

## Teatro y poder en el Madrid barroco: algunas observaciones en torno a la normativa teatral durante el reinado de Felipe III

María Agustina Saracino  
(Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)  
École des Hautes Études en Sciences Sociales)

### 1. Introducción

La relación entre el teatro público barroco y la Monarquía Hispánica ha sido recurrentemente planteada en términos de manipulación, dirigismo y control desde la ya clásica obra de J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*.<sup>1</sup> Esta interpretación se sustenta, básicamente, en el estudio de los contenidos ideológicos de las obras dramáticas, los ataques de los moralistas a la comedia, las redes de mecenazgo operantes en el periodo y las disposiciones que regulaban la representación teatral pública, entendidas estas últimas como la expresión de una voluntad soberana organizada como Estado Moderno.<sup>2</sup> Por otra parte, el estudio de esta normativa se ha centrado en la información que proporcionan para la reconstrucción del negocio teatral y de la representación dramática, sin ponerse el suficiente énfasis en su carácter de *representación*, es decir, de construcción discursiva que da cuenta de los valores, fines y ansiedades de quienes las produjeron.<sup>3</sup> Por ello, carecemos de un examen sistemático de los aspectos de la representación dramática, no sólo del negocio teatral, abordados por las reglamentaciones teatrales. El objetivo de este trabajo es ofrecer un análisis de la normativa teatral durante el reinado de Felipe III. Con este fin, prestaremos particular atención a las *Ordenanzas de teatros* de 1608 y al *Reglamento de teatros* de 1615 con el fin de indagar qué aspectos de la *relación teatral*<sup>4</sup> son tematizados y cómo, a la luz de dos contextos de producción fundamentales: el desarrollo de la escena madrileña y los alineamientos facciosos al interior de la Corte.

---

<sup>1</sup> Pese a las matizaciones que se le han hecho tanto desde los estudios filológicos, como desde la historia cultural y de las ideas, esta tesis goza de buena salud como puede constatarse en las obras de, entre otros, Hurzais Tortajada y Díez Borque (2010, 2013).

<sup>2</sup> Sobre la crítica a la caracterización de la Monarquía Hispánica como Estado Moderno en Maravall, véase Clavero.

<sup>3</sup> Este déficit es visible en, las por otra parte indispensables, obras de Varey y Shergold (1971); García García; García y García y Sanz Ayán y Sanz Ayán.

<sup>4</sup> La categoría de relación teatral alude a todos los aspectos involucrados en el proceso semiótico que tiene lugar durante la representación dramática. Dada la amplitud de esta definición, hemos recurrido a la reformulación que realiza Profeti de la categoría de *mimema teatral* propuesta por Sito Alba; Profeti circunscribe los elementos constitutivos de la relación teatral barroca a los siguientes: 1. Quién muestra (representantes, autor); 2. Quién o qué se muestra (representantes, objetos escénicos); 3. Dónde (lugar geográfico y ámbito de la representación); 4. Cuándo (calendario y horarios de la representación); 5. A quién (públicos); 6. Para qué (qué significa el mostrar y qué de hecho comunica). Aquí nos centraremos en cómo son abordados los primeros cinco elementos en la normativa teatral del periodo ya que la dilucidación del último de ellos requeriría incorporar al análisis un conjunto de factores anteriores, simultáneos y posteriores a la representación teatral que escapan a las posibilidades de este trabajo. Por supuesto, hay obras clásicas, como la de Kowzan sobre el signo teatral, y otras más recientes, en particular la de Bobes Naves y Gutierrez Florez, que proponen aproximaciones mucho más sofisticadas desde el punto de vista teórico a la representación teatral en tanto hecho comunicativo. Sin embargo, el esquema simplificado de Profeti tiene la ventaja de estar pensado por una especialista en teatro aureo español que, consciente de los anacronismos que supone analizar la comedia barroca con categorías como la de autor o director, por ejemplo, propone estas categorías más amplias y flexibles que nos permiten analizar la normativa teatral sin forzar el horizonte conceptual que la articula.

Consideramos que esta aproximación puede arrojar nueva luz acerca de los alcances de la postulada funcionalización propagandística del espectáculo teatral público por parte del poder monárquico durante el Barroco hispano.

## 2. La *Ordenanzas de teatros* de 1608

### 2.1 Antecedentes

E. Cotarelo y Mori considera a la pragmática *Orden y arreglo que ha de observarse en los trajes y vestidos por toda clase de personas* de 1534 la primera disposición legal referida al teatro profano (17).<sup>5</sup> En el punto 12 de la pragmática, se estipula que todo lo dicho sobre los trajes y vestidos vale también para los “comediantes, hombres y muges, músicos y demás personas que asisten en las comedias para cantar y tañer” (Cotarelo y Mori, 619). Sin embargo, dicha pragmática no figura en ninguna de las ediciones de la *Nueva Recopilación de las Leyes de España* (1567, 1581, 1641) y si en la *Novísima Recopilación de las Leyes de España* por lo que es probable que sea una adición posterior.<sup>6</sup> Este hecho se debería a que sólo con la convergencia de los nuevos espacios de escenificación permanentes provistos por los corrales, la profesionalización de los representantes y el surgimiento de la comedia nueva es posible hablar de un teatro comercial y multitudinario que se vuelve objeto de interés normativo para las autoridades.

En efecto, en el período previo al surgimiento de la comedia nueva lo que prevalece es la reiteración de la censura eclesiástica de la inmoralidad presente en las representaciones profanas y religiosas, como venía sucediendo desde la Baja Edad Media.<sup>7</sup> Sin embargo, mientras hasta 1550 las constituciones sinodales habían dirigido su atención principalmente al decoro y la moralidad de las representaciones teatrales, en sintonía con el afán de reforma que dominaba en la Iglesia Católica ibérica, hacia la segunda mitad del siglo el impulso contrarreformista implicó la aparición con fuerza de las cuestiones dogmáticas dentro de las preocupaciones eclesiásticas respecto al teatro.<sup>8</sup>

Con la consolidación del nuevo mercado cultural que se conforma en torno a la comedia representada en los corrales, durante el último tercio del siglo XVI aparecen distintas disposiciones relativas al teatro público, la mayoría referidas a qué hospitales

<sup>5</sup> Con el término “legal” Cotarelo y Mori hace referencia a aquellas disposiciones emanadas de una jurisdicción secular, o de origen eclesiástico pero avaladas por la autoridad secular con jurisdicción en el área, el Consejo Real, cuyo objeto era reglamentar la actividad teatral pública. Nuestro concepto de legislación para la época, en cambio, difiere sustancialmente de los anacronismos presentes en la definición de Cotarelo. Siguiendo a Garriga, partimos de la noción de que la ley durante la modernidad temprana era concebida, no como producto de la libre voluntad creadora del soberano, sino como *iurisdictio*, es decir, como la actualización y adecuación a las circunstancias particulares de un orden revelado que se hallaba a su vez encarnado en los derechos tradicionales que el poder secular debía mantener. De esta forma, la producción normativa se hallaba condicionada, aunque no completamente determinada, por imperativos religiosos y morales que afectaban su contenido, su forma y las modalidades de su aplicación. Justamente por eso, parte importante de la relevancia de estudiar la normativa teatral de la época se halla en que es una vía de acceso a las representaciones que se hacían las elites de la época de ese nuevo objeto cultural que constituyó el teatro público.

<sup>6</sup> La pragmática *Orden y arreglo que ha de observarse en los trajes y vestidos por toda clase de personas* regulaba el tipo de vestimenta apropiado a cada clase de persona, delimitando estrictamente quienes, y bajo qué circunstancias, podían vestirse con géneros y prendas de lujo, con el argumento de que “en todos tiempos se ha procurado remediar el abuso y desorden de los trages y vestidos, por que junto con consumir vanamente muchos sus caudales, han ofendido y ofenden las buenas costumbres.” *Novísima Recopilación de las Leyes de España* (182-185).

<sup>7</sup> Cotarelo y Mori menciona como contexto significativo de esta censura los Concilios de Aranda de 1473, el de Gerona de 1475 y el de Toledo de 1565 (16).

<sup>8</sup> Transformación que se reflejó incluso en el contenido de las obras dramáticas de tenor religioso, particularmente en los autos sacramentales (Menéndez Peláez 2005).

participan, y en qué proporción, del *aprovechamiento de comedias*. De las disposiciones que afectan a las condiciones en que se desarrolla la representación teatral, podemos destacar la *Prohibición para representar en días de semana* (1582), la *Prohibición para representar mujeres* (1586), *Licencia para representar mujeres* (1587); la *Petición sobre vestidos teatrales* (1590), la *Prohibición de representar mujeres* (1598); la *Real provisión del 2 de Mayo, prohibiendo la representación de comedias* (1598); la *Licencia para representar* (1599); el *Real decreto de reformación de comedias* (1603) y el *Edicto del Obispo de Badajoz, aprobado por Real cédula de 26 de Noviembre* (1605).<sup>9</sup>

Estas disposiciones responden a preocupaciones similares a las esgrimidas por los eclesiásticos las décadas previas, la moralidad pública, y a la vez diversas. Esta disparidad se debe no sólo al hecho de que provienen de distinta jurisdicción, sino además a que abordan un objeto cultural diverso: el teatro público, comercial y abierto a un público heterogéneo cuyo *gusto* es fundamental para el éxito de la comedia y, por ende, el sostenimiento de los hospitales.

A esta nueva situación responden las medidas mencionadas. La disposición de 1582 consintiendo el pedido de Cristóbal Vázquez, yerno de la dueña del corral de la Pacheca, de que no se permitiesen representaciones durante la semana debido a los inconvenientes que se siguen de ello, tanto porque “los oficiales que a ella van dejan de trauajar y ganar de comer como por los muchos dineros que en ellas se gastan” (Davis y Varey, 108), expresa la preocupación creciente de ciertos miembros del Consejo Real sobre las consecuencias del aumento del número de representaciones que no había dejado de crecer por lo menos durante los cinco años previos.<sup>10</sup>

Por otro lado, en 1586 y 1598 se dieron sendas disposiciones prohibiendo que representen mujeres, que fueron revocadas en 1587 y al reestablecerse las representaciones de comedias en 1599, respectivamente. La conveniencia de la presencia de mujeres en los escenarios fue un tema de debate que se reiteró a lo largo del Siglo de Oro. La importancia de la presión de los moralistas en este aspecto de la normativa se vuelve evidente si tenemos en cuenta que la primera de estas prohibiciones se produjo a instancias de la Junta de Reformación de 1586 (Ezquerria Revilla 2012), en la cual participó García de Loaisa y Girón, confesor real y autor principal, junto a fray Diego de Yepes y fray Gaspar de Córdoba de la consulta de 1598 en base a la que Felipe II decidió aceptar el pedido del Arzobispo de Granada, Pedro de Castro, de prohibir la representación de comedias (Cotarelo y Mori, 393-397). Tanto en 1586 como en 1598 los argumentos contrarios a que las mujeres representen sostienen que dicha actividad es una fuente de perdición para las propias actrices, una profesión infame e inmoral, y que constituye un mal ejemplo para el público (Davis y Varey, 125-130 y 136-137). Por su parte, quienes defienden la posibilidad de que las mujeres actúen en 1586, entre ellos actrices como María de la O, Mariana Vaca y otras doce representantes, argumentan la necesidad económica propia y de sus familias, pero también de los hospitales que ven mermar sus ingresos por la pérdida de atractivo de un

---

<sup>9</sup> Estas disposiciones, menos la primera y el *Real decreto de reformación de comedias* de 1603 (perdido, pero conocido por referencias), están reproducidas en Cotarelo y Mori (619-622). Asimismo, todas ellas, así como los pleitos de los cuales se desprenden las prohibiciones para que actúen mujeres de 1586 y su levantamiento en 1587, la nueva prohibición de que representen mujeres de 1598 y la suspensión de la actividad teatral de mayo de ese año, así como su reanudación un año después, también se encuentran reproducidos en Davis y Varey (108, 125-130, 133, 136, 136-137).

<sup>10</sup> Ello se expresó en las peticiones de distintos autores de comedias que desde 1577 solicitaron permiso para representar todos los días, que les fue denegado, solicitando luego licencia para representar dos días a la semana, la cual les fue otorgada siguiendo lo ya acordado para la compañía de Ganassa (Davis y Varey, 102-104 y 106-107).

teatro sin mujeres sobre las tablas. Asimismo, las representantes proponen reaseguros de su moralidad, como el ser todas casadas, y señalan los mayores peligros y peores ejemplos que se siguen de poner a jovencitos a representar en hábitos de mujer (Davis y Varey, 125-130).

La prohibición de representar comedias de 1598 y la licencia que permitió su reanudación en 1599 responden, por su parte, más directamente al enfrentamiento que se va delineando entre partidarios y detractores del teatro público, cuyas principales posiciones pueden ejemplificarse con la consulta del García de Loaisa, fray Diego de Yepes y fray Gaspar de Córdova, sobre la prohibición de las comedias y el memorial dirigido a Felipe II, para que levante la suspensión en las representaciones de comedias realizado por la Villa de Madrid en 1598. Los principales ejes argumentativos de ambos documentos son si las comedias representan un peligro para el alma y la república. La consulta sostiene que las comedias son perjudiciales para el alma por ser escuela de malos comportamientos e incitación al pecado, en lo cual juegan un papel fundamental el carácter disoluto de las representantes y lo lascivo de los bailes. Además, condena el financiamiento de las obras pías (los hospitales) mediante una actividad indecente que constituye causa de la ruina económica de los privados y de la decadencia de la república ya que distrae de las obligaciones laborales, religiosas y cívicas (Cotarelo y Mori, 392-397).

El memorial en que la Villa de Madrid solicita se reanuden las representaciones insiste, en cambio, en el carácter de distracción necesaria del teatro y en lo fácilmente remediables que son los excesos que se producen durante las representaciones, también aquí asociadas a los bailes y ciertos comportamientos de los representantes. Se resalta a ese respecto el carácter versado del teatro de comedias como límite a la improvisación de los actores y la censura previa de los textos como reaseguro frente a la inmoralidad de los dramaturgos. Asimismo, se señala la capacidad del teatro de brindar buenos ejemplos y promover valores cívicos y religiosos entre los espectadores. Otra línea argumentativa esgrimida con fuerza es la necesidad económica de los hospitales que satisface el teatro público y que se ve desatendida por la prohibición de representar (Cotarelo y Mori, 421-424).

El fin del reinado de Felipe II vio agudizarse la polémica sobre la licitud del teatro al ganar actualidad la dimensión política de la moralidad pública en conexión con el debate sobre la decadencia hispánica, lo que no haría más que acrecentarse durante el reinado de Felipe III. El desplazamiento en la Corte madrileña de la facción “castellana” frente a la “papista” implicó una transformación de las corrientes religiosas dominantes en los círculos cortesanos, en la cual destacaron tanto las corrientes descalzas como la Compañía de Jesús, esta última con una profusa actividad teatral propia y, en líneas generales, hostil al teatro de comedias profano que entendía como una competencia (Ezquerria Revilla 1998; Jiménez; Zampelli).

Esta agudización de la polémica no se reflejó inmediatamente en una producción normativa de carácter global. Si bien en 1603 vio la luz un decreto de reformación de comedias que recogía algunas de las preocupaciones de los moralistas, como la reducción del número de compañías autorizadas en todo el reino a ocho y la prohibición de representar en conventos, monasterios y durante la cuaresma, hubo que esperar hasta 1608 para que aparecieran las primeras ordenanzas teatrales que abordaban de manera integral la actividad teatral.

El contexto de producción inmediato de las *Ordenanzas de teatros* de 1608 responde de esta forma a la reinstalación de la Corte en Madrid luego de una estancia de seis años (1601-1606) en Valladolid, al aumento de la actividad teatral pública y su creciente popularidad tanto entre el público plebeyo como nobiliario, cuya asistencia se

incrementaría justamente con la mudanza de la Corte a Madrid (Rey Hazas). Un tercer factor a considerar es la reducción de nuevos hospitales en el Hospital General en ocasión del traslado a su nuevo edificio en 1603, lo que hacía aún más necesario asegurarle los ingresos que le correspondían de las representaciones.<sup>11</sup>

## 2.2 Las *Ordenanzas de teatros* de 1608: estructura y contenidos

Las *Ordenanzas...* de 1608 son obra del Licenciado Juan de Tejada, Protector y Gobernador del Hospital General y Juez Protector de Teatros designado por el Consejo Real.<sup>12</sup> Tejada se encargó de este oficio desde 1589 y lo ejerció por 25 años; incluso, luego de retirarse como miembro del Consejo en 1607, por medio de la Real cédula del 28 de julio se ordenó que quedase a su cargo la protección y gobierno de los hospitales de la Corte, lo cual ocurrió hasta 1613 (Varey y Shergold 1971, 37-38).

Las *Ordenanzas...* se articulan en seis apartados: “Autores”, “Comisarios de semana”, “Comisario del libro”, “Arrendador”, “Alguaciles” y “Hospital General” (Varey y Shergold 1971, 47-52). En el primer apartado, “Autores”, se estipula la obligación de estos de pedir licencia antes de entrar a Madrid y de enviar, hacia Pascuas, una relación de los miembros de sus compañías que consigne si están casados, lo que en el caso de las mujeres representantes era requisito obligatorio; la posibilidad de representar sólo dos días seguidos en el mismo corral, debiendo luego trasladarse al otro corral de la Villa; la obligación de entregar, con dos días de antelación y antes de ser leídos por los representantes, los textos a representar, las letras de las canciones y de los entremeses para ser sometidos a censura por el señor del Consejo; la prohibición de que salgan mujeres travestidas; el calendario anual de representaciones y los horarios en que estas deben llevarse a cabo: los seis meses siguientes al primero de octubre desde las 14 h y los seis meses siguientes desde las 16 h, finalizando siempre antes del anochecer; y, por último, que se anuncie claramente en los carteles las comedias que se han de representar cada día.

El apartado “Comisarios de semana” establece que los hospitales de la Pasión y Soledad, nombren dos comisarios, lo que ya venían haciendo (Varey y Shergold 1958, 77), que deben ser “personas de satisfacción, ricas y desocupadas”, bajo aprobación del señor del Consejo. De acuerdo a las *Ordenanzas...*, la tarea de estos comisarios era acudir alternadamente a las funciones con el fin de cuidar que nadie entre sin pagar, no obstante ser “alguacil, escribano, cofrade y diputado”, y que, si por ello o por otra causa se produjese escándalo, debían prender a los culpables e informar a las autoridades. Los comisarios debían apersonarse a primera hora los días de las representaciones para repartir los “bancos y aposentos, prefiriendo en ellos a los Títulos, y Caualleros y personas principales que los embiaren a pedir” (Varey Shergold 1971, 49); debían asegurarse, además, de que ningún hombre entrase a los sectores del auditorio reservados para las mujeres (la cazuela), a no ser sus esposos o parientes en el caso de quienes tenían localidades de aposento, de que ninguna mujer accediese a los vestuarios a no ser las representantes y de que ningún fraile entrase a los corrales. Finalmente, se les pide que en conjunto informen al señor del Consejo la necesidad de reformas edilicias en estos y que le eleven el presupuesto necesario para realizarlas.

---

<sup>11</sup> Respecto al proceso de concentración y unificación de las instituciones hospitalarias véase García Oro y Portela Silva.

<sup>12</sup> Recordemos que la jurisdicción del Protector y Gobernador del Hospital general sobre la actividad teatral que se desarrollaba en los corrales se deriva del monopolio que sobre dicha actividad se había otorgado a los hospitales de las cofradías de la Pasión y la Soledad, para luego incluir al Hospital General y las distintas instituciones que se fueron reduciendo en él.

Al comisario del libro, nombrado anualmente por el Juez Protector de Teatros, se le encarga que lleve las cuentas y se responsabilice por el reparto de los aprovechamientos en la proporción que cada hospital tiene asignada, así como de lo que corresponde al autor y lo necesario para los arreglos y reparos. Para ello, debían apersonarse a la tesorería de cada corral todos los días de espectáculo a las tres de la tarde y realizar cuentas y repartos de lo recaudado a diario en presencia de los otros comisarios, quienes junto a él poseen llaves del “arca o alacena que sirva de archivo en que estén los libros, escrituras y papeles tocantes a las comedias, todo por inventario” (Varey y Shergold 1971, 50). Las especificaciones respecto a las modalidades de cada género de ingresos, así como el destino que pueden legítimamente tener los egresos, son varias y ponen de relieve la importancia y complejidad de la gestión económica de los corrales. Esta debe ser registrada mediante una relación escrita que el comisario del libro debe dirigir al Juez Protector de Teatros dando cuenta de la gestión anual de los corrales madrileños, frente a la cual los comisarios pueden tener, incluso, que responder con su patrimonio en caso de defalco.

Al arrendador se lo hace responsable de todos los bienes que recibe en remate público por el término de un año, y de rendir, a diario, cuenta de los lugares alquilados para cada función. Asimismo, se especifica la suma de dinero que puede cobrar por aposento (no más de doce reales) y por cada banco (un real), sin que pueda agregar bancos ni otros asientos a los previstos en el arrendamiento, así como tampoco redes ni celosías que no estén pegados a las paredes.

Los alguaciles, designados por el Juez Protector de Teatros, reciben un dinero fijo por asistir desde la apertura de los corrales hasta que hayan salido todos los espectadores y vigilar que “ninguno se escuse de pagar: y que aya escandalo, y alboroto, ni descompostura, y que se guarde, y cumpla en todo lo que va ordenado” (Varey y Shergold 1971, 51).

El último apartado, “Hospital General”, hace referencia a las responsabilidades que el principal beneficiario de la recaudación de la actividad teatral posee en torno a la fiscalización de sus ingresos y egresos, para lo cual se requiere que su contador esté presente en la contaduría de los corrales “e interuenga con los Comissarios a la cobrança y repartimiento de todos los aprouechamientos” (Varey y Shergold 1971 51).

### 2.3 Controlar el negocio y ¿la representación teatral?

Como puede verse, la mayor parte de las *Ordenanzas...* de 1608 se abocan a establecer el reparto de los ingresos de la actividad teatral pública entre los hospitales y a proveer mecanismos de control de estos de la recaudación y su reparto (presencia de comisarios). Asimismo, se establecen las obligaciones del arrendador respecto de las reparaciones y mantenimiento de los corrales y se le fijan sumas máximas a cobrar por aposento y banco.<sup>13</sup>

En relación a los elementos que conforman la relación teatral, es decir, sobre las condiciones y elementos de la representación que condicionan la producción de significados, podemos ver que las *Ordenanzas...* de 1608 intervienen en primera instancia sobre los representantes y los autores. La forma en que se intenta controlarlos (estableciendo la obligación de pedir licencia para representar por parte de los autores,

---

<sup>13</sup> Desde 1601 o 1602, con la intención de asegurarse ingresos más regulares y de simplificar la administración de los corrales en un periodo en que varios cofrades estaban ausentes por haberse trasladado la Corte a Valladolid y ser ellos cortesanos, se introdujo un sistema de arriendos por el cual mediante un pago anual, el arrendador disponía de las viviendas situadas de los edificios teatrales, del monopolio de la venta de refrescos y del cobrar los bancos y ventanas, a cambio de lo cual obtenía un cuarto por cada banco y medio real por cada aposento que cobraba (Davis y Varey, 34).

de presentar relación completa de sus compañías y de estar casadas de las representantes) denota una preocupación por limitar el impacto de la movilidad de este colectivo sobre la moralidad del resto de la población. Esta intención se hace aún más explícita en la prohibición de que accedan a los vestuarios mujeres que no sean representantes, medida que recoge una preocupación esbozada reiteradamente por los moralistas respecto al carácter corruptor del trato con los representantes.<sup>14</sup>

En relación a qué se muestra, se establece la censura previa del texto dramático y de las canciones a representar. La entrega de este material al Juez Protector de Teatros es responsabilidad del autor que lo compró para representar, y por ello puede modificarlo. Asimismo, se da una gran importancia al vestuario, en particular a la posibilidad del travestismo de las mujeres, que se prohíbe. Este aspecto había aparecido también reiteradamente en los discursos de los moralistas como fuente de malos ejemplos e incitación a comportamientos inmorales, no sólo de tipo eróticos sino también impropios a los roles tradicionalmente adjudicados a cada género, por lo que en este punto las ordenanzas también estarían dando respuesta a los debates previos acerca de los peligros del travestismo femenino (Heise).

Sin lugar a dudas el dónde, el cuándo y el para quién son los aspectos de la relación teatral que más atención merecen en las *Ordenanzas...* de 1608. Respecto al lugar de la representación, se autorizan únicamente dos corrales, el de la Cruz y el del Príncipe, en los que cada compañía no puede representar más de dos días seguidos. Se ratifica así a los dos corrales existentes como sedes únicas de la representación teatral pública. La rotación de las compañías intenta garantizar cierta equidad entre las compañías, dado lo desigual de la capacidad de ambos corrales,<sup>15</sup> y a renovar la cartelera de cada corral al menos dos veces a la semana, lo cual era fundamental para atraer al público.<sup>16</sup>

Respecto al momento de la representación, se estipulan los horarios de comienzo y fin de las funciones teniendo en cuenta el cambio estacional con el fin de evitar que finalizasen al anochecer, momento que dificultaba el control del público y el propio desarrollo de la representación dada la carencia de iluminación artificial. De los días de función y del calendario anual de las mismas no se menciona nada, si bien desde al menos la década de 1590 hay funciones diarias en Madrid y no se representa durante la cuaresma (García García y Sanz Ayán, 53-65).

Por último, las disposiciones relativas al público lo caracterizan, por un lado, como consumidor. En este sentido, se insiste en que no se haga excepción alguna: todos no importa el rango o el oficio deben pagar su entrada. Esta disposición, que iguala a todos los espectadores en su rol de compradores, se ve compensada con otra serie de medidas que refuerzan tanto la distinción jerárquica estamental como de género. En el primer sentido, la existencia de localidades diferenciadas por precio es reforzada por el señalamiento a los comisarios de que den prelación a los “Títulos y Cavalleros y personas principales” en la asignación de bancos y aposentos. Asimismo, se establecen

---

<sup>14</sup> Sobre este aspecto es representativo el memorial de 1598 de Lupercio Leonardo de Argensola que brinda numerosos ejemplos de fortunas nobiliarias perdidas por el amancebamiento de miembros de la nobleza con famosas representantes (Cotarelo y Mori, 65-68).

<sup>15</sup> El corral del Príncipe tenía aproximadamente un 25% menos de capacidad en esos años que el de la Cruz (Davis y Varey, 76).

<sup>16</sup> La alternancia en cartelera entre comedia nueva (no necesariamente recién escrita, pero si no vista recientemente) y comedia vieja, sumado a la mayor afluencia de público a la primera que a la segunda ha sido puesta en relieve por Sentaurens para el caso de Sevilla (435). Varey y Shergold detectan en su estudio de la recaudación de los corrales madrileños indicios que corroborarían esa hipótesis para el caso de esta ciudad, al menos en el periodo 1600-1650 (1971, 37).

lugares específicos para las mujeres, la cazuela, que existía al menos desde comienzos del siglo XVII. La excepción en este caso también sigue un criterio estamental: quienes acceden a los aposentos, damas vinculadas con los “Títulos y Cavalleros”, pueden acudir a las funciones acompañadas por sus parientes masculinos. Por último, se reitera la prohibición de que los frailes, en referencia a los eclesiásticos regulares, asistan a las comedias.

De las medidas previstas por las *Ordenanzas...* de 1608 podemos concluir que en este momento el foco está puesto en asegurar la recaudación y el justo reparto de los ingresos, así como la moralidad de la representación. Al servicio de ambos fines están los comisarios de los hospitales, mientras que para la manutención del orden durante la representación se cuenta además con los alguaciles. De entre las disposiciones previstas por las *Ordenanzas...* destacan como potencialmente más efectivas para el control del teatro como medio de comunicación y propaganda el control de quiénes pueden representar (autores y compañías), qué pueden decir (censura previa de textos y cantos), cómo pueden decirlo (prohibición de travestismo de las actrices), cuándo pueden representar (carácter diurno de la representación) y a quiénes pueden decirlo (control de quienes entra a los corrales y las localidades que pueden ocupar). Sin embargo, el carácter limitado de estas medidas se torna evidente al considerar la cantidad de códigos complementarios al textual presentes en la representación que no son abordados (formas de recitar, tipos de baile a ejecutar, movimientos de los intérpretes, vestuarios y accesorios en general, decorados, etc.). Finalmente, debe tenerse en cuenta el fuerte interés de comisarios y alguaciles en la continuidad de las representaciones antes que en el cumplimiento estricto de la normativa, ya que de ello dependían sus propios ingresos.

### 3. El *Reglamento de teatros* de 1615

#### 3.1 La normativa teatral entre 1608 y 1615

El *Reglamento de teatros* de 1615 es la segunda normativa con aspiraciones de regulación global sobre la actividad teatral pública que se otorga durante el Siglo de Oro. Durante los siete años que median entre las *Ordenanzas...* de 1608 y el *Reglamento...* de 1615 sólo se dicta una nueva disposición relativa al teatro público: el auto del 30 de marzo de 1615 que ordena se cumpla lo acordado en una consulta del Consejo de Castilla del 10 de febrero: la consignación en las sisas de la sexta parte de 54.000 ducados por año a favor de los hospitales, descontando de ello el producto de las comedias y la limosna que recibían (Varey y Shergold 1971, 58-60).

Esta medida es significativa por lo que deja ver de la situación financiera de los hospitales y la administración de los corrales, así como de la influencia creciente de ciertas personalidades de la Corte hostiles a Lerma y cercanos a la reina Margarita de Austria, fallecida en 1611.

En relación al primer aspecto, el propio auto justifica la medida en las crecientes necesidades económicas que sufrían los hospitales (Varey y Shergold 1971, 58). Además del aumento de la población madrileña y la crisis económica que hacía sentir sus efectos sociales en Castilla para ese momento, C. Davis y J. E. Varey señalan que esta medida formó parte de una transformación más general en la forma de administrar los corrales. A partir de junio de 1615, los arriendos se extendieron a dos años en vez de uno, pasando a pagar el arrendador 27.000 ducados anuales en vez de 805, lo cual muestra cuanto había crecido el negocio teatral. A cambio de este pago, el arrendador tenía e derecho a cobrar y quedarse con la totalidad del producto. De esta forma, los hospitales se hacían de una subvención anual fija a cargo del Ayuntamiento, que era el que recibía el pago del arrendador; este último era quien asumía todos los riesgos comerciales (36).



Por otra parte, en la propia disposición se señala que la decisión de subvencionar a los hospitales mediante una asignación anual se tomó a instancias de distintas consultas en las que intervinieron, a pedido del monarca, los confesores del rey y del príncipe y el padre Juan Federico de la Compañía de Jesús (Varey y Shergold 1971, 58-60).<sup>17</sup> Este hecho señala no sólo la enorme importancia que desde la última década del gobierno de Felipe II había adquirido la figura del confesor real, sino el aumento de la influencia de la Compañía de Jesús entre los allegados a Felipe III. Ello tuvo una de sus mayores expresiones en el papel destacado del predicador real jesuita Jerónimo Florencia, quien llegó incluso a confesar Felipe III en el periodo posterior a la muerte de Margarita de Austria en 1611 (Jiménez; Martínez Millán).

La relación de los jesuitas con el teatro público no era nueva ni unívoca. Un primer aspecto a considerar es su actuación en las controversias sobre la licitud moral del teatro en el período que media entre las *Ordenanzas...* de 1608 y el *Reglamento...* de 1615. Destacan entre los reformistas que intervienen en esta época el Padre J. de Mariana, cuyo *Tratado de los Espectáculos* (1609) representa el pasaje de sus posiciones más intransigentes de 1599 a un reformismo severo, y las intervenciones de los Padres J. Ferrer (1613) y P. de Guzmán (1614).<sup>18</sup>

Sin embargo, lo que distingue a los jesuitas frente a otros polemistas es su propia práctica y reflexión acerca de la actividad teatral, que en estos momentos alcanza grandes alturas en el marco de la promoción en 1603 a Colegio Imperial de Madrid del Colegio de San Pedro y San Pablo. Este hecho no sólo puso a disposición de la Compañía mayores recursos materiales, sino que favoreció las ocasiones propicias para el despliegue dramático al vincularlo aún más estrechamente a la Corte.<sup>19</sup> El teatro jesuita ha sido descrito como una *predicación a los sentidos*, justamente, por el enorme despliegue escénico que adquirieron sus representaciones ya en el primer cuarto del siglo XVII, siendo fuertes promotores de la utilización de tramoyas, y por la importancia otorgada a los códigos complementarios del texto dramático, en particular la música, la entonación de la recitación, el canto, la danza, los vestuarios fastuosos, entre otros (Menéndez Peláez 1995, 61-82). En este sentido, los padres pertenecientes a la Compañía criticaban al teatro público barroco en base a las finalidades que ellos asignaban a su propia práctica dramática, pastoral y de moralización, y plenamente conscientes del poder del teatro para movilizar espíritus y cooptar voluntades (Zampelli, 563).

---

<sup>17</sup> Juan Frédéric Schedler Van der Schueren (1560-1625) era un jesuita proveniente de una rica familia de Almagro que explotaba las minas de Almadén. Actuó como calificador del Santo Oficio y obtuvo el hábito de Santiago. Su conexión con el teatro de comedias está lejos de estar del todo dilucidada, pero se sabe que Lope de Vega le dedicó su comedia *El hijo de los leones* (c. 1620-22) (Pérez y Pérez, 59).

<sup>18</sup> Por supuesto, también hay intervenciones en este periodo defendiendo al teatro de comedias por parte de laicos como Francisco de Cascales, *Carta a Lope de Vega* (1613), y Francisco Ortiz, *Apología de las comedias* (1614), un reformista agustino, J. González de Critana, *Del uso bueno y malo de las comedias* (1610), y un férreo detractor: el franciscano fray Juan de Santa María, *República cristiana* (1615) (Vitse, 31-168).

<sup>19</sup> El Colegio de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús en la Corte inició su andadura a fines del siglo XVI, y había alcanzado ya una notable prosperidad a principios del XVII, adquiriendo en 1603 el título de Colegio Imperial gracias a la protección y el importante legado a su favor de la Emperatriz María de Austria. Su conexión con el teatro profano fue muy intensa, al punto que, con motivo de la inauguración de los Reales Estudios en 1629 leyó Lope de Vega su *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús*, poema en que canta las diversas lecciones del acto inaugural. Fueron también famosas en su época las festividades organizadas por los alumnos con motivo de diversas celebraciones religiosas y civiles; en la canonización de San Francisco de Borja en 1672 es probable que se haya representado la comedia de Calderón de *El gran Duque de Gandía* (Simón Díaz).

En este contexto de reforma de la gestión económica de los corrales y de reacomodamiento de las facciones cortesanas luego de la muerte de la Reina y el desgaste de la privanza de Lerma, se otorgó un nuevo *Reglamento de teatros* que presenta diferencias notables con las *Ordenanzas de teatros* de 1608.

### 3.2 El *Reglamento de teatros* de 1615: estructura y contenidos

El *Reglamento...* de 1615 no es obra del Juez Protector de Teatros<sup>20</sup> sino la síntesis de dos autos del Consejo de Castilla de 14 de marzo y de 8 de abril del mismo año (ambos perdidos hoy) y posee varias correcciones y adiciones rubricadas por Juan Gallo de Andrada, Secretario de Cámara del Consejo.<sup>21</sup> Este reglamento tiene un alcance general para todo el reino, a lo cual se debe que los asuntos de gestión administrativa y financiera de los corrales y las modalidades de su arrendamiento no sean estipulados.<sup>22</sup>

Sus disposiciones no están organizadas en apartados, como las *Ordenanzas...* de 1608, ni siguen un orden temático evidente. El primero de los quince puntos establece la cantidad de compañías autorizadas a representar en 12, cuyos autores deben tener el nombramiento firmado por el Secretario de Cámara del Consejo más antiguo (el Juez Protector de Teatros). Se da el nombre de los autores autorizados para representar junto a sus compañías por dos años, a contar a partir del ocho de abril de 1615. Asimismo, los autores deben dar cuenta de los integrantes de sus compañías que deben ser “gente de buena vida y costumbres” (Varey y Shergold 1971, 56).

Autores y representantes deben llevar a sus esposas consigo y se les permite utilizar vestidos contra las pragmáticas del reino, siempre que sea para representar. Se especifica que las mujeres deben representar en hábitos decentes de mujeres, y no sólo en faldellín. Además, ni ellas ni los hombres pueden travestirse ni representar personajes del género opuesto.

Se prohíbe la representación de “cosas, bailes, ni cantares, ni menos lasciuos, ni deshonestos, o de mal exemplo” (Varey y Shergold 1971, 56), debiéndose ajustarse lo representado a los bailes y danzas antiguas mientras se prohíben explícitamente los bailes de escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualquiera semejante. Todo canto y baile debe ser sometido a la censura del señor del Consejo (el Juez Protector de Teatros), a cuyo cargo queda cuidar que no se representen los bailes prohibidos y sin cuya aprobación no pueden representarse ni siquiera los lícitos.

A continuación, el *Reglamento...* trata de los alguaciles. Además de Juan de Alicante, alguacil de Casa y Corte que en virtud de la cédula que le fue otorgada puede asistir a cualquiera de los dos corrales, se estipula que otros dos alguaciles, cuyos nombramientos duran tan sólo dos meses, deben asistir uno a cada corral, sin poder ir de uno a otro. Sus funciones son cuidar que no haya

---

<sup>20</sup> No está claro quién era el Juez Protector de Teatros en esta época, ya que D. Diego López de Ayala está atestiguado como ocupante de dicho oficio hasta el 6 de junio de 1611, mientras que D. Diego López de Salcedo lo ocupa desde, al menos, marzo de 1616 (Cotarelo y Mori, 735).

<sup>21</sup> Juan Gallo de Andrada, Escribano de Cámara del Consejo de Castilla desde 1558 y Secretario de Felipe III y Archivero de Simancas desde 1610, es quien en 1604 da fe de la tasación de la *Primera Parte del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* publicada en 1605. Muere en Valladolid el 4 de enero de 1617 (Escudero; Bouza Álvarez).

<sup>22</sup> Por otra parte, tanto en estos como en el *Reglamento de teatros* de 1641 se afirma que las órdenes proveídas antes por el Consejo quedan efectivas mientras no sean contradichas por los nuevos reglamentos. De ahí que, al menos para Madrid, y hasta 1638 en que la Villa se hace cargo del gobierno de los corrales, las disposiciones de 1608 respecto a la administración de los corrales quedan en pie, a excepción de las modificaciones sobre los arrendamientos, la cobranza, y los aposentos de la Villa que se suceden entre 1608 y 1620 (Varey y Shergold 1971, 22 y 52-55).

ruidos, ni alborotos, ni escándalos; y que los hombres y mugeres esten apartados, assi en los asientos, como en las entradas y salidas, para que no hagan cosas deshonestas, y para que no consientan entrar en los vestuarios persona alguna fuera de los representantes [...] Y para que assimismo hagan que entren y salgan temprano de las comedias, de suerte que salga de día, y no se abran los teatros antes de las doze del día. (Varey y Shergold 1971, 57)

A continuación, se prohíbe que los autores y sus compañías representen en el ámbito de la Corte en casas particulares sin licencia del Consejo y que ensayen con público. Asimismo, se les prohíbe representar desde el Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Quasimodo, ni los Domingos de Adviento ni los primeros días de Pascuas.

Se reitera que todo texto, bailes y canto a representar debe ser sometido a censura previa del señor del Consejo, antes de ser memorizada por los representantes, dándose una licencia firmada que corrobore que el texto pasó por la censura y se autoriza su representación. La finalidad de esta censura no es otra que no se representen “cosa lasciuva, ni deshonestas, ni malsonante, ni en daño de otros, ni de materia que no conuenga que salga en publico” (Varey y Shergold 1971, 57).

Se dispone también que no estén más de dos compañías juntas en la misma plaza, excepto en la Corte y Sevilla, ni más de dos meses en cada lugar. Se reitera la prohibición de representar en iglesias o monasterios, excepto si la comedia fuere “puramente ordenada a deuocion” (Varey y Shergold 1971, 57).

Finalmente, los castigos a los autores y representantes que no cumplan lo estipulado son doscientos ducados ante la primera infracción, cuatrocientos ducados ante la segunda (dinero destinado a obas pías) más dos años de destierro del reino y ante la tercera infracción la pena se eleva a dos años de galeras.

Estas disposiciones, a diferencia de las *Ordenanzas...* de 1608, se dirigen al conjunto del reino, por lo que se ordena hacerlas cumplir a todos los corregidores y justicias quienes deben además informarles de lo dispuesto a los autores.

### 3.3 El *Reglamento de teatros* de 1615: ¿salvaguardar la moral pública legislando la representación?

Podemos notar cómo en esta reglamentación, a diferencia de las *Ordenanzas...* de 1608, se abordan más en profundidad los aspectos morales y de policía de la representación. Como ya se mencionó, dado que esta normativa fue concebida para todo el reino, los aspectos más ligados a la gestión económica de los corrales madrileños están ausentes y ganan lugar, en cambio, algunos aspectos centrales de la relación teatral.

Así, vemos que se reitera el control de autores y representantes, en la forma de otorgamiento de licencia por parte del Consejo de Castilla y de limitación del número de compañías autorizadas (12) y del tiempo de vigencia de dicha autorización (2 años). El autor es responsable de la calidad moral de toda la compañía, en relación a lo cual también se estipula la obligación de que los casados se trasladen con sus esposas. Se establece también la prohibición de que haya más de dos compañías en el mismo lugar a excepción de Madrid y Sevilla, las plazas teatrales más importantes, al tiempo que se restringe su permanencia en cada lugar a dos meses. Estas medidas parecen apuntar no sólo a garantizar la renovación de las compañías, y con ellas de las carteleras, sino además a evitar el arraigo de las gentes de teatro en los lugares en que representan. Con ello se intenta resguardar a las poblaciones locales de la “mala influencia” de los

representantes al tiempo que se perpetúa el carácter socialmente marginal de estas agrupaciones itinerantes que son las compañías teatrales.

Respecto a lo que se muestra sobre el escenario, el *Reglamento...* de 1615 es mucho más explícito que las *Ordenanzas...* de 1608. Da gran importancia al vestuario, reiterando la prohibición del travestismo femenino y masculino, pero va un paso más allá para asegurarse que no haya motivos que lleven al travestismo de hombres o mujeres: se prohíbe directamente la representación de personajes del sexo opuesto, lo cual era fuertemente condenado por los moralistas. Se vuelve a insistir en sólo se permite transgredir las pragmáticas vigentes en torno al vestido al momento de la representación, al tiempo que se intenta regular el grado de exposición de los cuerpos femeninos, estableciendo la obligación de llevar sobre el faldellín “ropa, vaquero, o basquiña, suelta o enfaldada” (Varey y Shergold 1971, 56). Es evidente que estas medidas buscan salvaguardar la moral de la representación afectando el significante para-verbal más importante del teatro barroco público (Díez Borque 2002, 81), el vestuario, e intentando regular indirectamente la creación literaria, dado que se prohíbe la existencia de cierto tipo de personajes, por cierto, muy populares: la mujer que se disfraza de hombre.

A esas medidas se suma la fuerte censura contra los bailes. En el *Reglamento...* de 1615 se mencionan una serie de bailes considerados intrínsecamente deshonestos y que por ello son prohibidos, pero se considera de hecho a cualquier baile como potencialmente peligroso, de ahí que hasta los considerados lícitos deban ser expresamente autorizados. La consciencia sobre las potencialidades comunicativas que entraña el movimiento y la gestualidad implicadas en el baile se ponen en evidencia en la advertencia contra los movimientos que pueden resultar lascivos y dar mal ejemplo. Asimismo, se advierte contra una práctica de las compañías que delata las fuertes limitaciones de la censura previa para controlar lo que acontecía durante la representación: la invención de bailes igualmente deshonestos, pero con diferentes nombres (Varey y Shergold 1971, 56).

Por otra parte, se amplían las disposiciones sobre los ámbitos de representación. Además de volver a autorizarse únicamente dos corrales, se prohíbe específicamente la representación sin autorización en ámbitos privados, así como los ensayos con público. Mientras lo primero busca limitar la existencia de espacio de representación alternativos que puedan hacer competencia a los corrales, además de poner en circulación textos y bailes no censurados previamente, lo segundo apunta a que no se desarrolle representación alguna sin la presencia de las autoridades que deben velar por el mantenimiento del orden y la moral durante las representaciones.

Respecto a las representaciones en monasterios e iglesias se detecta una importante diferencia con las *Ordenanzas...* de 1608: ahora sí se permiten obras ordenadas a devoción. Esta medida debe leerse en el contexto de la enorme importancia que ya habían adquirido los autos sacramentales representados en ocasión de los festejos del Corpus que la Villa de Madrid organizaba, al menos, desde 1574 (García García y Sanz Ayán, 48) y, sobre todo, de la popularidad del teatro jesuítico que se representaba en las capillas de los colegios.

El calendario y los horarios de la representación también son regulados con mayor detalle. Respecto al horario, se insiste en que no comiencen antes del mediodía y terminen antes de que anochezca, aunque no se hace distinción por meses del año como en las *Ordenanzas...* de 1608. Esta disposición debe ser vista en relación al imperativo de controlar al público y, en particular, de mantener separados a los representantes de los espectadores y a los varones de las mujeres, tanto en el recinto como en las entradas y salidas. Para que este control fuese efectivo era indispensable que las funciones

terminen antes del anochecer, momento en que la vigilancia era más dificultosa dada la escasez de luz.

Finalmente, en el *Reglamento...* de 1615 se enfatizan los momentos del calendario cristiano en que está prohibido representar: si bien la interdicción de representar durante la Cuaresma era previa, su inclusión dentro de este reglamento de alcance general muestra la necesidad de reforzar su cumplimiento, al tiempo que la extensión de la prohibición hasta el Domingo de Adviento representa un avance de la Iglesia sobre la representación teatral pública.

Es evidente que el eje de este *Reglamento...* no es ya regular los aspectos comerciales y administrativos de los corrales, que mencionamos se abordan mediante disposiciones específicas en el caso de los corrales madrileños, sino controlar la moralidad y el orden de la representación. Con este fin se avanza en una serie de aspectos de la relación teatral que son centrales para el proceso comunicativo que tiene lugar durante la representación teatral pública en el Barroco español: el vestuario, la posibilidad de representar roles del género opuesto, el tipo de bailes y cantos que pueden realizarse, los ámbitos de representación permitidos y el calendario anual de representaciones. Estos aspectos delatan una nueva sensibilidad ante el hecho teatral público que parece motivada tanto por el éxito en términos de convocatoria y recaudación de este espectáculo, como por los recelos que despierta no sólo entre los moralistas detractores del teatro *in toto* sino entre quienes conscientes de sus potencialidades pedagógicas y adoctrinadoras ven en el teatro público una competencia indeseada para el teatro áulico jesuita y el religioso vinculado a las fiestas del Corpus. Estos sectores, como se mencionó anteriormente, se encontraban entonces bien posicionados dentro de la Corte madrileña para intentar reformar el teatro público en el sentido de moralización de la comedia que el *Reglamento...* de 1615 expresa.

#### 4. Reflexiones finales

Hemos señalado que en las *Ordenanzas...* de 1608 el énfasis estaba puesto en la regulación de la gestión administrativa y comercial de los corrales por parte de los hospitales, bajo la supervisión de Juez Protector de Teatros, y en el mantenimiento de la moralidad pública. En este último sentido se preveían una serie de medidas que potencialmente podían afectar la producción de significados durante la representación dramática: el control de quiénes podían representar (autores y compañías), qué podían decir (censura previa de textos y cantos), cómo podían presentarse (prohibición de travestismo de las actrices), cuándo podían representar (carácter diurno de la representación) y ante quiénes podían hacerlo (control de quién entra a los corrales y qué localidades pueden ocupar).

En el caso de la *Reglamentación...* de 1615 la situación es diversa, ya que se deja a un lado la gestión económica de los corrales y se hace foco en el mantenimiento de la moralidad pública, profundizándose para ello en medidas que afectan más directamente la representación dramática. En el *Reglamento...* de 1615, se avanza en la regulación del vestuario, de la posibilidad de representar roles del género opuesto, del tipo de bailes y cantos que pueden realizarse, de los ámbitos de representación permitidos y del calendario anual de representaciones.

Un primer hecho a destacar de las dos normativas es el alcance relativamente limitado de la regulación que prevén sobre los elementos productores de sentido presentes propios de la representación dramática: ni los decorados, ni la forma de recitar o cantar, por ejemplo, son siquiera mencionados. Asimismo, ninguna de las dos normativas estipula los contenidos a ser censurados en los textos dramáticos más que de forma general (“cosas indecentes”, “no convenientes de ser dichas en público”), lo que

dejaba un importante margen de acción al criterio subjetivo del censor. En cualquier caso, la uniformidad de criterio a la hora de censurar las obras dramáticas no estaba asegurada, de ahí el carácter revocable tanto del expurgo y la prohibición como de la autorización para representar que se evidencia en la trayectoria de distintas obras dramáticas.<sup>23</sup>

Por otra parte, los elementos que si se regulan en estas disposiciones lo hacen ateniéndose en primer lugar a criterios de moralidad pública, condicionados no sólo por la doctrina y práctica de la Iglesia sino por las nociones de honra y honor estamental imperantes. De ahí que su abordaje en tanto elementos productores de sentido en el marco del drama representado quedase en un lugar secundario. Así, en el caso sumamente significativo del vestuario, principal signo para-verbal de la representación barroca, se permite transgredir las pragmáticas sobre vestimenta únicamente al momento de representar y se prohíbe el travestismo y la exposición del cuerpo femenino. Estas medidas, si bien condicionan lo que se puede expresar sobre el escenario, dejan un margen muy amplio para construir múltiples significados, incluso transgresores de esos códigos de moralidad que se busca preservar, como señala C. Connor. Lo mismo se aplica a la censura y la prohibición de los bailes, pero en este caso incluso el *Reglamento...* de 1615 reconoce lo impotente de la regulación ante las tácticas evasivas (inventar nuevos bailes igualmente “indecentes” pero con distinto nombre) que servían a los representantes para poner en escena danzas que resultasen atractivas para el público de los corrales.

La regulación del contacto entre hombres y mujeres y entre espectadores y representantes presenta similares objetivos, mantener el orden social jerárquico y la moralidad del trato entre los géneros, y tiene como consecuencia secundaria afectar las condiciones de recepción de lo representado por parte de los diferentes públicos.<sup>24</sup> En este sentido, no podía ser igual la experiencia como espectadoras de las mujeres hacinadas en la cazuela que las de las damas de la elite que iban junto a sus familiares a presenciar el espectáculo, pero también a observar y ser observadas por el resto de la concurrencia en una experiencia de sociabilidad que recomponía en la propia disposición espacial del público en los corrales la imagen de una sociedad jerárquicamente organizada donde los de arriba mandaban.

Otro elemento a considerar es el momento de producción de estas normativas. Los dos intentos de regulación global del teatro público tienen lugar en situaciones de relativa calma política en las que, bajo el influjo de distintos proyectos reformistas, el teatro público era contemplado como un hecho comercial, medio de esparcimiento y de construcción de prestigio, antes que como una fuente de pecado a contrarrestar como forma de lidiar con las críticas sociales y la intriga cortesana que recrudecía ante situaciones políticas aciagas.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Sobre el alcance y los efectos de la censura civil sobre las obras dramáticas, y en menor grado sobre la propia representación, puede consultarse los muy interesantes trabajos de Kurtz, Gacto Fernández, Vega, Esteve y de la Granja.

<sup>24</sup> Las dificultades para hacer cumplir la normativa respecto al trato entre los públicos y de estos con los representantes son descritas no solo por los moralistas, sino además en distintas gacetas y avisos de la época que, si bien se ocupan prioritariamente de la fiesta cortesana, también refieren los gastos innecesarios y los desórdenes que se suceden en los corrales y durante las celebraciones del Corpus. Véase, por ejemplo, los avisos redactados por Barrionuevo (1968-1969).

<sup>25</sup> En sugerente que la producción normativa en materia teatral publica vuelva a intensificarse en el siglo XVIII, momento no sólo de instalación de una nueva dinastía con una concepción más centralista y dirigiste del poder, sino de la difusión de una nueva ola de pensamiento reformista vinculado al pensamiento ilustrado. La normativa teatral del siglo XVIII puede consultarse en la *Novísima Recopilación de leyes de España* (664-671) y en Cotarelo y Mori (636-691).

Teniendo todos estos aspectos en cuenta podemos afirmar que la capacidad de la normativa teatral de controlar el proceso comunicativo que tenía lugar durante la representación dramática pública no sólo era limitada, sino que ni siquiera era una de sus finalidades principales. El objetivo primordial de estas regulaciones era la mantención del orden público y el control de la administración de los corrales. Ello no implica afirmar que el poder real no intentase incidir en el contenido y la forma de lo representado en los corrales, sino que los medios de los que se servía para ello eran los propios del horizonte político y cultural del Antiguo Régimen, básicamente el mecenazgo y la propia cercanía a la Corte cuyo enorme atractivo sobre los dramaturgos, autores y representantes pone en evidencia su importancia como fuente de ingresos, prestigio social y artístico en una época previa a la autonomización del campo artístico y la conformación del Estado.

**Obras citadas**

- Barrionuevo, José de. Antonio de Paz y Melia ed. *Avisos de D. Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*. Madrid: Atlas, 1968-1969. 2 vols.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- Bouza Álvarez, Fernando. *Dásele licencia y privilegio. Don Quijote y la aprobación de libros en el siglo de oro*. Madrid: Akal, 2012.
- Clavero, Bartolomé. "Institución política y derecho: acerca del concepto historiográfico de «Estado Moderno»". *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)* 19 (1981): 43-58.
- Connor, Catherine. "Teatralidad y resistencia: El debate sobre la mujer vestida de hombre". En Juan Villegas coord. *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Irvine, noviembre de 1992*. Irvine: University of California, 1994. 139-145.
- Davis, Charles y Varey, John E. eds. *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615 Estudios y documentos*. Madrid: Tamesis, 1997.
- Díez Borque, José María. *Los espectáculos del teatro y la fiesta en el Siglo de oro*. Madrid: Laberinto, 2002.
- , dir. *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2010.
- *Teatro español de los siglos de oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*. Madrid: Visor Libros, 2013.
- Escudero, José Antonio. "Escribanos y Secretarios en los preliminares de la edición del Quijote". *Anuario de Historia del Derecho Español* 75 (2005): 67-84.
- Esteve, Cesc. "Las razones del censor. Presentación". En *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2013.
- Ezquerria Revilla, Ignacio. "La reforma de las costumbres en tiempo de Felipe II: las «Juntas de Reformación» (1574-1583)". En José Martínez Millán ed. *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*. Madrid: Parteluz, 1998. 179-208.
- "La Junta de Reformación de 1586: tapadas, comedias y vicios cortesanos". *Revista de historia moderna* 30 (2012): 267-282.
- Ferrer, Juan. *Tratado de las comedias. En el qual se declara si son lícitas y si hablando en todo rigor sera pecado mortal el representarlas, el verlas, y el consentirlas. Va añadido un sermon de las mascarar, y otro*. Barcelona: Geronymo Margarit, 1618 [aprobación de 1613].
- Gacto Fernández, Enrique. "Sobre la censura literaria en el s. XVII. Cervantes, Quevedo y la Inquisición." *Revista de la Inquisición* 1 (1991): 11-61.
- García García, Bernardo J. "Historia del teatro y los teatros en la España Moderna: Investigación y Bibliografía". *Cuadernos de Historia Moderna* 23, monográfico V (1999): 163-222.
- García García, Bernardo J. y Sanz Ayán, María del Carmen. *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*. Madrid: Editorial Complutense, 2000.
- García Oro, José y Portela Silva, María José. "Felipe II y el problema hospitalario: reforma y patronato". *Cuadernos de Historia Moderna* 25 (2000): 87-124.
- Garriga, Carlos. "Orden jurídico y poder político en el Antiguo Régimen". *Istor. Revista de historia internacional* 16 (2004): 11-14.
- Granja, Agustín de la. "Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición. (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)." En Odette Gorsse y Frédéric



- Serralta coord. *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: PUM/Conserjería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006. 435- 448.
- Gutiérrez Flórez, Fabián. "Aspectos del análisis semiótico teatral". *Castilla: Estudios de literatura*, 14 (1989): 75-92
- Guzmán, Pedro de. *Bienes de el honesto trabajo y daños de la ociosidad: en ocho discursos*. Madrid: Imprenta Real, 1614.
- Heise, Ursula K. "Transvestism and the Stage Controversy in Spain and England, 1580-1680". *Theatre Journal* 44:3 (1992): 357-374.
- Hurzais Tortajada, Héctor. "No hay burlas con el censor: teatro áureo, poder e inquisición". En José Álvarez Barriento *et al.* coord. *En buena compañía. Estudios en honor a Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, 2009. 727-746.
- Jiménez, Pablo. "La influencia de Roma en la corte hispana a través de la ideología religiosa y las corrientes espirituales. A) La reestructuración de la Compañía de Jesús". En José Martínez Millán y María A. Visceglia eds. *La monarquía de Felipe III: La Casa del Rey*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2008. 56-93.
- Kowzan, Tadeusz. "Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle". *Diogene* 61 (1968): 59-90.
- Kurtz, Barbara. "Calderón de la Barca contra la Inquisición: las órdenes militares como proceso y como pieza". En Juan Villegas coord. *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Irvine, noviembre de 1992*. Irvine: University of California, 1994. 146-154.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Seminarios y Ediciones, 1975.
- Mariana, Juan de. "Tratado contra los juegos públicos". En *Obras del Padre Juan de Mariana*. Madrid: BAE, 1950 [1609]. 413-462.
- Martínez Millán, José. "La doble lealtad en la corte de Felipe III: el enfrentamiento entre los Padres R. Haller S. I. y F. Mendoza S. I.". *Librosdelacorte.es* [en línea], Monográfico 1, año 6, (2014): s/n. <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/issue/view/249>.
- Menéndez Peláez, Jesús. *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- "Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento". *Criticón* 94-95 (2005): 49-67.
- Pérez y Pérez, María Cruz. *Cuadernos bibliográficos XXIX. Bibliografía del teatro de Lope de Vega*. Madrid: CSIC, 1973.
- Profeti, Maria Grazia. "Guardare/Fare: lo spettatore come spettacolo", en R. Tomasino ed. *Semiotica della rappresentazione*. Palermo: Flaccovio, 1984. 277-284.
- Rey Hazas, Antonio. "Madrid: Corte y literatura en la primera mitad del siglo XVII. B) La corte y el teatro". En José Martínez Millán y María A. Visceglia eds. *La monarquía de Felipe III: La Corte*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2008. 655-662.
- Sanz Ayán, María del Carmen. *Hacer escena: capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*. Madrid: Real Academia de Historia, 2013.
- Sentaurens, Jean. *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
- Simón Díaz, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1952. 2 vols.
- Sito Alba, Manuel. "El mimema, unidad primaria de la teatralidad." En Giuseppe Bellini ed. *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de*

- Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*. Roma: Bulzoni, 1982. 971-978.
- Varey, John E. y Shergold, Norman D. "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1587-1615". *Bulletin Hispanique* 60-61 (1958): 73-95.
- *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y Documentos*. Londres: Tamesis, 1971.
- Vega, María José. "Oficios de la conciencia. Teoría de la censura y construcción del sujeto en el siglo XVI." En Aurora Egido y José Enrique Laplana eds. *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012. 233-240.
- Vitse, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: Université de Toulouse le Mirail, 1990.
- Zampelli, Michael. "«Lascivi Spettacoli»: Jesuits and Theatre (from the Underside)". En John W. O'Malley *et. al.* eds. *The Jesuits II. Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. 551-571.