

ARTÍCULO

Saracino, María Agustina (2015). “Teatro público áureo y poder político. Una lectura de las *Primeras Ordenanzas Teatrales* de 1608, a la luz de la historia conceptual”, *Conceptos Históricos* 1 (1), pp. 98-133.

RESUMEN

Este trabajo intenta realizar una contribución al estudio de la dimensión política del teatro público de la España de los Siglos de Oro, desde una de sus manifestaciones más características: la polémica sobre su licitud moral. Ello requiere comenzar por un análisis de la perspectiva estatalista, dado que ha dominado este tipo de estudios hasta el momento. Luego, desde un análisis histórico-conceptual, examinaremos las *Primeras Ordenanzas de Teatro* (1608), ubicándolas en el contexto provisto por las escaramuzas en torno a la licitud moral del teatro y la necesidad o no de suprimirlo de forma permanente (principios del siglo XVII). Cotejarlas con la ayuda de otros documentos de la época nos permitirá estimar tanto la pertinencia del paradigma estatalista, para entender la aproximación de la Monarquía Hispánica al teatro público áureo, como sugerir posibles interpretaciones alternativas.

Palabras clave: *Siglos de Oro, Teatro público, Licitud moral, Paradigma estatalista.*

ABSTRACT

This article aims to make a contribution to the study of the political dimension of Spanish Golden Age public theatre from one of its most characteristic features: the controversy about its moral licitness. This requires that we begin with an analysis of the State paradigm, due to its predominance upon this kind of studies until now. Then, from an historical-conceptual analysis, we are going to examine the *Primeras Ordenanzas de Teatro* (1608), placing them in the context of the skirmishes about the moral licitness of theatre and the necessity or not of definitely banning it (beginnings of the 17th century). To analyze this source with the aid of other documents from that time will allow us to estimate both the relevance of the State paradigm to understand the Hispanic Monarchy's apprehension of Golden Age public theatre and to suggest possible alternative interpretations.

Keywords: *Golden Age, Public theatre, Moral licitness, State paradigm.*

Teatro público áureo y poder político

Una lectura de las *Primeras Ordenanzas Teatrales* de 1608, a la luz de la historia conceptual

María Agustina Saracino

Universidad de Buenos Aires / CONICET



Introducción

El estudio de las dimensiones políticas del drama áureo ha sido un campo que no ha dejado de abonarse con nuevos y variados estudios desde los comienzos de la historiografía literaria a mediados del siglo XIX. La vigencia del tema se justifica no solo por lo que su estudio aporta a la comprensión de las condiciones de producción en sentido amplio de las obras dramáticas, sino también por el papel asignado al espectáculo teatral áureo en torno a la legitimación del poder monárquico. En este último sentido, se ha visto en él, un medio privilegiado para la socialización de amplios sectores de la población urbana en los valores dominantes en una época signada por el resquebrajamiento del fundamento trascendente de la autoridad política y el nacimiento del Estado moderno.

Esta perspectiva historiográfica ha servido como encuadre general de influyentes estudios que han abordado distintos aspectos vinculados al hecho teatral áureo, entre los que se destaca la polémica sobre su licitud moral que tuvo lugar desde el último tercio del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII.¹ Esta es de especial interés a la hora de aproximarnos

1 Además de la influyente obra de José Antonio Maravall y de los aportes al estudio de la polémica sobre la licitud moral del teatro de Alfredo Hermenegildo, Antonio García Berrio y Marc Vitse –que comentaremos más adelante–, se destacan, entre las obras que sustentan

a las relaciones entre el poder político y el teatro, ya que es a lo largo de la misma que distintos representantes de las élites político-religiosas manifestaron sus pareceres acerca del teatro público de la época, a la vez que esgrimieron programas de acción sobre él.² Por ello, nos parece productivo ensayar una aproximación a la polémica que recupere los argumentos allí esbozados en sus propios términos, atendiendo especialmente a los conceptos que los articulan y su interrelación.

En este artículo, nos proponemos, entonces, realizar un análisis de las *Primeras Ordenanzas Teatrales* de 1608 en el contexto del debate sobre la licitud moral del teatro que tiene lugar en el primer tercio del siglo XVII. Para esto, examinaremos igualmente otros dos documentos clave por lo representativos de sus argumentos: la *Consulta o Parecer del Sr. García de Loaisa y de los PP. Fr. Diego de Yepes y Fr. Gaspar de Córdoba, sobre la prohibición de las comedias* (1598) y el *Memorial impreso dirigido al rey D. Felipe II, para que levante la suspensión en las representaciones de comedias*, realizado por la Villa de Madrid (1598). Esperamos, al final del análisis propuesto, poder dilucidar si las *Primeras Ordenanzas...* expresan, como lo afirma una tradición historiográfica aún muy difundida, un ordenamiento político de tipo estatal o si la concepción que las articula responde a parámetros alternativos.

El teatro público áureo: el paradigma estatalista y sus límites

Como se mencionó anteriormente, la emergencia, apogeo y decadencia del teatro público áureo –que comprendía la representación, con acceso

su análisis en esta matriz historiográfica, los importantísimos trabajos de José María Díez Borque: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1976; *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. Palma de Mallorca, Olañeta, 1996; y el de Anthony Cascardi, *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1998.

² Hablamos de *teatro público*, y no meramente comercial –aunque fuera de acceso pago–, en el sentido de que el gusto de los espectadores –asimilados a los sectores política y culturalmente subalternos y denominados por Lope de Vega como el *vulgo*– determinaba el éxito de la empresa dramática. Esto implica una sustancial diferencia con los teatros cortesanos y religiosos que respondían más inmediatamente a las necesidades propagandísticas y/o ideológicas de sus respectivos patrocinadores. En este sentido, a partir de 1640 entró en funciones el Coliseo de El Buen Retiro, el cual actuaba como espacio de representación cortesana a la vez que como teatro público, siendo, en este último caso, arrendado a los autores según similares modalidades a las existentes para el caso de los corrales. Por otra parte, aunque en los corrales tuvieron lugar representaciones de diversos géneros, el corazón del mercado cultural que en ellos se desarrolló fueron las comedias y los entremeses que, representados durante sus entreactos, solían incluir diversos bailes. Tal es así que el eje de la controversia sobre la licitud moral del teatro que se extendió hasta bien entrado el siglo XVIII, fueron las comedias y los entremeses y solo en menor medida, los autos sacramentales.

pago, de comedias, autos sacramentales y entremeses, principalmente en los corrales de comedias— estuvo acompañada de una polémica, fuerte a veces y atenuada de a momentos, en torno a su calidad formal y conveniencia moral. Fundamental para el estudio de este último aspecto ha sido la recopilación documental realizada por Cotarelo y Mori,³ la cual en buena medida ha servido de base para los trabajos de Antonio García Berrio, Alfredo Hermenegildo y Marc Vitse, entre otros.⁴ Estas interpretaciones, a su vez, se han elaborado con el telón de fondo provisto por el paradigma *estatalista*, que tuvo su máxima expresión, en lo

3 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

4 García Berrio entiende la polémica como un enfrentamiento entre defensores de la cultura popular de resabios paganos y los representantes del poder confesionalizador que se identificaría cada vez más con la monarquía. Antonio García Berrio. *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*. Málaga, Universidad de Málaga, 1978. Hermenegildo, por su parte, aborda la polémica como un enfrentamiento entre “teólogos” y “políticos”, es decir, entre aquellos miembros de las élites letradas que, habiendo entendido al teatro público áureo como una herramienta fundamental de propaganda y adoctrinamiento, promoverían el mantenimiento de la primacía del poder secular de la Iglesia Católica y los intereses del naciente Estado moderno, respectivamente. Alfredo Hermenegildo. “Norma moral y conveniencia política. La controversia sobre la licitud de la comedia”, *Revista de Literatura*, Vol. 47, Nº 93, Madrid, CSIC, 1985. Marc Vitse, finalmente, señala que el teatro público áureo, y en primer término la Comedia Nueva, no aparece en el devenir de la polémica ni como teatro de oposición ni como teatro del poder, sino más bien como objeto de disputa entre fracciones de la clase dominante en torno a cómo asegurar mejor su dominación. En esta caracterización, Vitse se sirve de la distinción entre cultura e ideología propuesta por Althusser, que le permite considerar globalmente al teatro como emergente de la cultura del Antiguo Régimen, y por ende del sistema sociopolítico que la sustenta, al mismo tiempo que encuentra en el estatuto literario del hecho teatral una capacidad de operar ideológicamente en disonancia con los valores dominantes. Marc Vitse. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse, Université de Toulouse le Mirail, 1990. En estos distintos momentos del estudio de la polémica, se dibuja una caracterización de los detractores, que no pone nunca en cuestión que el rasgo que los identifica es su adhesión a la moral cristiana, las virtudes cardinales y la subordinación de lo inmanente a lo trascendente, identificando a los defensores con intelectuales más sensibles a las necesidades del poder político monárquico. Por su parte, estudios más recientes como el de Suárez García, quien ha publicado estudios minuciosos de algunos de los testimonios que conforman la polémica durante fines del siglo XVI y XVII, y el de Malcolm, quien ha hecho lo propio respecto al cierre de teatros en la coyuntura político-ideológica de mediados del siglo XVII, no ofrecen una interpretación global de la polémica como sí lo hacen los estudios arriba mencionados y, de hecho, se mueven en gran medida dentro de los parámetros interpretativos forjados, sobre todo, por Maravall. Ver José Luis Suárez García. “Un nuevo texto de la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro. Edición del discurso segundo de Noticia de los juegos antiguos, comedias y fiestas de toros de nuestros tiempos (Granada, 1642) del licenciado Juan Herreros de Almansa”, *Criticón*, Nº 59, 1993, pp. 127-159; José Luis Suárez García. “Apologistas y detractores del teatro en la segunda mitad del siglo XVI”, en Carmen Hernández Valcárcel (ed.): *Teatro, historia y sociedad. Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español*. Murcia, Universidad de Murcia-Universidad de Ciudad Juárez, 1996, pp. 53-69; José Luis Suárez García. “La licitud del teatro en el reinado de Felipe II. Textos y pretextos”, *XXI Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, 1998, pp. 219-251; José Luis Suárez García. *Teatro y Toros en el siglo de oro español: estudios sobre la licitud de la fiesta*. Granada, Universidad de Granada, 2003; Alistair Malcolm. “Public morality and the clousure of the theatres in the mid-seventeenth century: Philip IV, the Council of Castile and the arrival of Mariana de Austria”, en Richard J. Pym (ed.): *Rhetoric and Reality in Early Modern Spain*. London, Tamesis, 2006.

que concierne a la interpretación de la cultura barroca, en la obra de José Antonio Maravall.⁵

Maravall, recordemos, define al Barroco como una configuración sociocultural determinada por la amenaza de dos factores: la movilidad social del Renacimiento y la retracción económica del siglo XVII. Configuración que en el plano político se caracterizaría por la constitución de un complejo monárquico-señorial, que habría puesto en funcionamiento un aparato de aculturación de masas, del cual el teatro público áureo sería una de sus manifestaciones más acabadas.⁶

Por una parte, esta interpretación se sustenta en una definición predominantemente estatal de la organización política barroca, según puede observarse en el estudio que el autor realiza de los tratadistas políticos de la época, cuyos rasgos salientes serían una definición jurídica objetiva y duradera y la existencia de un poder supremo independiente y soberano cuyo poder se ejercía sobre un grupo humano determinado.⁷

Por la otra parte, el concepto de masas que Maravall emplea presenta un aspecto cuantitativo, que alude al crecimiento de la población de algunas ciudades y villas, como los casos de Madrid y Cádiz, pese al signo en general negativo del movimiento demográfico español durante el siglo XVII. Esta movilidad campo-ciudad habría provocado el desarraigo de los migrantes campesinos que dejaban atrás no solo una forma de vida material, sino, además, su cultura popular, que el autor presenta como connatural al medio de vida rural. Este último proceso remite al aspecto cualitativo de la definición de masas, que para Maravall se distingue por el consumo de productos culturales comercializables que no serían sino vulgarizaciones de aquellos propios de las capas altas urbanas, nobles y burguesas. El concepto fundamental que introduce aquí Maravall es el de *kitsch*, “una cultura vulgar, caracterizada por el establecimiento de tipos con repetición estandarizada de géneros, presentando una tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo

5 El carácter representativo de la obra de Maravall respecto al paradigma *estatalista* en el ámbito de la historiografía modernista hispánica durante las décadas de 1960 y 1970 es destacado, entre otros, por Bartolomé Clavero. “Institución política y derecho: acerca del concepto historiográfico de ‘Estado Moderno’”, *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, N° 19, Enero-Febrero, 1981; Jean-Frédéric Schaub. “La Penisola Ibérica nei secoli XVI e XVII: la questione dello stato”, *Studi Storici*, Vol. 36, N° 1, 1995, y Carlos Garriga. “Orden jurídico y poder político en el Antiguo Régimen”, *Istor*, Año IV, N° 16, 2004.

6 José Antonio Maravall. “Una interpretación histórico social del teatro barroco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 234-235, Madrid, 1969/70; José Antonio Maravall. *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972; José Antonio Maravall. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel-Esplugues de Llobregat, 1975.

7 José Antonio Maravall. *La Teoría española del estado en el siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944.

manipulado”,⁸ cuyo consumo y producción sería posible gracias a que el avance de la alfabetización entre los sectores medios urbanos y los operarios cualificados –cuyas ocupaciones, además, dejaban margen para el ocio– proveería las condiciones y los incentivos necesarios con vistas a “fabricar una cultura vulgar para las masas ciudadanas”.⁹

Por lo tanto, la caracterización del teatro público, particularmente de la Comedia Nueva, en cuanto *kitsch* se basaría en su doble carácter de manifestación artística –que interpela a la sociedad barroca en todos sus estratos de manera simultánea– y de hecho comercial de envergadura, cuyo principal fin sería el de socializar los valores propios del complejo monárquico-señorial a esas nuevas masas urbanas. De ahí la insistente aclaración del autor en torno a que el *kitsch* no es cultura popular, sino cultura vulgar de baja calidad y parasitaria en relación con la cultura de élite de la cual se sirve y respecto a la cual reviste un grado tal de similitud como para poder designarse con el mismo nombre de *barroca*.¹⁰

En suma, el núcleo de la interpretación del teatro público barroco, en términos de propaganda estatal de los valores propios del complejo monárquico-señorial, reside en la supuesta existencia de un poder político organizado en forma de Estado moderno al cual se lo cree en condiciones materiales y conceptuales de articular un programa de adoctrinamiento ideológico dirigido a una población urbana que se define como masa.

Estudios recientes, como el de Peris Blanes, rescatan a medias la tesis de Maravall, al criticar, por un lado, la relación instrumental establecida por el autor entre teatro y poder político y aceptar, por otro, la caracterización del teatro barroco en tanto manifestación de una cultura de masas.¹¹ Si hay una idea que articula este trabajo es que no es posible

8 José Antonio Maravall. *La cultura del Barroco...*, p. 183, n. 13. Maravall construye el concepto de *kitsch* en base a las obras de Paul F. Lazarsfeld y Robert K. Merton. “Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada” en Muraro Heriberto (comp.): *La comunicación de masas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977; Ludwing Giesz. *Fenomenología del Kitsch*. Barcelona, Tusquets, 1973 y Dwight Macdonald. “Masscult and midcult”, en Dwight Macdonald. *Against the American Grain*. New York, Da Capo Press, [1960] 1983.

9 José Antonio Maravall. *La cultura del Barroco...*, p. 184. El autor retrotrae el surgimiento del *kitsch* al siglo XVII, argumentando que “con frecuencia se señala la fecha de 1700 como la de la gran explosión de público que lee, que se interesa por el arte, que demanda una cultura; aunque pueda haber diferencias cuantitativas importantes, la expansión y deformación avulgarada de ciertas formas de la cultura que integran el *kitsch* se da ya con toda franqueza en el siglo XVII: piénsese en la amplia discusión en la época sobre dos conceptos tan ligados al reconocimiento de niveles superiores e inferiores en la cultura, a saber, los de ‘gusto’ y ‘vulgo’” (p. 183, n. 13).

10 José Antonio Maravall. *La cultura del Barroco...*, p. 186.

11 Jaume Peris Blanes. “Un teatro para la nueva población urbana: los resortes de la cultura masiva en La viuda valenciana de Lope de Vega”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 30, 2012, pp. 201-222.

sostener la existencia de una cultura de masas para el siglo XVII por el mismo motivo que no es posible hablar de Estado en dicho período: nos hallamos aún ante una organización política estamental, plural, donde el factor integrador es la diferencia y el accionar político se entiende y expresa como manifestación y actualización de un orden que se considera como dado y que se debe garantizar, y no como creación de una voluntad soberana.

En efecto, un primer problema presente en el paradigma *estatalista* aplicado al estudio de la cultura del Barroco radica en que la misma tratadística política de la época “se manifestaba en unos términos bien poco estatales; esta literatura, según la forma de reconocer entonces Maravall tal evidencia, no habría caído en la ‘artificiosa especulación’ de introducir ‘el concepto de Estado’ que luego ha podido implicar ‘la despersonalización del contenido de la ciencia política’”.¹²

Esta ruptura, que se evidencia entre la concepción contemporánea de Estado y los significados del término *estado* para la tratadística política del tardo-Renacimiento, no es un dato menor. En la medida en que los conceptos que articulan el discurso de los documentos constituyen tanto índices como factores de una realidad que no se agota en ellos pero solo es inteligible, y por ende modificable para los contemporáneos a través suyo, consideramos necesario ahondar en la configuración conceptual que media la aprehensión del teatro público barroco por parte de los polemistas en ese doble carácter receptivo y productivo.¹³

Un segundo problema, vinculado al anterior, se nos presenta con el concepto de masas: ¿se corrobora en los documentos que la migración campo-ciudad haya significado una ruptura de tal magnitud que, junto con el avance de la alfabetización, permita hablar del surgimiento de *masas* y de cultura *kitsch*?¹⁴ Más relevante, al menos en lo que concierne a

12 Bartolomé Clavero. “Institución política y derecho...”, p. 48.

13 Reinhart Koselleck. “Histórica y hermenéutica” en Reinhart Koselleck y Hans-Georg Gadamer: *Historia y hermenéutica*. Barcelona, Paidós, 1997, pp. 65-94.

14 El concepto de cultura popular, asociado principalmente al modo de vida campesino y caracterizado por la inmovilidad y sus tenues conexiones con la cultura urbana que florece durante el Renacimiento, se complementa en la obra de Maravall con la idea de que la movilidad social del período provoca tanto la desarticulación de esa cultura campesina como la reacción posterior que dará lugar a la cultura *dirigida* del Barroco. Este concepto de cultura popular y del Estado absolutista como momento bisagra ligado a su desarticulación vienen siendo discutidos hace más de treinta años en el campo de la historia cultural, orientado al análisis de procesos de circulación, representación, apropiación y resignificación de los objetos culturales por parte de los diversos sectores sociales. Como estudios destacados de una vasta producción, pueden verse Roger Chartier. *Cultural History between Practices and Representations*. Cambridge, CUP, 1988; Roger Chartier. “‘Cultura popular’: revisitando un concepto historiográfico”, *Estudios Históricos*, Vol. 8, N° 16, 1995, pp. 179-192; José Emilio Burucúa. *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica: siglos XV a XVII*. Madrid, Miño y Dávila, 2001; José Emilio Burucúa. *Sabios y marmitones: una aproximación al*

la polémica sobre la licitud moral del teatro público áureo, ¿se vislumbra en las intervenciones de los polemistas y las ordenanzas y demás disposiciones teatrales una caracterización de los espectadores compatibles con el concepto de *masas*? A este respecto, debemos tener presente que si bien los conceptos no mantienen siempre una relación uno a uno con la realidad que habitan y en la que operan, pudiendo producirse diversos tipos de relaciones entre ellos, el entramado conceptual que articula la polémica y las reglamentaciones teatrales es relevante porque estas últimas constituyeron una de las principales vías a través de las cuales el poder real intentó regular la actividad teatral pública. Conocer desde qué parámetros conceptuales se llevó a cabo tal empresa constituye un buen punto de partida para tratar de elucidar los alcances y la naturaleza de las supuestas operaciones de “manipulación” del teatro público áureo por parte del poder monárquico.

Las Primeras Ordenanzas de Teatro (1608): antecedentes y circunstancias de su publicación

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.¹⁵ En el punto 12 de dicha pragmática, se estipula que todo lo dicho sobre los trajes y vestidos vale también para los “comediantes, hombres y músicos, músicos y demás personas que asisten en las comedias para cantar y tañer”.¹⁶

tema de la modernidad clásica. Buenos Aires, Lugar, 1993; Peter Burke. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991; Peter Burke. *Varieties of Cultural History*. New York, Cornell University Press, 1997; Carlo Ginzburg. *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero de siglo XVI*. Barcelona, Península, 1981. Por otro lado, el carácter de receptores pasivos que Maravall, y en buena medida sus continuadores, asignan a los sectores populares respecto al contenido de la cultura barroca en tanto cultura estatal y dirigida, ha sido particularmente discutido desde el impacto de los estudios de la recepción de Jauss, los aportes de Foucault en torno al poder y los mecanismos de subjetivación y el *New Historicism* en el ámbito de la filología hispánica. Una síntesis del impacto de estas y otras perspectivas renovadoras en relación a la recepción de la obra de Maravall puede verse en Luis Gonzalo Portugal. “Con-textos de José Antonio Maravall y su estructura histórica del barroco”, *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 65, N° 1, 2013, pp. 57-74.

15 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 17. Con el término *legal*, Cotarelo y Mori hace referencia a aquellas disposiciones emanadas de una jurisdicción secular, o bien de origen eclesiástico, pero avaladas por la autoridad secular con jurisdicción en el tema, cuyo objeto era reglamentar la actividad teatral pública.

16 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 619. La pragmática *Orden y arreglo que ha de observarse en los trajes y vestidos por toda clase de personas de 1534*, intentaba regular el tipo de vestimenta apropiado para cada clase de persona (familia real, caballeros, religiosos, artesanos, comediantes, “mujeres malas”, etc.), delimitando estrictamente quiénes 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

Entre esa pragmática y las *Primeras Ordenanzas de Teatro* de 1608, Cotarelo y Mori recopila otros seis documentos legales relativos al teatro profano: la *Licencia para representar mujeres* (1587); la *Prohibición de representar mujeres-Orden del Consejo de Castilla* (1596); 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).¹⁷

Entre la pragmática de 1534 y la *Licencia para representar mujeres* de 1587, transcurren 53 años en los cuales se reitera la censura eclesiástica de la inmoralidad presente en las representaciones profanas y religiosas, como venía sucediendo desde la Baja Edad Media.¹⁸ Así, mientras que hasta el año 1550 las Constituciones Sinodales habrían dirigido su atención principalmente al decoro y la moralidad de las representaciones teatrales religiosas y profanas, en sintonía con el afán de reforma que primaba en la Iglesia Católica ibérica, hacia la segunda mitad del siglo, el impulso contrarreformista habría implicado un cambio de las preocupaciones eclesiásticas hacia las cuestiones dogmáticas –sin abandonar las circunstancias morales de la representación–. Este giro se habría visto reflejado en el contenido de las obras dramáticas de tenor religioso, particularmente en los autos sacramentales.¹⁹

Las disposiciones de los poderes seculares a partir de finales del siglo XVI, responden a preocupaciones similares a las esgrimidas por los eclesiásticos, la moralidad pública, y a la vez diversas. Esta disparidad se debe no solo al hecho de que provienen de distinta fuente, sino a que abordan un objeto cultural distinto: el teatro público, resultado de la convergencia entre, por un lado, los espacios de escenificación permanente y de acceso pago que surgen en la península durante la segunda mitad del siglo XVI (en Madrid, el Corral de la Cruz, en 1579, y el del Príncipe, en 1582); por

que junto con consumir vanamente muchos sus caudales, han ofendido y ofenden las buenas costumbres" (*Novísima Recopilación de las Leyes de España*. Tomo III, Libro VI, Título XIII, Ley I. Madrid, 1805, pp. 182-185).

17 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, pp. 619-622. Pérez Pastor y Varey y Shergold recogen disposiciones adicionales a las publicadas por Cotarelo y Mori, aunque estas no difieren sustancialmente en su contenido y sentido respecto a las aquí presentadas. Elegimos centrarnos en las fuentes editadas por Cotarelo y Mori, dado que las consideramos suficientes para brindar un panorama general de las preocupaciones eclesiásticas y laicas respecto al teatro durante el período analizado. Ver Cristóbal Pérez Pastor. *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie*. Bordeaux, Feret et Fils, 1914; John E. Varey y Norman D. Shergold. *Teatros y comedias en Madrid: estudio y documentos*. Vol. 1. London, Tamesis, 1971.

18 Cotarelo y Mori (*Bibliografía de las...*, p. 16) menciona como contexto significativo de esta censura los Concilios de Aranda (1473), Gerona (1475) y Toledo (1565).

19 Jesús Menéndez Peláez. "Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento", *Críticón*, N° 94-95, 2005, pp. 49-67.

otro, la denominada Comedia Nueva, forma dramática que con su mezcla de “lo alto y lo bajo”, “lo trágico y lo cómico”, como afirmase Lope de Vega,²⁰ muestra el papel capital del heterogéneo y numeroso público que a su representación asiste y convierte en éxito.

A esta nueva situación responden las medidas recopiladas por Cotarelo y Mori. En 1587 y 1596 se dan dos disposiciones en sentido opuesto respecto a la licitud o no de que representen mujeres. Este fue un tópico de debate que se reiteró a lo largo de los Siglos de Oro y que agudizó su importancia en el espacio ibérico durante la primera mitad del siglo XVII, cuando ganó actualidad la dimensión política de la moralidad pública en conexión con las discusiones sobre la decadencia hispánica y el final desplazamiento en la corte madrileña de la facción *castellana* frente a la *papista*. Todo esto, luego de la muerte de Felipe II y de los cambios de las corrientes religiosas dominantes en los círculos de poder.²¹

La *Real Provisión...* de 1598, en que se prohibía la representación de comedias, y la *Licencia para representar* de 1599, en que se las volvía a autorizar, responden al enfrentamiento que se va delineando entre partidarios y detractores del teatro público, cuyas principales posiciones pueden ejemplificarse con la *Consulta o Parecer del Sr. García de Loaisa y de los PP. Fr. Diego de Yepes y Fr. Gaspar de Córdoba, sobre la prohibición de las comedias* (1598) y el *Memorial impreso dirigido al rey D. Felipe II, para que levante la suspensión en las representaciones de comedias* realizado por la Villa de Madrid (1598), ambos reproducidos por Cotarelo y Mori.²²

La Consulta... de 1598: los desafíos del teatro público barroco al gobierno del Príncipe cristiano

En la *Consulta...* de 1598, confeccionada por los religiosos García de Loaisa y Girón, Fray Diego de Yepes y Gaspar de Córdoba, se afirma al comienzo:

20 Félix Lope De Vega y Carpio. *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Estos Tiempos*. Ed. por Enrique García Santo-Tomas. Madrid, Cátedra, [1609] 2006.

21 Ya en el último cuarto del siglo XVI, con la conformación de las Juntas de Reformación, la asociación entre moralidad pública y bienestar del reino había encontrado una expresión institucional en ocasión de la implementación con fines confesionalizadores del Concilio de Trento en la Monarquía Hispánica. Si bien ya en esos momentos la actividad teatral pública fue objeto de debate y censura, con la muerte de Felipe II y el fin de la facción *castellana*, la religiosidad impulsada por la facción *papista* tendrá una actitud más hostil hacia la actividad teatral pública. Ver Ignacio Ezquerro Revilla. “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*. Vol. III, Madrid, Parteluz, 1998. p. 179-208; Alistair Malcolm. “Public morality and...”.

22 Ver Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, pp. 392-397; 421-424.

Habemos visto los papeles tocantes á las comedias y á consulta del Consejo, y decimos siguiendo la doctrina de los santos Doctores intérpretes de la Sagrada Escritura y Luz de la Iglesia que V. M. debe desterrar de estos reinos las comedias que ahora se representan por los muchos inconvenientes que dellas se siguen y daños que hacen á la Republica.²³

Los santos Doctores a los que aluden son Cipriano, Lactancio, Juan Crisóstomo, Clemente Alexandrino, Tertuliano, Agustín de Hipona, Salviano, Isidoro de Sevilla, Epifanio y Tomás de Aquino. Si bien, en general, se los cita laxamente, sin explicitar las obras de la cual se extraen las afirmaciones reproducidas, en el caso de Tomás de Aquino se advierte un mayor desarrollo de sus opiniones sobre la materia. Ello se debe no solo a su enorme autoridad intelectual, sino a que su aproximación al teatro y los juegos públicos busca entender su naturaleza y fines para, en base a ello, dilucidar las circunstancias de su licitud o ilicitud, lo cual era utilizado como argumento por quienes defendían el teatro público.²⁴

23 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 393. Sobre García de Loaysa y Girón, se sabe que fue "Capellán mayor de la casa de Castilla de Felipe II, con ejercicio en la corte, desde el 12 de marzo de 1584, por vacación de Luis Manrique de Lara, hasta 1598. Maestro del príncipe Felipe desde 1585, nombrado en la jornada de Monzón. Sumiller de oratorio del rey en 1598. Nació en Talavera de la Reina, de padres nobles. Sobrino de Fray García de Loaysa, cardenal, arzobispo de Sevilla, inquisidor general y dominico. Se crió y estudió en Salamanca y Alcalá, donde obtuvo el título de doctor en Teología. Arcediano de Guadalupe, dignidad y canónigo de la santa iglesia de Toledo, obrero mayor de ella, ciudad en la que fundó y dotó el colegio de doncellas en 1598. Consejero de la Inquisición en 1590, gobernador del arzobispado de Toledo desde 1595, por designación del cardenal Alberto, cuando este renunció a la mitra toledana, el 16 de agosto de 1598 en San Lorenzo. Como capellán mayor además encargó las informaciones del Licenciado Feliciano y Jerónimo Estraneo. Como capellán y limosnero mayor percibía diariamente 300 maravedíes por la maestría de la cámara. Percibió las distribuciones del 16 de junio y del 16 de septiembre de 1598. El 22 de febrero de 1599 murió en Alcalá de Henares, y fue enterrado en la iglesia mayor, en la capilla de los Santos Justo y Pastor" (en: Instituto Universitario La Corte en Europa, disponible en: <http://sigecahweb.geo.uam.es/iulce/index.php/biografias/2013-06-13-10-32-04>, acceso el 10 de diciembre de 2013. Allí, en vez de Loaysa figura como Loaysa). Fray Diego de Yepes (Diego Chaves Casas, 1530-1613) ingresó en el monasterio de La Sisa, en Toledo, el 29 de septiembre de 1550, estudió en la Universidad de San Antonio de Porta Coeli que gobernaba la orden jerónima en Sigüenza y, terminados sus estudios, profesó con los cargos de vicario, maestro y prior en aquella casa de Toledo. Fue también, y sucesivamente, prior en las casas de Jaén, Benavente, Yuste, Madrid, Gandía y El Escorial. Fue confesor de Teresa de Jesús en Toledo (1575-1576) y del rey Felipe II al término de su priorato trienal en San Lorenzo, así como ministro de su Consejo durante los cuatro últimos años de vida del rey. Fue nombrado obispo de Tarazona en septiembre de 1599, ocupándose dicha diócesis hasta su fallecimiento. Para una reseña sucinta de algunas de sus obras, ver Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 606. Fray Gaspar de Córdoba fue un dominico formado en el convento de San Pablo de Córdoba, el convento de San Esteban de Salamanca y el Colegio de San Gregorio de Valladolid. Fue profesor de Teología, Provincial de la provincia Bética de la orden de Predicadores y Confesor de Felipe III entre 1597-1604, además de ejercer los cargos de Consejero de Estado, Consejero de Guerra, miembro del Consejo de Hacienda y participar en diversas Juntas (María Amparo López Arandía. "Dominicos en la corte de los Austrias: el confesor del rey", *Tiempos Modernos*, Vol. 7, N° 20, 2010, pp. 1-30).

24 Los argumentos de Santo Tomás que retoman todos los comentaristas provienen de *Suma*

Así, mientras las afirmaciones citadas en la *Consulta...* de los demás Padres de la Iglesia expresan una condena inequívoca de los espectáculos teatrales por ser escuela de comportamientos pecaminosos, inmorales en el sentido específico de contrariar las virtudes cardinales cristianas, sobre todo en lo que a la materia sexual atañe, aquellas expresadas por el aquinense buscan mostrar cómo sus palabras son también de condena y no dejan lugar a ningún tipo de compromiso con la comedia. De esta forma, luego de mencionar que para Santo Tomás el arte de representar no es en sí mismo malo, dado que es pasible de ser usado para la representación de cosas santas y provechosas al descanso de los ánimos, los autores de la *Consulta...* pasan rápidamente a mencionar las condiciones que establece el teólogo para que las representaciones sean lícitas:

En la segunda [conclusión] dice que para que semejantes representaciones sean lícitas, deben concurrir tres cosas: la primera, que no haya en ellas cosa fea ni palabras lascivas que inficionen las almas; la segunda, que haya tasa y medida en semejantes actos para que la gravedad cristiana no se descomponga. La tercera, que estas representaciones sean vestidas y hermoeadas de las demás circunstancias decentes para las personas que las vean, convenientes al tiempo y lugar donde se representan.²⁵

A continuación, y haciéndose eco de las palabras del Santo Padre, afirman que “dado que algún arte de suyo no sea mala, sino que se puede usar bien y mal della si comúnmente los hombres usan mal della, el Príncipe debe desterralla della, como lo enseña Platón”.²⁶ Como corolario, retoman la interpretación de esta afirmación de Santo Tomás realizada por San Cayetano, en el sentido de que este no estaría condenando tanto al artífice que “no tiene cuenta sino con su particular interés”, sino al Príncipe que “la debe tener con el bien común que está a su cargo”.²⁷

Este devenir de la argumentación, en el que se pasa de evaluar la naturaleza en general de la representación y su actualidad en la península ibérica a señalar responsabilidades políticas y jurisdiccionales, parece necesario, dado que el interlocutor no es otro que Felipe II, y el objetivo del escrito es volver permanente la suspensión para representar comedias en los corrales. Este señalamiento de las responsabilidades del Príncipe respecto a la moralidad pública excede el marco de la preceptiva cristiana, tal como se observa en la segunda línea de la argumentación

Teológica II-II b, cuestión 168 “La modestia en cuanto que se ocupa de los movimientos externos del cuerpo”. Tomás de Aquino. *Suma de Teología*. Madrid, BAC, [1265-1273] 2001, pp. 558-564.

25 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 396.

26 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 396.

27 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 396.

que se esboza en el texto de Loaisa y Girón, Yepes y Córdoba. En ella, el acento está puesto en los aspectos más bien prácticos de la gestión de hombres y territorios por parte del monarca. Así, por ejemplo, sostienen que aunque

no se siguieran tantas ofensas de Dios ni se esperaran otras mayores, bastaba para quitallas la pérdida del tiempo y hacienda y gastos excesivos que dellas se siguen en comidas y banquetes, no sólo en la casa de los grandes, títulos y caballeros, pero aun en la de los escuderos y ciudadanos particulares. Desterrándolas del reino asistirán los oficiales a sus oficios y ganaran lo que pierden acudiendo a ellas, y los estudiantes en las Universidades no desperdiciarán en pocos días por vellas lo que les dieron sus padres para el gasto moderado de un año.²⁸

Para apoyar estos argumentos, se acude a gentiles (*sic*) como Sócrates y Platón. Este último será fundamental para respaldar uno de los argumentos más fuertes del escrito:

Destas representaciones y comedias se sigue otro gravísimo daño, y es que la gente se da al ocio, deleite y regalo y se divierte de la milicia, y con los bailes deshonestos que cada día inventan estos faranduleros y con las fiestas, banquetes y comidas se hace de España muelle y afeminada é inhábil para las cosas del trabajo y guerra (...) Porque como dice Platon, los corazones de hierro se ablandan y derriten como cera con el deleite, al cual llamó cebo de todos los vicios y maldades.²⁹

Los ejemplos históricos citados a este respecto van desde los efectos de las delicias de Capua sobre Aníbal a la pérdida de la batalla de Vélez, debido a la ociosidad que siguió a la conquista de Toledo por Alfonso Sexto. Ante tal contundencia de la experiencia histórica, los eclesiásticos afirman que

teniendo V. M. tan precisa necesidad de hacer guerra á los enemigos de la fe y de apercibirnos para ella, bien se ve cuán mal aparejo es para las armas el uso tan ordinario de las comedias que ahora se representan en España, y á juicio de personas prudentes si el turco ó Xarife ó rey de Inglaterra quisieran buscar una invención eficaz para arruinarnos y destruirnos no la hallarán mejor que la de estos faranduleros (...). Pues sólo por los daños temporales algunas repúblicas bien ordenadas y príncipes gentiles con sola la razón del gobierno político quitaron de sus repúblicas los representantes como a gente pernicioso.³⁰

Por todo ello,

28 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 394.

29 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 395.

30 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 395.

las leyes civiles mandan que se aparten deste infame ejercicio los que tienen nombre de cristianos (...) La ley de Partida tiene por infames á estos representantes. Los doctores juristas dicen que por infames no pueden ser testigos ni acusar á nadie. Las leyes eclesiásticas tienen lo mismo y excluyen á los representantes de las órdenes sagradas y sacrosanta comunión.³¹

Frente a tamaña estigmatización de la actividad y de quienes la realizan, no puede justificarse la continuidad de la representación argumentando que lo allí recaudado ayuda a sustentar los hospitales, ya que “la limosna con que hemos de alcanzar el cielo y perdón de los pecados no se ha de mezclar con las heces exprimidas de tantos males”.³²

Recapitulando, los motivos que esgrimen Loaisa y Girón, Yepes y Córdoba para que se destierren las comedias de España parecen dividirse en dos grupos: el primero de ellos es de carácter religioso, ya que consideran a la comedia escuela de pecados y hábitos inmorales, tanto por el contenido de lo que se representa como por los hábitos de quienes las ejecutan. El segundo grupo es de carácter político, ya que la encuentran causa de debilitamiento de la disciplina necesaria para el buen desempeño militar y la correcta realización de las tareas productivas y hasta intelectuales que hacen a la fortaleza de España.

La distinción entre ambas líneas de la argumentación no deja de ser forzada. En efecto, no solo el horizonte bélico planteado contempla únicamente a los enemigos de la fe, sino que quien quiera conservar la independencia y salud política de España deberá conservar su integridad espiritual. Este argumento no innova respecto a una noción más bien tradicional de las obligaciones del Príncipe cristiano que asocia la moralidad del pueblo, y de sus gobernantes en particular, con los destinos de la *res publica*, y que desde allí resiste las consecuencias del razonamiento maquiaveliano que, sin abandonar los fundamentos organicistas en su concepción del orden político, disociaba la *virtú* política de aquellas religiosas.³³ Así, la *Consulta...* sigue teniendo como interlocutor al Príncipe cristiano, a quien no deja de señalarle el peligro que para el alma y su salud eterna constituye este espectáculo *inmoral* y los posibles efectos *contaminantes* de esos *descarriados* que serían los representantes sobre el resto de la comunidad. La novedad, entonces, estaría dada por el carácter desestabilizante de este nuevo objeto cultural, el teatro público barroco, para el cumplimiento de la tarea tradicional del gobernante en la España premoderna: el actuar como vértice integrador de la comunidad

31 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 395.

32 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 396.

33 Quentin Skinner. *The foundations of modern political thought*. 2 vols. Cambridge, CUP, 2002.

sirviéndose de las lecciones de la historia y de su connatural prudencia. Ese carácter desestabilizante aparece asociado al nuevo espacio de socialización que constituyen los Corrales de Comedias, con su periódica reunión y ocasional mezcla de los diversos estratos sociales urbanos, y a una lógica propia de ese ámbito, relacionada con el imperio del comercio por sobre la *calidad moral*.

El Memorial... de la Villa de Madrid: el teatro entre la pedagogía y la legitimación

El *Memorial...* de la Villa de Madrid replica especularmente, punto por punto, la argumentación esbozada por García de Loaisa y Girón, Fray Diego de Yepes y Fray Gaspar de Córdoba.³⁴ Comienza afirmando que no por haber excesos en la representación de las comedias estas deben prohibirse, ya que

Toda historia las tiene por buenas y virtuosas, así por los buenos ejemplos que enseñan con algunos sucesos, como por ser obra que tanto ejercita, en que juntamente se mezcla el gusto y recreación del espíritu con la buena doctrina del entendimiento (...) conviene que el entendimiento que anda ocupado en cosas graves, alguna vez afloje la cuerda y desocupe para volverse á ocupar más asentado.³⁵

Se enfatiza en esas líneas, el potencial pedagógico del teatro, al tiempo que se introduce el tópico de su función catártica y se adjudican los vicios de la comedia a sus representantes y no a una cualidad intrínseca a ella, e incluso eso no es inherente a la condición de representante *per se*, ya que “si bien perdieron de derecho alguna reputación, conservan de hecho la de la cortesía, modestia y templanza y otras virtudes”.³⁶

34 Debe recordarse que hasta el año 1638, cuando la Villa de Madrid asumió la responsabilidad de administrarlos, los Corrales de Comedias pertenecían a las Cofradías que los habían fundado con el fin de sustentar los hospitales que de ellas dependían. Por ello, el *Memorial...* aquí citado estaría respondiendo a las presiones de esas instituciones, necesitadas de su recaudación para subsistir. Así lo afirma Cabrera de Córdoba, quien el 4 de febrero de 1600, anota que “porque los Hospitales no pierdan el provecho que se les sigue, sin la cual se padecía mucho en la cura de los pobres, y estaban para cerrarse los Hospitales porque no bastaban las limosnas, se da licencia para se representar comedias de historias, y que no se mezclen actos de religión ni de santos” (Luis Cabrera de Córdoba. *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid, 1857, pp. 59-60).

35 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 421.

36 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 424. Vale la pena notar que la función catártica de la comedia es de corte neoplatónico, por lo que se la puede asociar para el ámbito español de esta época a la obra de López Pinciano, en la cual el autor define la comedia como “imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y de la risa”, asignándole un efecto específico a este género en paralelo al que Aristóteles asignara a la tragedia (Alonso López Pinciano. *Filosofía Antigua Poética*. Barcelona, Linkgua, [1596] 2014, p. 299). Sobre la recepción de la *Poética* aristotélica en España y su relación con la preceptiva de la comedia, ver Rosana Llanos López. *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid, Arco Libros, 2007.

Si los representantes no son esencialmente pecadores, al menos no en mayor medida en que lo es el conjunto de la humanidad desde la caída, la comedia en tanto forma artística cuenta, además, con particulares reaseguros contra los excesos que se le achacan:

Y si no sólo en los trajes hay exceso, más en las representaciones, no por eso tiene culpa la comedia, pues el estilo que hay en estos reinos muy guardado es que la comedia sea en verso, y como por este camino se le quita al representante el albedrío de decir lo que quiere, y solo ha de decir lo que compuso el poeta (...); y así en cuanto a la comedia no hay cosa que desechar por esta vía, pues de ordinario la composición de ella nace de buenos ingenios y pasa por la enmienda de personas graves antes de que se publique.³⁷

De este modo, y antes de admitir que pueden derivarse excesos del travestimiento de las mujeres en escena, pero que ello no puede evitarse debido a los requerimientos artísticos,³⁸ lo único que la Villa de Madrid concede a la argumentación de los detractores de la comedia es que los bailes deshonestos de los intermedios dan lugar a escándalos, por lo que pide sean prohibidos.

El eje argumentativo del *Memorial...* es —mucho más explícitamente que en el caso de la *Consulta...*— demostrar la utilidad práctica del teatro de comedias para el gobierno de los hombres. Y ello lo hace insistiendo en las funciones pedagógicas y catárticas del teatro a lo largo de la historia europea y, en particular, mencionando las utilidades inmediatas que puede tener para la Monarquía Católica, e incluso para la Iglesia, su reanudación. La estrategia de (re)legitimación de la actividad teatral comienza señalando su antigüedad, lo cual tiende a equipararse con su necesidad que aquí se refuerza explícitamente diciendo que al prohibir las comedias “se podía incurrir en el daño que los legisladores tanto temen y previenen en la introducción de cosas nuevas”.³⁹ A este llamado a no innovar se suma un señalamiento de las formas en que el teatro es un efectivo medio de adoctrinamiento:

Pues comenzando por la sustancia de la comedia, ella es espejo, aviso, ejemplo, retrato, dechado, doctrina y escarmiento de la vida por donde el hombre dócil y prudente puede corregir sus pasiones huyendo de vicios, levantar sus pensamientos aprendiendo virtudes por medio de la demostración, que de todo hay en la comedia, y que tan poderosa es en los actos humanos, de donde suele acaecer que más se aprende con los ojos que puede enseñarse con el entendimiento.⁴⁰

37 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 424.

38 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 424.

39 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 421.

40 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 422.

Esto último tiene particulares ecos para la Iglesia postridentina: pues siendo la fiesta de más consuelo y estimación que la Santa Iglesia Católica celebra el Corpus Christi, dónde llegará la demostración de la razón, y en que tanta necesidad tiene de fuego la tibieza, pues para calentarla y despertarla tantas nuevas invenciones se buscan cada un año, es cosa cierta que uno de los accidentes más naturales y antiguos consiste en comedias y representación.⁴¹

A esa capacidad del teatro de interpelar a los hombres desde lo emotivo/no racional, se suma como rasgo positivo el colaborar con el sostenimiento de los hospitales y eximirlo al monarca de esa erogación.⁴² Sin embargo, esta función económica del teatro de comedias no se agota allí, sino que continua en su capacidad de contener la movilidad de un sector de la población al proveerlo de empleo, el cual, desde una matriz de pensamiento organicista, pero no por ello menos ajustada a la realidad social del momento, se asume no podría fácilmente dedicarse a otros menesteres, ya que “ni Dios hizo á todos profetas, ni á todos doctores”.⁴³

Finalmente, la Villa de Madrid sostiene que el ámbito de los corrales no es más susceptible que otros a que se produzcan grescas y desmanes:

Cuanto a las ocasiones que ofrecen ó pueden ofrecer en las comedias de disensiones y pendencias, esto está prevenido de manera que quien hallare tiempo, ocasión y lugar en la comedia la buscara en la iglesia, donde menos se puede excusar algunas veces, pues no hay la división de hombres y mugeres que en la comedia, ni los diputados ni alguaciles, y sobre todo la vigilancia que sobre esto ha tenido siempre el Licenciado Tejada, del Consejo de V. M.⁴⁴

En síntesis, los argumentos de la Villa de Madrid para propiciar la reanudación de la actividad teatral pública de los corrales giran en torno a tres ejes:

a) el carácter intrínsecamente bueno en términos morales de la Comedia Nueva que allí se representa, tanto en lo que hace a sus argumentos presentados como mayormente edificantes, como a ciertos rasgos formales (la escritura en verso) que permiten minimizar la autonomía de los representantes, a quienes se achacan principalmente los excesos que en ellas puedan encontrarse. En contraposición a la defensa de la Comedia Nueva, se admite el carácter inmoral de los entremeses, a los cuales se renuncia sin mayor resistencia;

b) la función catártica y didáctica que ha cumplido y puede cumplir

41 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 422.

42 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 423.

43 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 423.

44 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 424.

el teatro en general y, en particular, la Comedia Nueva, dadas las características estéticas que se le atribuyen;

c) el no menos relevante aspecto económico del teatro de comedias desarrollado en los corrales, que provee de sustento a obras piadosas y a un contingente de personas que viven del teatro como difícilmente podrían hacerlo de otra actividad.

Al igual que en el caso de la *Consulta...*, la descripción del teatro público y la interpelación al poder real vehiculizan una concepción del poder político y de la función del teatro en la comunidad propia del Antiguo Régimen. Para no reiterar lo ya dicho en el caso de la *Consulta...*, nótese dos puntos de la argumentación particularmente relevantes: la tan mentada función económica del teatro público, lejos de plantearse en términos de beneficio, es invocada como fuente de sustento de los hospitales, es decir, como parte de una obra pía que en su carácter trascendente de ayuda al prójimo desvalido legitima al espectáculo teatral, al tiempo que como medio de vida de personas que por su propia naturaleza difícilmente podrían ocuparse en otro ámbito. Con ello se enfatiza la contribución del teatro público a la integración de estos sectores marginales, aunque dicha integración se plantea sin necesidad de romper con la concepción estamental tradicional, que en la *Consulta...* se abandonaban a su suerte por pecadores. En ese sentido, la función catártica y didáctica del teatro de comedias se plantea en los mismos términos tradicionales que informan la concepción del poder político: el teatro enseña en el sentido que muestra, que vuelve a hacer presentes las lecciones de la historia, la cual es entendida, de acuerdo a una concepción más bien tradicional, como ciclo. Al apelar más a la identificación y a lo emotivo que a la lógica demostrativa, resulta sumamente eficiente en el cumplimiento de aquella función. El teatro es catártico en tanto purga a la persona de impulsos potencialmente peligrosos para el vínculo social, desahoga el espíritu volviéndolo a asentar y haciendo pasible a la persona de cumplir mejor con sus obligaciones para con la república.

Este primer episodio del enfrentamiento entre detractores y defensores de la actividad teatral pública que ejemplifican la *Consulta...* y el *Memorial...* tuvo como telón de fondo la suspensión de las representaciones en ocasión del luto real por la muerte, en noviembre de 1597, de la hija de Felipe II, Catalina, duquesa de Saboya. En este caso, el enfrentamiento se saldó con la autorización para representar, pero bajo determinadas condiciones que aparecen explicitadas en el *Real Decreto de reformatión de comedias* (1603) –aunque según precisa Cotarelo y Mori, estas habrían sido ya condición para la reposición de las comedias en 1599–: la autorización de solo ocho compañías de representantes en todo el reino y la prohibición de representar comedias en monasterios

de frailes, en conventos de monjas o en cualquier ámbito durante la cuaresma, aunque se trate de obras “á lo divino”.⁴⁵ En el *Edicto...* de 1605, “prohibiendo varios abusos en las procesiones y las comedias profanas”,⁴⁶ se profundiza este último tema: la Corona acuerda con el Obispo de Badajoz no vestir imágenes divinas con hábitos nupciales o siguiendo modas seculares; que nadie se vista de santo a no ser en ocasión de los autos de devoción y bajo autorización escrita; que nadie pueda estar en los altares a no ser como parte de un auto de devoción debido a las indecencias que se siguen de la presencia de “muchachas hermosas y de buenos pareceres (...) las cuales, como ordinariamente son pobres, y son vistas de todo el pueblo, somos informados de las ofensas á Dios y pecados que resultan dello”;⁴⁷ el evitar que los autos se representen en carros por el caos que se sigue del griterío de quienes los guían y la confusión que el derrotero desordenado de estos provoca; que durante el Corpus Christi no pueda representarse sino autos y no haya entremeses profanos ni comedias del mismo tipo que suelen “mover el pueblo á risa y hacer otras descomposiciones, gritos, ruidos y alborotos indebidos con semejantes representaciones”.⁴⁸

A partir de este conjunto de documentos, emerge un panorama de las preocupaciones de las autoridades seculares que si bien las retoman las religiosas —de ahí que el rey avale lo dispuesto por el Obispo de Badajoz—, tienden progresivamente a hacer foco en cuestiones de orden social y en aspectos propios de la representación dramática, como ser los vestuarios, escenarios de la representación y calidad de los representantes. Sin embargo, lo reiterativo de las disposiciones citadas nos deja entrever un teatro público que parece no dejarse sujetar fácilmente a las funciones pedagógicas que las autoridades tradicionalmente habían buscado asignarle y que, contemporáneamente, son enarboladas por el teatro jesuítico e, incluso, por el palaciego.⁴⁹

Por ello, a lo largo del siglo XVII, la representación en Corrales de Comedias y la misma autorización para imprimir las obras dramáticas se vieron reiteradamente suspendidas y reanudadas. Eso respondió a distintos motivos coyunturales: en el caso de la suspensión para representar,

45 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 621.

46 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 621.

47 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 622.

48 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 622.

49 Ver Jesús Menéndez Peláez. “El vestuario teatral en el teatro jesuítico”, en Ignacio Arellano (ed.): *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007; Florencio Segura. “El teatro en los colegios de los jesuitas”, *Revista Miscelánea Comillas*, Vol. 43, N° 83, 1985, pp. 299-327; Carmen Sanz Ayán. *Pedagogía de reyes. El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

de 1598, hemos mencionado que se produjo como parte del duelo real por la muerte de la duquesa de Saboya. Lo que si aparece como un dato permanente a lo largo de todas las intervenciones en la polémica es la identidad establecida entre moralidad –católica– pública y bienestar de la república. Pese a ello, la actitud de la Monarquía Hispánica, como la de la Iglesia, fue no emitir un veredicto de fondo sobre el asunto que determinara, de una vez y para siempre, si el teatro de comedias era moralmente lícito o no. El curso de acción elegido consistió, en cambio, en intentar regular el desarrollo de la actividad teatral pública en los aspectos considerados problemáticos por las autoridades, actitud de la cual las *Primeras Ordenanzas de Teatros* de 1608, constituyen un claro ejemplo.

Las Primeras Ordenanzas de Teatros de 1608: contenidos y estructura

Las *Primeras Ordenanzas de Teatros* de 1608, publicadas por el Licenciado Juan de Tejada, Protector y Gobernador del Hospital General y Juez Protector de Teatros designado por el Consejo Real,⁵⁰ se articulan en seis apartados: *Autores*, *Comisarios de Semana*, *Comisario del Libro*, *Arrendador*, *Alguaciles* y *Hospital General*.⁵¹

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 –recordemos que, en el caso de las mujeres representantes, era requisito obligatorio el estar casadas–; la posibilidad de representar solo 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

50 Recordemos que la jurisdicción del Protector y Gobernador del Hospital General sobre los teatros tiene su fundamento en que “en alguna fecha anterior a la de su muerte el 15 de septiembre de 1572, el Cardenal Espinosa, Presidente del Consejo de Castilla, concedió a la Cofradía de la Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo un monopolio de hacer representaciones teatrales en Madrid, el ingreso de las cuales había de proveer los fondos necesarios para el hospital del mismo nombre mantenido por los Cofrades. En 1574, se opuso a este monopolio la Cofradía de la Soledad de Nuestra Señora, la cual también tenía un hospital, conocido como el Hospital de la Soledad, o de Niños Expósitos, más tarde, la Inclusa. En el mismo año estas dos cofradías hicieron un acuerdo amistoso según el cual habían de compartir el monopolio; la Pasión tomaría las dos terceras partes de los recibos, la Soledad el otro tercio, y ambas contribuirían a los gastos en la misma proporción (...) Los dos nuevos corrales de comedias no tardaron en lograr un éxito financiero y el 25 de diciembre de 1583 el Consejo de Castilla dio orden de que el Hospital General participase de los beneficios obtenidos de ellos” (Archivo de la Diputación Provincial de Madrid 34-A-31 y 34-D-22, citado por John E. Varey y Norman D. Shergold. “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1587-1615”, *Bulletin Hispanique*, Tome 60, N° 1, 1958, pp. 73-74).

51 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, pp. 622-625.

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, para evitar que se prolonguen hacia la noche; y, finalmente, 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 –lo que ya venían haciendo–⁵² dos comisarios, “personas de satisfacción, ricas y desocupadas”, bajo aprobación del señor del Consejo. De acuerdo a las *Primeras 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 produce escándalo, deberían prender a los culpables e informar a las autoridades.⁵³ Estos comisarios estaban encargados de apersonarse a primera hora los días de las representaciones para repartir los “bancos y aposentos, prefiriendo en ellos á los títulos y caballeros y personas principales que los enviaren á pedir”;⁵⁴ de asegurarse que ningún hombre entre a los sectores reservados para las mujeres, a no ser sus esposos o parientes; de que ninguna mujer acceda a los vestuarios, a no ser las representantes; y de que ningún fraile entre 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 correspondiente a ellas.

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, debe 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 á las comedias, todo por inventario”.⁵⁵ 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

52 John E. Varey y Norman D. Shergold. “Datos históricos sobre...”, p. 77.

53 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 623.

54 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 623.

55 Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 624.

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, de rendir, a diario, cuenta de los lugares alquilados para cada función, al tiempo que se le especifica la suma de dinero que puede cobrar por aposento y banco, 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, son los encargados de mantener el orden entre el público, para lo cual reciben un dinero fijo por cada representación a la que asisten.

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 intervenga con los comisarios á la cobranza y repartimiento de todos los aprovechamientos”.⁵⁶

Dos ejes parecen articular estas ordenanzas: por un lado, la preocupación por lo que, anacrónicamente, podríamos denominar administración financiera de los corrales y el *justo* reparto de sus ingresos; por otro lado, la intención de que todos los involucrados en la relación teatral (autoridades, representantes y espectadores) se ajusten a las normas del orden social vigente. El primer aspecto es, por lejos, el que más se desarrolla en estas ordenanzas, lo cual da cuenta de la importancia que el espectáculo teatral público tenía para el mantenimiento de los hospitales y para los autores y las compañías teatrales que hacían de la representación su principal forma de vida. La intención de las *Primeras Ordenanzas...* era asegurarse el correcto manejo de los ingresos de los corrales, al implementar una serie de reaseguros como la multiplicación de instancias de control de su contabilidad (comisarios de semana, comisario del libro y contador del Hospital General) y la obligación de la rendición escrita al Juez Protector de Teatros de la relación anual de ingresos y gastos. Otros mecanismos implementados con igual fin son hacer personalmente responsables a los individuos designados por cualquier faltante o daño material, e involucrar en la gestión de los corrales a las instituciones directamente interesadas obligándolas a designar sus propios comisarios para que estén presentes en la recaudación y el reparto de los aprovechamientos.

⁵⁶ Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, p. 625.

El segundo aspecto es tratado más sucintamente. Entre las medidas implementadas se destacan: la regulación que se intenta imponer tanto al paso de las compañías por cada corral (límite a la cantidad de representaciones consecutivas por corral) como al inicio y fin de cada obra (horarios de comienzo y fin de cada representación, en verano e invierno); la necesaria separación entre nobles y no nobles, hombres, mujeres y frailes, en lo que toca a los espectadores; el respeto a la jerarquía social en la preferencia dada a los “títulos y caballeros” para la asignación de localidades; el resguardo de la moral de las representantes, y por carácter transitivo de los espectadores, mediante la imposición de la obligación de que sean casadas y de la prohibición de que se travistan; y la implementación de la censura previa de obras y entremeses por parte del Juez Protector de Teatros.

Las Primeras Ordenanzas... ante el paradigma estatalista

Es difícil comprender las *Primeras Ordenanzas...* desde el dirigismo estatal. En principio, estas son obra del Protector y Gobernador del Hospital General, quien pose jurisdicción sobre la actividad teatral madrileña como Juez Protector de Teatros en virtud del monopolio que sobre aquella se le otorgara a los hospitales sostenidos por las Cofradías de la Pasión (1572), la Cofradía de la Soledad (1574) y luego, también, al Hospital General (1583) con el fin de socorrer sus necesidades materiales. El otorgamiento de este monopolio se produce en el marco del proceso de unificación y concentración de las instituciones hospitalarias que, con el objetivo de aumentar y optimizar la asistencia a los pobres, enfermos y peregrinos, se ensayó en Castilla bajo el doble impulso de la reforma moral de la Iglesia promovida desde tiempos de los Reyes Católicos y aquella impulsada por el Concilio de Trento.⁵⁷ Esa

57 “Recordemos que el proceso de consolidación hospitalaria del que resultó el Hospital General de Madrid se apoyó en sendas bulas otorgadas por Pío V en 1566 y 1567 a súplica de Felipe II y fue refrendado por real decreto expedido en 1587. El primitivo Hospital General se había instalado hacia 1579 en el Hospital de Convalecientes, fundado en 1566 y destinado a la asistencia de varones pobres víctimas de enfermedades no contagiosas. A su vez, en 1603, los enfermos del Hospital General fueron trasladados a un nuevo edificio cuya construcción se había iniciado en 1596, al final del Camino de Atocha. El nuevo hospital era una de las cuatro grandes instituciones resultantes del proceso de reducción de once hospitales previos y quedaba bajo la tutela directa del Consejo Real” (Jon Arrizabalaga. “Locura y asistencia hospitalaria en los reinos hispánicos (1400-1700)”, en Filiberto Fuentenebro de Diego, Rafael Huertas García-Alejo y Carmen Valiente Ots (eds.): *Historia de la psiquiatría en Europa. Temas y tendencias*. Madrid, Frenia, 2003, p. 601). Respecto al proceso de concentración y unificación de las instituciones hospitalarias, ver José García Oro y María José Portela Silva. “Felipe II y el problema hospitalario: reforma y patronato”, *Cuadernos de Historia Moderna*, N° 25, 2000, pp. 87-124.

finalidad última impuesta al teatro público explica el enorme peso de lo vinculado con la gestión financiera que, según hemos visto, caracteriza a las *Primeras Ordenanzas...*

La misma naturaleza de las medidas de control de la administración de los corrales se corresponde con ese estatuto de los hospitales, tan difícil de aprehender con nuestras nociones de lo público y lo privado: instituciones que surgen y funcionan bajo patronato eclesiástico, laico y/o real,⁵⁸ y que responden a un interés comunitario –la atención a los desvalidos–, interés por el que el monarca debe velar y del cual no puede desentenderse ni financiera ni moralmente en cuanto responsable último de la comunidad terrenal.⁵⁹ En consecuencia, el control de la actividad teatral, tanto en sus aspectos financieros como morales, es realizado de manera conjunta por los comisarios designados por la autoridad con jurisdicción en el asunto, el Juez Protector de Teatros, y los beneficiarios últimos de los ingresos que produce la actividad teatral pública: los hospitales, quienes están obligados a designar a sus comisarios.

Esa concepción corporativa y jerárquica de la comunidad política informa también las medidas relativas al mantenimiento del orden social y moral, dentro y fuera de los corrales, que hemos visto aparecen en las *Primeras Ordenanzas...* Ellas tienen como sujeto principal a los *autores*, jefes de compañías de representantes, a quienes se considera responsables del cumplimiento de la normativa por parte de los representantes. En lo que atañe al público, no puede decirse que sea abordado como un todo homogéneo e indiferenciado: hemos visto que se distingue entre titulados y caballeros, frailes y mujeres, a quienes les corresponden lugares específicos dentro del recinto, al igual que prohibiciones y privilegios particulares según su estatus y género.

Podría postularse que, a través de esas medidas, los comportamientos intentan ser regulados atendiendo, en primer término, a los aspectos más *colectivos* y *formales* (el control de la movilidad espacial de los representantes dentro de la Villa y de los espectadores y representantes dentro de los corrales, la regulación de horarios de inicio y finalización

58 Juan Cordero Rivera. "Asociacionismo popular: gremios, cofradías, hermandades y hospitales", en José-Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.): *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales: Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*. La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 387-400.

59 Lo cual no implica que no hubiera cuestionamientos acerca de lo atinado de financiar tan noble fin con un medio así de *deshonroso*, como argumentaron hasta el cansancio los opositores al teatro público. Como ejemplo de este tipo de cuestionamiento hemos visto la *Consulta...*, de García de Loaisa y Girón, Fray Diego de Yepes y Fray Gaspar de Córdoba, en la cual se arguye que la utilización de ese medio para una empresa pía habla mal tanto del poderío del monarca como de la devoción española (Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, pp. 392-397). El jesuita Juan de Mariana desarrolla el mismo punto en su *Del Rey y la Institución Real*. Barcelona, La Selecta, [1599] 1880, cap. XVI "De los espectáculos".

de las representaciones, que busca evitar que estas se prolonguen por la noche) hacia aquellos más *individuales* y *simbólicos* (la obligación de los representantes de estar casadas y la prohibición de que se travistan, la censura previa del contenido de los textos a representar). Esta distinción es solo aparente: en la representación teatral, como en la cultura cortesana y barroca en general, la ordenación espacio-temporal, lejos de ser mera formalidad, hace a la generación, perpetuación y/o transformación de las relaciones de dominación encarnando, o cuestionando, los valores culturales imperantes.⁶⁰ De allí, la importancia otorgada al ordenamiento jerárquico del espacio en los corrales y los intentos de regular la movilidad territorial de las compañías de representantes, conjunto de personas consideradas como encarnación del desarraigo, como forasteros permanentes y, por ende, potencial vía de corrupción de la comunidad.⁶¹

En este sentido, tanto la vestimenta como el estado de casadas de las representantes, al igual que la propia obra literaria, lejos de ser consideradas una expresión de la subjetividad y la libre voluntad, son entendidas como producto y expresión del orden patriarcal y estamental que es el Antiguo Régimen, sociedad articulada en base a la diferencia y a la deferencia. En ella, la obra dramática es legitimada por las élites político-religiosas en función de su contribución, o al menos su indiferencia, respecto a su reproducción, tal como hemos visto en la *Consulta...* y el *Memorial...*, y se reitera en numerosas intervenciones de detractores y defensores del teatro de comedias a lo largo del siglo XVII. A este respecto, sin embargo, no puede dejar de notarse el escaso lugar que tienen las disposiciones que explícitamente se encaminan a controlar la producción de significados en el espectáculo teatral frente a aquellas vinculadas con su administración financiera y material,

60 Sobre la importancia de las dimensiones espacio-temporales y su contribución a la generación de significados en el ámbito del teatro público, ver John E. Varey. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1987; José M. Ruano de la Haza. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2000. La bibliografía sobre estos aspectos en la cultura cortesana del barroco es abundante, por lo que me permito remitirme a una obra reciente que contiene interesantes trabajos sobre las relaciones entre las artes y el poder en la Europa moderna y contemporánea, además de una profusa bibliografía: Víctor Minguez (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013.

61 Sobre el carácter corrosivo en términos religiosos y sociales de los comediantes, es ilustrativa la crítica de Lupericio Leonardo de Argensola en su *Memorial sobre la representación de comedias, dirigido al rey D. Felipe II* (1598), como reacción al pedido de la Villa de Madrid de que se restablezcan las representaciones (Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, pp. 65-68). Esa caracterización coexistía, por otro parte, con la atracción y admiración que suscitaban estos personajes sobre los espectadores, la cual a los ojos de los moralistas los volvían aún más peligrosos (Marta Villarino y Graciela Fiadino. "El actor en el teatro español del Siglo de Oro", *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 10, N° 13, 2001, pp. 235-248).

central para el sostenimiento de la actividad caritativa de hospitales que monopolizan sus ingresos, entre las que se destaca, sobre todo, la falta de especificación de aquello que debe ser motivo de censura en los textos dramáticos de cuyo análisis, recordemos, surge principalmente la caracterización del teatro barroco como “máquina de propaganda estatal” en la obra de Maravall.

Algunas conclusiones provisionales

De la lectura de las *Primeras Ordenanzas...*, la *Consulta...* y el *Memorial...* pueden señalarse: la ausencia de una separación entre público y privado, como es notablemente visible en el caso de las cofradías y los hospitales que poseen el monopolio de la actividad teatral madrileña; la inexistencia de una regulación teatral que se exprese en términos de una voluntad con pretensiones de universalidad (ley) y que se lleve adelante mediante un aparato de funcionarios especializados (burocracia); la ausencia de un *público* conceptualizable como *masas* en términos no solo de su número, sino también de su desarraigo, anonimato e indiferenciación. Es lícito, en consecuencia, preguntarse si las relaciones del teatro público con el poder político barroco no deben ser caracterizadas de una forma distinta a la propiciada por Maravall y sus continuadores.

En principio, cabe problematizar la relación de estas ordenanzas con la situación histórica en la que buscan incidir. Es factible pensar que la concepción desde la cual fueron elaboradas no se condice con la realidad del teatro público madrileño de la época. Efectivamente, sabemos que muchas de sus disposiciones no se cumplen, como es el caso manifiesto de la prohibición que impedía que los frailes asistan a las representaciones y que hombres del público entren en contacto con las representantes o que las representantes se travistan en escena, por lo que serán reiteradas en las sucesivas cédulas, provisiones y ordenanzas relativas al teatro público madrileño durante todo el siglo XVII. Es, además, innegable que el aumento de la población urbana contribuyó al éxito de ese nuevo mercado cultural.⁶²

Sin embargo, no puede descartarse como mero anacronismo la concepción que articula tanto las *Primeras Ordenanzas...* como la *Consulta...* y el *Memorial...* En principio, porque de existir, dicho anacronismo daría

62 Así, Lope de Vega reivindicará el papel fundamental del *vulgo* en el éxito de la obra dramática. Félix Lope De Vega y Carpio. *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Estos Tiempos*. Ed. por Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra, [1609] 2006. Lupeccio Leonardo de Argensola, por otra parte, hará de la importancia del *vulgo* un factor primordial de la decadencia del espectáculo teatral. Emilio Cotarelo y Mori. *Bibliografía de las...*, pp. 65-58.

cuenta de un desfase entre la realidad empírica y el utillaje conceptual disponible para actuar en ella, lo cual no deja de tener algunos efectos concretos sobre esa misma realidad que se busca regular. En lo que atañe al teatro público barroco, hemos visto que su abordaje se basa en una concepción del gobierno de los hombres y las cosas que busca proveer a la protección, seguridad y conservación del reino sirviéndose de la guía provista por la experiencia histórica.⁶³ En ese sentido, la distinción, en buena medida artificial, que hemos introducido entre administración económica, financiera y material de los corrales y las disposiciones relativas al orden social y moral de la actividad teatral, se desvanece: son una y la misma cosa, en la medida en que la gestión material de estos apunta a un fin de orden moral —el sustento de los hospitales con su rol central en la atención a los sectores vulnerables de la comunidad—, del cual el soberano cristiano es en última instancia responsable, y la gestión de los hombres tiene como presupuesto básico su conceptualización en cuanto colectivo jerárquicamente organizado en el cual cada miembro cumple una función específica ordenada al bien y la preservación de la comunidad.

Se ha sostenido que durante el Antiguo Régimen hispánico el

modelo de potestad doméstica se proyecta sobre aquellos ámbitos colectivos que por su unidad constitutiva se representan como un sujeto, como una persona corporativa que debe velar por la conservación de sus miembros, administrando su patrimonio común y representando sus intereses.⁶⁴

Así, este es, junto con la ampliación de las jurisdicciones especiales y los comisarios, uno de los mecanismos que la monarquía moderna puso en juego para sortear las limitaciones que la cultura jurisdiccional imperante le imponía en cuanto *cultura de orden revelado* en la que el poder político se manifestaba como lectura y declaración de un orden jurídico asumido como preexistente y que debía ser mantenido dado su carácter trascendente.⁶⁵ No obstante, dicha cultura jurisdiccional continuó

63 Sobre la relación entre experiencia histórica, providencia y la prudencia como técnica dentro del paradigma de la Razón de Estado en la España de los siglos XVI y XVII, ver Xavier Gil Pujol. "La razón de estado en la España de la contrarreforma. Usos y razones de la política", en Salvador Rus Rufino *et al.* (eds.): *La razón de estado en la España moderna*. Valencia, Sociedad Económica de Amigos del País, 2000, pp. 37-58.

64 Alejandro Agüero. "Herramientas conceptuales de los juristas del derecho común en el dominio de la administración", *Cuadernos de Derecho Judicial*, N° 7, 2008, p. 32. Es indudable aquí la influencia de la obra de Otto Brunner, en particular su artículo "La casa grande y la 'oconomía' de la Vieja Europa", en Otto Brunner. *Nuevos caminos de la historia social y constitucional*. Buenos Aires, Alfa, 1976.

65 Carlos Garriga. "Orden jurídico y poder político en el Antiguo Régimen", *Istor*, Año IV, N° 16, marzo, 2004, pp. 13-44. Se ha señalado que esta estrategia de expansión de los ámbitos del ejercicio de su poder *paternal* le permitió a la monarquía gestionar más libremente

vigente e impregnando todas las prácticas institucionales, condicionando y revistiendo de provisionalidad los actos realizados a través de esos medios.⁶⁶ Esta sobredeterminación que la cultura jurisdiccional ejerció sobre estos ámbitos que amenazaban con sustraérsele, se expresa en el caso de las *Primeras Ordenanzas...* no solo en la equiparación al cargo de juez que denota el título de quien es designado por el Consejo Real como responsable del Hospital General y, por ello, de la actividad teatral pública, sino en los mismos mecanismos de ejercicio de su administración que, hemos señalado, contemplaban la obligada participación en la gestión de todos los involucrados, y por ello beneficiarios y responsables de esta: las cofradías patrocinantes de los hospitales y la Corona en la figura del Juez Protector.⁶⁷

En vez de Estado, *cultura jurisdiccional* y gobierno *oeconomico*.⁶⁸ En lugar de masas, comunidad plural organizada corporativamente. La relación entre el teatro público barroco y el poder político de la época requiere ser pensada atendiendo a las complejidades que dicho entramado conceptual, y su correlato institucional, plantean. Aquí vuelven a cobrar centralidad las relaciones de patronazgo eclesiástico, nobiliario y real las cuales no conforman un todo homogéneo en sus fines y medios, sino que deben ser comprendidas en relación a las coyunturas económicas

"aquellos sectores tradicionalmente excluidos de las estructuras corporativas y, por lo tanto, sometidos directamente a su poder tutelar (aborígenes, vagos, marginados)" (Alejandro Agüero. "Herramientas conceptuales de...", p. 42). En dicha enumeración, podría incluirse tranquilamente a los representantes. Por otro lado, es sumamente interesante observar que los representantes en busca de algún tipo de socorro mutuo para paliar sus inestables condiciones de vida pero, también, indudablemente, en respuesta a su mayor profesionalización y al avance de la legislación sobre las condiciones de la representación teatral pública, reaccionaron conformando una Cofradía del Gremio de Representantes, sostenida mediante los aportes de actores y autores (Marta Villarino y Graciela Fiadino. "El actor en...", p. 236). Es decir, al avance del poder paternal y a las inestables condiciones económicas del mercado cultural en formación, se respondió con el asociacionismo típico de la sociedad corporativa de Antiguo Régimen.

66 Carlos Garriga. "Gobierno", en Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes (eds.): *Diccionario político y social del siglo XIX español*. Madrid, Alianza, 2002, pp. 319-335; Alejandro Agüero. "Herramientas conceptuales de..."

67 Los mecanismos adoptados en la gestión de los corrales se condicen, así, con los propios del accionar de la autoridad jurisdiccional, en el cual toda medida "para afectar válidamente la posición de un súbdito, debe ser consecuencia de un procedimiento en el que se haya dado alguna posibilidad de participar a los destinatarios de la medida" (Alejandro Agüero. "Herramientas conceptuales de...", p. 27).

68 Sobre el gobierno *oeconomico* en general, ver Otto Brunner. "La casa grande...". Sobre la *oeconomica* como modelo administrativo del Antiguo Régimen, ver Daniela Frigo. "Disciplina Rei Familiariae": a *Economia* como Modelo Administrativo de Ancien Régime", *Penélope, Fazer e desfazer a história*, N° 6, 1991, pp. 47-62. Para el caso de cómo este poder paternal da forma a la administración de la Monarquía Hispana no solo en lo que hace a sus mecanismos institucionales sino, sobre todo, en la conformación de las redes de relaciones de patronazgo y clientelismo, ver José Martínez Millán. "Las investigaciones sobre patronazgo y clientelismo en la administración de la Monarquía Hispana durante la Edad Moderna", *Studia Historica, Historia Moderna*, Vol. 15, pp. 83-106.

y sociales,⁶⁹ las disputas facciosas cortesanas,⁷⁰ las discrepancias que recurrentemente emergen en las relaciones entre el poder monárquico y los demás poderes jurisdiccionales, los grandes del reino y las diferentes instancias eclesiásticas.⁷¹ Esa misma pluralidad sociopolítica posibilita y presupone tanto una diversidad de emisores y receptores, como un abanico posible de significados construibles en el marco de la relación teatral que poco tienen que ver con la transmisión de un mensaje unívoco desde un centro elevado hacia las masas urbanas y que requerirán un trabajo constante de adecuación de textos y obras a los distintos momentos y públicos,⁷² así como un permanente intento de compatibilizar la emergente lógica comercial con la finalidad político-moral asignada tradicionalmente al teatro, finalidad que hemos visto atraviesa tanto al *Memorial...* como a las *Primeras Ordenanzas...*

De este modo, si el siglo XVII puede ser visto como el momento en que aquellos procesos que marcaron el inicio de la modernidad clásica –la conquista de América, la ruptura del ecúmene cristiano y la revolución científica– implicaron una crisis de la conciencia europea –una de

69 Un interesantísimo análisis de las relaciones entre la literatura dramática del período y la coyuntura política, económica e institucional desde la perspectiva del *New Historicism* es el de Antonio Carreño-Rodríguez. *Alegorías del poder: crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*. Vol. 274. London, Tamesis, 2009.

70 El estudio de Malcolm sobre la coyuntura del cierre de teatros de mediados del siglo XVII se orienta al análisis de la vinculación entre ello y la conciencia de la decadencia española expresada en el discurso místico y su vinculación con la disputa facciosa (Alistair Malcolm. "Public morality and...". Saen de Casa, por su parte, trabaja las complejidades de las relaciones entre la composición dramática de Vélez de Guevara, "La Mayor desgracia de Carlos V", los proyectos de propaganda de Olivares, la coyuntura política internacional y las relaciones entre el estamento nobiliario y la monarquía de Felipe IV (María del Carmen Saen de Casa. "La mayor desgracia de Carlos V: didáctica y propaganda al servicio del régimen de Olivares", *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, N° 21, 2009. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v21/saendecasas.htm>, acceso 31 de enero de 2012.

71 Varios trabajos han abordado las relaciones entre el teatro público y la Inquisición. Desde una perspectiva general, se destaca el trabajo de Agustín de la Granja. "Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición. (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)", en: *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse, PUM/Conserjería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 435-448; un excelente ejemplo del estudio particular de obras específicas censuradas por la Inquisición es el trabajo de Barbara E. Kurtz. "Illusions of Power: Calderón de la Barca, the Spanish Inquisition, and the Prohibition of *Las órdenes militares* (1662-1671)", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 18, N° 2, 1994, pp. 189-217; el rol discursivo que detractores y defensores del teatro público hacen jugar a la Inquisición en sus enfrentamientos ha sido trabajado por Antonio Roldán Pérez. "Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación", *Revista de la Inquisición*, Vol. 1, 1991, pp. 63-103.

72 Esto se debe no solo a la inestabilidad de los textos propia del período, que en el teatro se verificaba en la potestad de los *autores*, una vez adquirida la obra, de realizarle los cambios que considerara pertinentes, sino también a la constante refundición de las obras por ellos mismos o diversos autores a lo largo del período con fines comerciales, estéticos, ideológicos y políticos (Germán Vega-García Luengos. "La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencia", *Crítica*, N° 72, 1998, pp. 11-34).

cuyas principales manifestaciones fue la lenta pero progresiva erosión de la naturalidad atribuida al orden social y político—,⁷³ el teatro público barroco no puede, dadas las carencias de categorías conceptuales y dispositivos institucionales aquí evidenciados, ser presentado sin más como un mecanismo que los *Estados* ponen en marcha para producir una legitimación del poder político que comienza a percibirse como perentoria para su supervivencia. La historia de su relación con el poder político antiguo-regimental no puede ser, entonces, otra que la historia de la tensión entre los mecanismos de integración y socialización propios de las sociedades tradicionales, los procesos de ampliación de la jurisdicción real y el progresivo avance de la comercialización de las relaciones sociales.

73 Paul Hazard. *La crise de la conscience européenne*. Paris, Le livre de Poche, [1935] 1994.

Bibliografía

Agüero, Alejandro. “Herramientas conceptuales de los juristas del derecho común en el dominio de la administración”, *Cuadernos de Derecho Judicial*, N° 7, 2008, pp. 19-44.

Aquino, Tomás de. *Suma de Teología*. Madrid, BAC, [1265-1273] 2001.

Arrizabalaga, Jon. “Locura y asistencia hospitalaria en los reinos hispánicos (1400-1700)” en Filiberto Fuentenebro de Diego, Rafael Huertas García-Alejo y Carmen Valiente Ots (eds.): *Historia de la psiquiatría en Europa. Temas y tendencias*. Madrid, Frenia, 2003, pp. 583-606.

Brunner, Otto. “La casa grande y la ‘oeconomía’ de la Vieja Europa”, en Otto Brunner. *Nuevos caminos de la historia social y constitucional*. Buenos Aires, Alfa, 1976.

Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991.

— *Varieties of Cultural History*. New York, Cornell University Press, 1997.

Burucúa, José Emilio. *Sabios y marmitones: una aproximación al tema de la modernidad clásica*. Buenos Aires, Lugar, 1993.

— *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica: siglos XV a XVII*. Madrid, Miño y Dávila, 2001.

Cabrera de Córdoba, Luis. *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid, 1857.

Cascardi, Anthony. *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1998.

Carreño-Rodríguez, Antonio. *Alegorías del poder: crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*. Vol. 274. London, Tamesis, 2009.

Chartier, Roger. *Cultural History between Practices and Representations*. Cambridge, CUP, 1988.

— “‘Cultura popular’: revisitando um conceito historiográfico”, *Estudios Históricos*, Vol. 8, N° 16, 1995, pp. 179-192.

Clavero, Bartolomé. “Institución política y derecho: acerca del concepto

historiográfico de ‘Estado Moderno’, *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, N° 19, Enero-Febrero, 1981, pp. 43-57.

Cordero Rivera, Juan. “Asociacionismo popular: gremios, cofradías, hermandades y hospitales”, en José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.): *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales: Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*. La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 387-400.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

Díez Borque, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1976.

— *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*. Palma de Mallorca, Olañeta, 1996.

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*. Vol. III. Madrid, Parteluz, 1998, pp. 179-208.

Frigo, Daniela. “‘Disciplina Rei Familiariae’: a *Economia* como Modelo Administrativo de Ancien Régime”, *Penélope, Fazer e desfazer a história*, N° 6, 1991, pp. 47-62.

García Berrio, Antonio. *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*. Málaga, Universidad de Málaga, 1978.

García Oro, José y María José Portela Silva. “Felipe II y el problema hospitalario: reforma y patronato”, *Cuadernos de Historia Moderna*, N° 25, 2000, pp. 87-124.

Garriga, Carlos. “Gobierno”, en Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes (eds.): *Diccionario político y social del siglo XIX español*. Madrid, Alianza, 2002, pp. 319-335.

— “Orden jurídico y poder político en el Antiguo Régimen”, *Istor*, Año IV, N° 16, 2004.

Giesz, Ludwing. *Fenomenología del Kitsch*. Barcelona, Tusquets, 1973.

Gil Pujol, Xavier. “La razón de estado en la España de la contrarreforma. Usos y razones de la política”, en Salvador Rus Rufino *et al.* (eds.): *La razón de estado en la España moderna*. Valencia, Sociedad Económica de Amigos del País, 2000, pp. 37-58.

Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero de siglo XVI*. Barcelona, Península, 1981.

Gonzalo Portugal, Luis. “Con-textos de José Antonio Maravall y su estructura histórica del barroco”, *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 65, N° 1, 2013, pp. 57-74.

Granja, Agustín de la. “Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición. (Con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)”, en: *El Siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse, PUM/ Conserjería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 435- 448.

Hazard, Paul. *La crise de la conscience européenne*. Paris, Le livre de Poche, [1935] 1994.

Hermenegildo, Alfredo. “Norma moral y conveniencia política. La controversia sobre la licitud de la comedia”, *Revista de Literatura*, Vol. 47, N° 93, Madrid, CSIC, 1985.

Koselleck, Reinhart. “Histórica y hermenéutica”, en Reinhart Koselleck y Hans-Georg Gadamer: *Historia y hermenéutica*. Barcelona, Paidós, 1997, pp. 65-94.

Kurtz, Barbara E. “Illusions of Power: Calderón de la Barca, the Spanish Inquisition, and the Prohibition of *Las órdenes militares* (1662-1671)”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 18, N° 2, 1994, pp. 189-217.

Lazarsfeld, Paul F. y Robert K. Merton. “Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada”, en Heriberto Muraro (comp.): *La comunicación de masas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

Llanos López, Rosana. *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid, Arco Libros, 2007.

Lope De Vega y Félix Carpio. *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Estos Tiempos*. Ed. por Enrique García Santo-Tomas. Madrid, Cátedra, [1609] 2006.

López Arandia, María Amparo. “Dominicos en la corte de los Austrias: el confesor del rey”, *Tiempos Modernos*, Vol. 7, N° 20, 2010, pp. 1-30.

López Pinciano, Alonso. *Filosofía Antigua Poética*. Barcelona, Linkgua, [1596] 2014.

Macdonald, Dwight. “Masscult and midcult”, en Dwight Macdonald. *Against the American Grain*. New York, Da Capo Press, [1960] 1983.

Malcolm, Alistair. “Public morality and the clousure of the theatres in the mid-seventeenth century: Philip IV, the Council of Castile and the arrival of Mariana de Austria”, en Richard J. Pym (ed.): *Rhetoric and Reality in Early Modern Spain*. London, Tamesis, 2006.

Maravall, José Antonio. *La Teoría española del estado en el siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944.

—“Una interpretación histórica social del teatro barroco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 234-235, Madrid, 1969/70.

—*Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.

—*La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel-Espluges de Llobregat, 1975.

Mariana, Juan de. *Del Rey y la Institución Real*. Barcelona, La Selecta, [1599] 1880.

Martínez Millán, José. “Las investigaciones sobre patronazgo y Clientelismo en la administración de la Monarquía Hispana durante la Edad Moderna”, *Studia Historica, Historia Moderna*, Vol. 15, pp. 83-106.

Menéndez Peláez, Jesús. “Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento”, *Criticón*, N° 94-95, 2005, pp. 49-67.

—“El vestuario teatral en el teatro jesuítico”, en Ignacio Arellano (ed.): *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007.

Mínguez, Víctor (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló de la

Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013.

Novísima Recopilación de las Leyes de España. Tomo III, Libro VI, Título XIII, Ley I. Madrid, 1805, pp. 182-185.

Pérez Pastor, Cristóbal. *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie*. Bordeaux, Feret et Fils, 1914.

Peris Blanes, Jaume. “Un teatro para la nueva población urbana: los resortes de la cultura masiva en *La viuda valenciana* de Lope de Vega”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 30, 2012, pp. 201-222.

Revista de Crítica Literaria y de Cultura, N° 21, 2009. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v21/saendecasas.htm>, acceso 31 de enero de 2012.

Roldán Pérez, Antonio. “Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación”, *Revista de la Inquisición*, Vol. 1, 1991, pp. 63-103.

Ruano de la Haza, José M. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 2000.

Saen de Casa, María del Carmen. “La mayor desgracia de Carlos V: didáctica y propaganda al servicio del régimen de Olivares”, *CiberLetras*.

Sanz Ayán, Carmen. *Pedagogía de reyes. El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

Schaub, Jean-Frédéric. “La Penisola Ibérica nei secoli XVI e XVII: la questione dello stato”, *Studi Storici*, Vol. 36, N° 1, 1995, pp. 9-49.

Segura, Florencio. “El teatro en los colegios de los jesuitas”, *Revista Miscelánea Comillas*, Vol. 43, N° 83, 1985, pp. 299-327.

Skinner, Quentin. *The Foundations of Modern Political Thought*. 2 vols. Cambridge, CUP, 2002.

Suárez García, José Luis. “Un nuevo texto de la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro. Edición del discurso segundo de Noticia de los juegos antiguos, comedias y fiestas de toros de nuestros tiempos (Granada, 1642) del licenciado Juan Herreros de Almansa”,

Criticón, N° 59, 1993, pp. 127-159.

—“Apologistas y detractores del teatro en la segunda mitad del siglo XVI”, en Carmen Hernández Valcárcel (ed.): *Teatro, historia y sociedad. Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español (Murcia, octubre de 1994)*. Murcia, Universidad de Murcia-Universidad de Ciudad Juárez, 1996, pp. 53-69.

—“La licitud del teatro en el reinado de Felipe II. Textos y pretextos”, en: *XXI Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, 1998, pp. 219-251.

—*Teatro y Toros en el siglo de oro español: estudios sobre la licitud de la fiesta*. Granada, Universidad de Granada, 2003.

Varey, John E. *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1987.

Varey, John E. y Norman D. Shergold. “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1587-1615”, *Bulletin Hispanique*, Vol. 60, N° 1, 1958, pp. 73-95.

—*Teatros y comedias en Madrid: estudio y documentos*. Vol. 1. London, Tamesis, 1971.

Vega-García Luengos, Germán. “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, *Criticón*, N° 72, 1998, pp. 11-34.

Villarino, Marta y Graciela Fiadino. “El actor en el teatro español del Siglo de Oro”, *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 10, N°13, Mar del Plata, 2001, pp. 235-248.

Vitse, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse, Université de Toulouse le Mirail, 1990.