiendo una antigua tradición que se remontaba a los filósofos de la Grecia clásica, desaprobaban los excesos de esta especie de dictadura de la tramoya y consideraban inmorral la participación de los cómicos y las puestas en escena inadecuadas, que degradaban las figuras de quienes había que honrar¹³.

Pudiera pensarse que el espacio de tiempo -algo más de una década- que media entre la constitución de ambas compañías ursoanenses es demasiado amplio para el presumible vigor que debió tener la comedia en aquella época. Es posible que la ausencia de información provenga de pérdidas documentales, ya que se constatan lagunas importantes en los protocolos notariales, o que no se llegase a asentar en escritura pública la conformación

¹².- A.P.N.O., sig. 62. Escribano Francisco Sánchez. 6-IV-1587, fols. 178 vto. y 179 r. En el documento se afirma que en el “viaje y compañía que el uno con el otro habemos de tener y estar y asistir juntos haciendo el dicho retablo en esta villa y en otras partes...” por espacio de un año. Asimismo, se especifican los motivos para disolver esta sociedad y las condiciones para ello. Desconzo si este Alonso Martínez, cirujano, es el mismo que formó compañía con el entallador Bartolomé Rodríguez en 1574.

¹³.- CARO BAROJA, J.: Las formas complejas de la vida religiosa. (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII). Madrid, 1985. pp. 118 y ss.

de algunos grupos de teatro. Es seguro que la venida de algunos cómicos a Osuna y sus representaciones no observaron estos formalismos legales. A su vez, el concejo no funcionaría como contratante de los espectáculos y, si en alguna ocasión lo fue -lo que quizás aconteció en las fiestas del Corpus-, no se llegó a reseñar esta circunstancia o no se han conservado los asientos. Se conocen actuaciones de compañías a través de noticias indirectas. El “autor de comedias natural de Sevilla”, Luis de Vergara, debió pasar por Osuna, que tal vez fuese uno de los lugares señalados dentro de los circuitos de representaciones. En junio de 1590, el mesonero de Ecija, Antón de Palma, se obligaba a satisfacer a Santos de Montalvo, vecino de Osuna, probablemente mesonero también, cierta deuda que el cómico sevillano mantenía ¹⁴. Las costas procesales que se citan en la escritura pudieran provenir de un incumplimiento de contrato o del impago, quizás, de los gastos de estancia. Santos de Montalvo debió tener cierta relación con el mundo teatral ursoonés, tal vez promoviendo de alguna forma esa actividad. En 1593 vuelve a aparecer en otro documento por el cual Mateo de Salcedo, comediante, vecino de Valladolid, se obligaba a abonarle cierta cantidad -332 reales- que resultaba pendiente de un préstamo “en dineros de contado e de mantenimientos” que había dado a su compañía “en su casa e mesón y de posada...”¹⁵. Creo que la aparición de este mesonero en ambas ocasiones no debe ser casual. Hasta ahora se presumía que esta relativamente importante actividad teatral debía haber ido aparejada al establecimiento de un espacio escénico estable, el Corral de Comedias, que, siguiendo este razonamiento, habría abierto sus puertas antes de finalizar el siglo XVI ¹⁶. Sin embargo, nuevos datos apuntan a fechas posteriores. Ya ha quedado señalada la relación entre la “mancebía”

14.- A.P.N.O., sig. 70. Escribano Juan Rodríguez Herrera. 1-VI-1590, fol. 327 vto. La deuda era de treinta y nueve reales, “de resto de las costas procesales y personales que se causaron en virtud de una fianza que hice (Antón de Palma) por Luis de Vergara...”. A través de la escritura, se puede deducir que este autor anduvo actuando en Osuna y Ecija, además de realizar su trabajo en Sevilla, de donde era natural. Aparece también representado en Córdoba en 1606, 1608 y 1614. RODRIGUEZ MARIN, F.: Aportaciones a la historia..., op. cit., pp. 26, 37 y 38. Por lo que respecta a Santos de Montalvo se encuentra solicitando la vecindad en Osuna en 1565, sin que se cite su procedencia. A.M.O., 1561-1569, sig. 5. 24-XII-1565, fol. 198 r.

15.- A.P.N.O., sig. 82. Escribano Diego Gutiérrez. 14-IV-1593, fol. 426 r. Se constata la presencia de Mateo de Salcedo en Sevilla dos años antes. RODRIGUEZ MARIN, F.: Aportaciones a la historia...op. cit., p. 8.

16.- NOZALEDA MATA, M. y LEDESMA GAMEZ, F.: “El Pósito de Osuna: Resumen de tres siglos de historia de un espacio barroco”. Atrio, nº 8/9. Sevilla, 1996, p. 145.

y el solar que ocupó posteriormente el corral, una finca que a finales del XVIII fue utilizada para la edificación del Pósito municipal ¹⁷. La “casa pública” -”de las mujeres galanas”, como la citan también los textos- no se trasladó de aquel lugar hasta 1608. En marzo, el cabildo da cuenta de haberse recibido una provisión real en la que se ordena su mudanza ¹⁸. El espacio abandonado por la nueva instalación, que se llevó a lo que hoy es la calle Alfonso XII, cerca de la embocadura de la calle Juan de Vera, al pie del Camino de Eciija a Olvera, se reconvirtió en Corral de Comedias. Quizás este hecho explique la ausencia de noticias sobre ese establecimiento escénico con anterioridad a 1611. En septiembre, el Colegio del Corpus Christi, a través del padre Pedro Matías, alquila el corral a Domingo de Cepeda en cien ducados anuales, por espacio de cuatro años. Entre las condiciones adicionales está la reserva en favor del Rector y Colegiales de la Universidad de un “apósito para oír las comedias e otro de los del dicho corral...” que señalare el arrendatario ¹⁹. En estas estancias estaba prohibida la presencia de mujeres “ni otra persona”, exceptuando a “las justicias” si querían asistir a las representaciones acompañando a los colegiales. Este tipo de reserva de pla-

¹⁷- Ib., pp. 145-153.

¹⁸- A.M.O., Actas Capitulares 1606-1610, sig. 15. 17-III-1608, fols. 229-231. Junto al mandato regio, se recogen en el mismo sentido del síndico personero del común a la duquesa para que acceda a este cambio y la orden de la misma autorizándolo. El concejo designó como lugar adecuado “las casas mesón que solían ser de Juan de la Vera difunto...”, que habían llegado a manos de Lucas Serrano por matrimonio con la viuda de aquél. Se localizaba “a la salida de esta villa por la Puerta de Eciija al Ejido hacia el Matadero...”, juzgando que era el sitio más cómodo para este tipo de establecimiento. Finalmente, la compra del inmueble se habría de realizar destinado para ello el producto del arrendamiento de tierras concejiles. Es llamativa la responsabilidad del cabildo en la gestión de la mancebría, quizás por cumplir una misión de salud pública. Entre otras competencias, el concejo nombraba al cirujano que supervisaba a las mujeres. Opino que sus rentas no formaban parte de los propios del municipio. Me inclino a pensar que pertenecían a la Casa ducal, que las pudo usar para retribuir determinados servicios, aunque el asunto requiere mayores comprobaciones.

Por otra parte, en 21 de abril de 1609, el escribano Alonso Mariscal notificaba las constituciones del Seminario del Corpus Christi, elaboradas por el catedrático agustino Pedro Matías. Nada se dice en ellas del Corral de Comedias. Sin embargo, estas normas reciben unas adiciones al año siguiente, en 1610, redactadas por el mismo fraile. En lo que afecta a la 2ª Constitución, al referirse a los plazos en que se ha de asentar el dinero que se ingresa, cita fórmulas diversas de financiación de la institución como limosnas, rentas “o del Corral de las Comedias que es del dicho Colegio”. A.M.O., Documentos procedentes del Archivo de Rodríguez Marín. Sig. prov. Leg. 5, nº 23.

¹⁹- A.P.N.O., sig. 169. Escribano Alonso Mariscal. 17-IX-1611, fol. 745. Lo recoge Rodríguez Marín en Aportaciones par ala historia... op. cit., p. 35.

zas no era extraño en la época. Algo así ocurrió con las ventanas de la capilla de las Animas del convento de San Francisco ²⁰.

La siguiente escritura que transcribe Rodríguez Marín es clarificadora del sistema de explotación del Corral de Comedias ²¹. En 1615, el antiguo arrendatario, Domingo de Cepeda, por determinadas causas, había subarrendado el establecimiento teatral a Sebastián Rodríguez por un periodo de dos años. Sin embargo, un suceso imprevisto iba a alterar el normal desarrollo de lo pactado. La muerte de la reina, antes de la finalización del contrato, acarrió la suspensión, en señal de duelo, de todas las representaciones. A pesar de que se amplió el plazo de explotación para compensar las pérdidas que esta situación había ocasionado al empresario, hubo diferencias y ambas partes acabaron por litigar. Para evitar la serie de inconvenientes y gastos que llevaba aparejado un pleito, Cepeda y Rodríguez llegaron a un acuerdo. Con anterioridad a todo este asunto, estaba concertado con “Billegas autor de comedias” que realizase quince actuaciones. Establecen que el aprovechamiento de tres de ellas sería para la compañía de cómicos y las doce restantes para el arrendador perjudicado, quien indemnizaría con cincuenta ducados al Colegio por el rendimiento de esa docena de actuaciones.

Ante tales cifras, tanto la de ingresos previstos como la del número de representaciones, parece que el corral era un saneado negocio que producía pingües beneficios. La afluencia del público debía ser masiva, lo que no resulta extraño si se tiene en cuenta que las localidades para el bajo pueblo -no así las zonas destinadas a personas distinguidas- solían ser muy asequibles. Esto era obligado en el marco de una sociedad en la que la mayoría de sus miembros vivían por debajo del nivel de subsistencia ²².

²⁰.- En 1593, la cofradía de las Animas del convento de San Francisco -había otra del mismo nombre establecida en la Colegiata- acuerda con la congregación franciscana hacer un altar “en lo alto de su capilla” para que los vendedores y mercaderes de la plaza pudiesen oír misa los domingos y fiestas de guardar. Entre la serie de condiciones que se imponen, se recoge que los días que hubiere “fiestas de toros y otras cualesquier en la plaza pública...”, no podía acceder ni hombre ni mujer sin disponer para ello de licencia del guardián del convento, añadiendo que “las personas que hubieren de subir sean los que yo ordenare...”. A.P.N.O., sig. 82. Escribano Diego Gutiérrez. 14-II-1593, fols. 338 y ss.

²¹.- A.P.N.O., sig. 185. Escribano Alonso Mariscal. 6-X-1615, fol. 942 vto. Rodríguez Marín señala el folio 490 vto., probablemente por error de imprenta.

²².- MARAVALL, J.A.: La cultura del... op. cit., pp. 473 y ss.

Por otra parte, esta actividad, rodeada de una aureola de inmoralidad y sus protagonistas acusados de ser crápulas y llevar una vida licenciosa, solía servir -buscando quizás corregir esos efectos negativos- para financiar con sus rentas instituciones asistenciales o piadosas, como ocurría en el caso de Osuna. El Colegio del Corpus Christi funcionaba como seminario donde se formaban jóvenes que tenían, entre otros deberes, la misión de acompañar al santo sacramento en sus procesiones. Se creó en 1605 bajo los auspicios de la duquesa, doña Catalina Enríquez de Ribera y el concejo ursoonés. Ocupó con el tiempo las primitivas dependencias del convento del Carmen tras su traslado, a comienzos del siglo XVII, a su actual ubicación en la calle Sevilla. Desde el momento mismo de su nacimiento, padeció serios problemas económicos, lo que comprometía su continuidad. Se le asignaron como bienes y rentas para su subsistencia el baldío de Trujillo -que sustituyó al inicialmente elegido, el de Consuegra-²³, además del producto de las “sombras de la plaza” y la deuda que mantenía con el cabildo Fernando de Villavicencio. La constitución del Colegio venía forzada por la soledad con que bajaba el santo sacramento desde la Colegiata, la única parroquia de la localidad, hasta llegar a la plaza donde esperaban que bajase la procesión la mayoría de los vecinos, realizando un lúgubre tránsito por estrechas, empinadas y mal empedradas calles. Con anterioridad el asunto se había intentado resolver con el nombramiento de una serie de capellanes quienes, tras percibir cincuenta ducados al año, se debían comprometer a acompañar al cortejo del Corpus²⁴. Dos meses después, en marzo de 1599, ante otras prioridades, se retira la cantidad fijada para los clérigos con el consiguiente fracaso de tal iniciativa²⁵. El hecho de disponer de la renta del Corral de Comedias para sufragar los gastos de los

²³. - Conviene recordar que ambas propiedades fueron objeto de litigio entre los vecinos de Osuna y el IV conde de Ureña, don Juan Téllez Girón, pleito que se sentenció definitivamente en tiempos de su hijo don Pedro, I duque de Osuna.

²⁴. - A.M.O., Actas Capitulares 1598-1600, sig. 12. 15-I-1599, fol. 594. El texto capitular es significativo: “...que por haber sola en esta villa una parroquia y ésta es la iglesia mayor la cual está en la villa vieja que es en lo más alto de esta villa de manera que se sube y baja a ella con mucho trabajo y muy apartada de la plaza y comercio de la gente y que ordinariamente (no) sale el santísimo sacramento por falta de gente que lo acompañe y viene solo y sin palio y sin lumbres hasta la plaza adonde está siempre la gente...”. La misma redacción se repetirá en 1605 como argumento para crear el Seminario.

²⁵. Ib. 1-III-1599, fol. 606 vto. El problema en esta ocasión era que el rey había ordenado armar a los soldados que integraban la milicia que se había levantado en Osuna por mandato suyo. A pesar de solicitar autorización al monarca para poder arrendar la sisa del vino y dar su producto como limosna a los capellanes, no parece que este recurso llegase a funcionar.

seminaristas y ser el Colegio una fundación del ducado, me llevan a pensar que el establecimiento teatral dependía de los Girones, aunque este asunto requiere un estudio en mayor profundidad.

Ya se ha apuntado que la expansión del teatro en Osuna parece arrancar a mediados de la penúltima década del siglo XVI y se desarrolla plenamente entre finales de esa centuria y los primeros decenios de la siguiente. Existen una serie de factores que permiten suponer que se estaba fraguando con anterioridad un ambiente propicio para ello. La mayoría de los estudiosos coinciden en relacionar el auge de las representaciones de comedias con la extensión y generalización de las fiestas ²⁶. Orientado en esa línea, se perciben indicios de que algo estaba cambiando en la Osuna de aquellos momentos. En junio de 1584, el Rector y Conciliarios de la Universidad habían decidido que esa institución docente tuviese “música de ministriles que sirvan en las fiestas...”. Para cubrir esa carencia, llegaron a un acuerdo con los ecijanos Pedro Ladrón de Heredia y Rodrigo de Pareja, quienes en adelante serían los encargados de realizar esa función ²⁷. Al día siguiente, será el concejo ursonés quien concierte con ambos músicos “para que sirvan a este cabildo en todas las fiestas e regocijos que se hicieren...” ²⁸. Hasta esta fecha, cuando la ocasión así lo requiera, se habían con-

²⁶. - BONET CORREA, A.: Fiesta, poder y Arquitectura. Aproximaciones al Barroco español. Madrid, 1990, pp. 18 y ss.

²⁷. - A.P.N.O., sig. 52. Escribano Antonio García. 27-VI-1584, fol. 356. No obstante, las fiestas no eran una novedad y se venían desarrollando desde finales de la Edad Media, si bien en Osuna es imposible documentarlo. Sin embargo, su despegue y auge es un fenómeno constatable en la localidad en la segunda mitad del siglo XVI. Sirva para apoyar esta afirmación un hecho anecdótico, aunque singular. En 1562, Hernán López de Torres, “oficial de tocar atambor”, solicitaba avendarse en Osuna. El cabildo accedió a la petición, pero le impuso una condición inédita en tales casos: “...que todas las veces que el concejo le mandase tocar el atambor en las fiestas e regocijos que se hicieren en esta villa sea obligado a lo tocar sin que por ello se le dé ningún precio ni salario...”. A.M.O., Actas Capitulares 1561-1569, sig. 5. 10-V-1562, fol. 53.

²⁸. - A.P.N.O., sig. 52. Escribano Antonio García. 28-VI-1584, fol. 362 vto. El acuerdo del cabildo se había producido el día anterior, fecha en que se hallaban los representantes de la Universidad suscribiendo el contrato con los dos intérpretes, por lo que parece que ambas instituciones se habrían puesto de acuerdo previamente. Ambos músicos sufrirían la penuria de la hacienda concejil, ya que tres años después aparecen ante los oficiales solicitando se les abone su salario. A.M.O., Actas Capitulares 1585-1589, sig. 9. 31-VII-1587, fols. 171 vto. y 172 r. Antes de 1590, la situación económica condujo a prescindir de sus servicios, ya que en ese año, ante la pobreza del concejo, se pide al duque que deje el beneficio de una escribanía para poder sostener a los ministriles. A.M.O., Actas Capitulares 1590-1593, sig. 10. 30-I-1590, fol. 11 vto. Aunque desconozco si fue ésta, debió hallarse alguna solución. De hecho, en 1596, Rodrigo Pareja “y sus compañeros” tenían interpuesto pleito en Granada por impago de sus salarios. A.M.O., Actas Capitulares 1593-1597, sig. 11. 12-XI-1596, fol. 336 vto.

tratado ministriles en Marchena ²⁹-donde debió haber un interesante panorama musical- o en Ecija . La necesidad de contar con músicos establemente asentados en Osuna parece indicar una extensión de las actividades que necesitaban el realce de tal acompañamiento, es decir, una proliferación de festejos y actos públicos en los que, por otra parte, no estaría implicado únicamente el concejo, como atestigua el contrato que firman las autoridades universitarias. Otro aspecto que puede apuntar en esa misma dirección es la demanda de aprendizaje del oficio de músico y la elevación del número de profesionales que lo practican. En 1590, seis años después de la llegada de los maestros astigitanos, Felize (sic) de Morales entra con el ministril Juan de Escobar, vecino de Osuna, para “que le muestre el dicho arte...” ³⁰. Este tipo de acuerdos permite suponer que en aquella época se podían tener expectativas razonables de ganarse la vida con el ejercicio de este trabajo. Se habría ampliado la demanda de acompañamiento musical hasta el punto de que algunos apostasen por esa actividad como fórmula para subsistir, por lo que es lícito pensar que se daba paralelamente una generalización de los festejos y del ambiente lúdico en la calle. Quizás para abundar en ello, sirva un dato anecdótico. En 1593, un muchacho ciego firma un contrato de aprendizaje con otro invidente para que le enseñe el oficio de “rezador” ³¹. Opino que se trata de un recitador de cantares de ciego, lo que resulta evocador del bullicioso y variopinto panorama callejero, tan presente en la Literatura española del Siglo de Oro.

²⁹. - A modo de ejemplo que confirma el desarrollo musical en Marchena, conviene recordar que el maestro Alonso Lobo de Borja fue sustituido en la Colegiata por Silvestre de Brivesca, quien, aunque natural de esa localidad castellana, llegó a Osuna procedente de Marchena, donde prestaba sus servicios en la parroquia de San Juan.

³⁰. - A.P.N.O., sig. 70. Escribano Juan Rodríguez Herrera. 27-IX-1590, fol. 583. Morales, que aparece en el encabezamiento de la escritura con el nombre de Sebastián, tenía quince años en el momento de la firma del documento, por lo que el acuerdo lo suscribe su padre, Bartolomé de Salcedo.

³¹. - A.P.N.O., sig. 81. Escribano Alonso Alarcón. 22-VI-1593, fol. 600 vto. Es éste el único ejemplo que he podido localizar de aprendizaje de este “oficio” entre 1548 y 1593. Opino que hay que interpretar el término “rezador” como recitador y que no debe hacer referencia a las personas que decían unas oraciones en las iglesias a cambio de una limosna. Creo que esa tarea no requeriría un aprendizaje formal ni asentar su enseñanza en escritura pública. Esta interpretación opino que es válida para Osuna, si bien en Sevilla los ciegos se agremiaban en hermandades y hay abundantes ejemplos de cartas de aprendizaje redactadas con una sorprendente meticulosidad. GESTOSO PEREZ, J.: Curiosidades antiguas sevillanas. (Serie segunda). Sevilla, 1993. pp. 140-141.

Este abigarrado cuadro de comedias, música y fiestas de finales del siglo XVI prelude lo que será el mundo barroco. Es, probablemente, el período de conformación de las características típicas de la sociedad que se desarrollará entre el siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Es una época incierta, postridentina, contrarreformista ³², donde triunfa en España el Manierismo, un momento en el que se atisban los componentes que se exagerarán hasta la extravagancia en el siglo siguiente, a la vez que se va liberando de la contención anterior autoimpuesta por la mentalidad ordenada del Renacimiento. Quizás todos los componentes se hallasen implícitos en el periodo clasicista y se asista a una evolución alentada desde el poder, que abriría, con esta explosión de regocijo popular, una válvula de escape necesaria para mantener el inestable equilibrio sobre el que se asentaba el Antiguo Régimen ³³.

La festividad del Corpus Christi contiene todos esos elementos y es, en tal sentido, modélica. Incluso hoy se afirma que en ella se pueden rastrear los orígenes del teatro moderno. Ya a mediados del siglo XV se constata la presencia de “carros de representación” como uno de los componentes de la procesión del santo sacramento en Sevilla ³⁴. Aún más, después de la prohibición de representación de comedias en la ciudad hispalense en 1679, se mantendrá la costumbre, tomando mayor fuerza en el siglo XVIII ³⁵. Caro Baroja sostenía que el Corpus era la expresión del alma ciudadana, que ejemplificaba como ninguna otra festividad el orden ideal de la ciudad. Toda la colectividad se unía para esta celebración. En ella participaban de modo ordenado todas las clases y oficios, todas las actividades estaban representadas ³⁶. Sus orígenes fueron medievales, a fines del siglo XIII. Ya en el XV se había convertido en la gran fiesta cristiana. En España parece que comenzó a celebrarse antes en la parte oriental, en el

³².- Lo que no quiere decir que por contrarreformista sea necesariamente barroca, tal y como aclara Julián Gállego en su *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972, pp. 216-217. Sostiene este autor que es el ambiente español el que influye en las conclusiones del Concilio de Trento, del que conviene recordar que clausuró sus sesiones a finales de 1563.

³³.- BONET CORREA, A.: *Fiesta, poder...* op. cit., pp. 5 y ss.

³⁴.- LLEO CAÑAL, V.: *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*. Sevilla, 1980, pp. 25-26.

³⁵.- BOLAÑOS DONOSO, P. y REYES PEÑA, M.: *Una mascarada jocoso-seria en la Sevilla de 1742*. Sevilla, 1993, p. 16.

³⁶.- CARO BAROJA, J.: *Paisajes y ciudades*. Madrid, 1986, p. 198.

reino aragonés. En Sevilla, a pesar que algunos cronistas llegaron a afirmar que ya tenía lugar en época de Alfonso X, probablemente no se iniciara hasta finales del siglo XIV -Ortiz de Zúñiga habla de 1389-, estando documentada, al menos, desde 1400³⁷. En lo que se refiere a la inclusión entre sus actos de juegos y danzas, en la zona castellana se constata este hecho a mediados del siglo XV. Estos elementos de índole no estrictamente religiosa se fueron ampliando y complicando en el Renacimiento y sobre todo en el Barroco, hasta el punto de convertirse en esenciales. Comitivas y cortejos, máscaras y mojigangas, carros de representación y danzas, estaban presentes tanto en festejos sacros como en los profanos³⁸. Se prosiguen con ellos viejas tradiciones medievales como la “danza de la muerte” o la “danza macabra” que, a pesar de su origen nórdico, prendieron en la conciencia popular española³⁹. También los carros triunfales renacentistas, con los que estuvieron relacionados los carros de Autos Sacramentales en la fiesta del Corpus. Estos aspectos que revisten cierto carácter pagano no quedaron exentos de críticas. El padre Mariana los fustigó en su “Tratado contra los juegos públicos”. Rodríguez Marín hace alusión a ello cuando, describiendo el ambiente sevillano, recoge los gastos que ocasionó “el endemoniado y archilascivo baile de la zarabanda” en la procesión del Corpus Christi de 1593⁴⁰. Julián Gállego llega más lejos en cuanto al aire profano imperante, al afirmar que las procesiones derivan en parte de los “triumfos” paganos y sólo reconoce como nota genuinamente española “cierta gravedad” con la que se desarrollaban⁴¹.

En Osuna la década de los ochenta del siglo XVI marca el punto culminante en la extensión de estas tradiciones festivas. A la vez, la mezcla de elementos sacros y profanos en las celebraciones se hace más visible. No

37.- SANCHEZ HERRERO, J.: “Algunos elementos de la religiosidad cristiana popular andaluzadurante la Edad Media”. La religiosidad popular... op. cit., pp. 277-278. En 1263 el papa Urbano VI ordenó que todos los años se celebrase la fiesta del Santo Sacramento el jueves siguiente a la octava de Pentecostés. Clemente V la hizo obligatoria, mientras que Juan XXII dispuso que ese día se expusiese las eucaristía en solemne procesión. MUÑOZ MORILLEJO, J.: Escenografía española. Madrid, 1923. p. 19.

38.- BONET CORREA, A.: Fiesta, poder... op. cit., pp. 22-23.

39.- CARO BAROJA, J.: Las formas complejas... op. cit., pp. 314-318.

40.- RODRIGUEZ MARIN, F.: Perfiles de la Sevilla cervantina. (“Discurso preliminar a la edición de Rinconete y Cortadillo”). Ed. facsímil. Sevilla, 1992. p. 95.

41.- GALLEGO, J.: Visión y símbolos... op. cit., pp. 179 y ss. Son interesantes también sus opiniones sobre el origen de los “pasos” de la Semana Santa.

parece casual que en este decenio coincidan las ya reseñadas contratación de ministriles por el concejo y la Universidad, la constitución de una compañía de comediantes o la aparición por primera vez -al menos reflejada en un acuerdo capitular- de representaciones teatrales dentro de los actos del Corpus. En 1582, junto con las habituales “danzas” y la tarasca, se incluye el montaje de “un tablado y que se haga una comedia”⁴². Aunque no hay constancia de la continuidad de escenificación de obras -autos sacramentales o comedias- en la festividad del Santo Sacramento, al menos queda de relieve la interrelación existente entre los distintos elementos, quizás porque todos son fiel exponente de ambiente social del Siglo de Oro. Si en el caso de Osuna la vinculación entre teatro y fiestas no resulta tan nítidamente establecida como en otros lugares -como es el caso de Sevilla-, esta circunstancia es achacable a las carencias económicas que sufre el concejo, que indudablemente le restan capacidad de actuación. Con todo, a pesar de estas limitaciones, se siguió la tónica general que reproducía, a escala reducida, lo que se ejecutaba en la capital hispalense.

Hasta aquí quedan sólo apuntadas las líneas que debió seguir el desarrollo de la actividad teatral en el siglo XVI, sin perjuicio de que una investigación de mayor profundidad aporte novedades y modifique la visión que queda trazada en estas páginas. El mundo de la comedia en los siglos XVII y XVIII está aún por desvelar y se mantiene inédito en los legajos del Archivo de Protocolos.

42.- A.M.O., Actas Capitulares 1578-1585, sig. 8. 28-V-1582, flos. 205 r y 205 vto. Además de los tradicionales adornos de las calles por donde pasaba la procesión, el concejo encarga a los diputados que salgan “cuatro danzas” -el doble de lo que era habitual-, el montaje del tablado para escenificar la comedia, “una tarasca con un hombre armado que pelee...” y “lo que más les pareciere que convenga para el dicho efecto...”. Se fijó en 15.000 maravedís el crédito disponible para financiar el programa.

