

RESEÑA

Carmen Sanz Ayán, *Hacer escena. Capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2013. 378 pp. ISBN: 978-84-15069-55-3.

TERESA FERRER VALLS (Universitat de València)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.124>>

En este libro se recogen una serie de artículos publicados previamente («Felipe II y los orígenes del teatro barroco», «“Ecos de comedia”: influencias del teatro español en el sacro imperio y los Países Bajos en tiempos de los Austrias», «Peor está que estaba: la crisis hacendística, la cuestión del vellón y su reflejo teatral en tiempos de Calderón», «La crisis económica durante el reinado de Carlos II y su influencia en el mundo del teatro», «Miserias de la comedia. Algunos problemas del oficio de representar en el último cuarto del siglo XVI», «La biblioteca de un autor de comedias en tiempos de Cervantes: Tomás de la Fuente»; «Las autoras de comedias en el siglo XVII; empresarias teatrales en tiempos de Calderón»), y uno inédito («La *commedia dell'arte* y el desarrollo del negocio teatral a fines del siglo XVI»). Lejos de ser una simple reunión miscelánea de trabajos, la autora ha buscado dotar de coherencia su ensamblaje, lo que confiere al libro un carácter de monografía que se articula sobre tres ejes fundamentalmente: la primera parte («Génesis e interacciones», pp. 11-111) se centra en el estudio del teatro comercial como manifestación socio-económica, especialmente en su etapa fundacional, la de fines del siglo XVI; la segunda («Entornos y contextos», pp. 113-169) pone el foco de atención en el reflejo de la crisis económica sobre algunas obras teatrales y sobre el propio negocio del teatro; el último apartado («Tópicos a debate», pp. 171-337) reúne trabajos que tienen en común el abordaje de algunas ideas establecidas sobre el teatro y su discusión a partir de casos concretos.

Con la perspectiva que nos permiten los años, se ha hecho patente desde la década de los años ochenta un interés común tanto por parte de historiadores como de estudiosos de la literatura por aspectos relacionados con el funcionamiento de la sociedad cortesana en los siglos XVI y XVII y sobre su influencia en el ámbito de las artes y, en concreto, del teatro. En su primer artículo, el más extenso del volumen, originariamente publicado en 1999, la autora se fija especialmente en la etapa de formación de ese gran fenómeno cultural y socio-económico que se dio en llamar comedia nueva como una síntesis de prácticas escénicas anteriores, siguiendo la tesis expuesta en 1981 por Oleza («Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología*, III 1-2, 1981, pp. 9-44), y prestando especial atención al papel que pudo jugar en este proceso el entorno de la corte de Felipe II. Hay que recordar que la tradición crítica anterior a los años ochenta del siglo pasado había cuestionado el interés por el teatro y el espectáculo por parte de este monarca e incluso de su sucesor Felipe III, señalando casi como punto de partida para la existencia de una práctica escénica cortesana el advenimiento al trono de Felipe IV y la llegada a su corte del escenógrafo Cosme Lotti. Sanz Ayán, apoyándose en las investigaciones de historiadores del teatro llevadas a cabo en los años ochenta y noventa (J. Oleza, mencionado, T. Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tamesis Books, Londres, 1991, o A. de la Granja, «Felipe II y el teatro cortesano de la Península Ibérica», *Cuadernos de Teatro Clásico*, X, 1998, pp. 33-53) y aportando datos propios, apoya la imagen de una corte que en la segunda mitad del XVI, a través de figuras como Isabel de Valois, Isabel Clara Eugenia o la emperatriz María, favoreció los espectáculos y las representaciones, que podían ser diferentes en su forma a los que se desarrollaron ya en la etapa barroca, mucho más complejos, pero que en definitiva participaban de los mismos gustos estéticos cortesanos. La autora concluye que lejos de obstaculizar el desarrollo del teatro comercial, la actitud institucional de Felipe II fue la de no entorpecerlo «y a veces incluso propiciar directa o indirectamente la actividad escénica comercial» (p. 47). En este sentido, Sanz recuerda, con razón, el apoyo del monarca a la petición de Ganassa de representar en días laborables en Madrid, o su respuesta favorable al levantamiento en 1587 de la prohibición de representar mujeres, que tuvo lugar a raíz de la solicitud de una de las compañías de la *commedia dell'arte* llegada a España en esos años, la de los hermanos Martinelli, a la que se sumaron enseguida otras compañías españolas. La autora presta también especial atención en algunos

de sus trabajos al papel que jugaron las compañías italianas en el momento de eclosión de los primeros teatros públicos en la Península, subrayando además el interés que despertaron entre el público cortesano. A las noticias ya conocidas y mencionadas por Sanz Ayán puedo añadir una interesante representación de la que he dado cuenta en otro lugar y que he podido atribuir precisamente a los mencionados hermanos Martinelli. La representación tuvo lugar en las habitaciones del príncipe Felipe, futuro Felipe III, durante las Navidades de 1587-1588, y aunque se desconoce el título de la obra, las cuentas de palacio confirman que para su puesta en escena fueron necesarios decorados, que representaban la ciudad de Milán, y mecanismos de tramoya (*Anuario Calderoniano*, I, 2013, pp. 163-189).

El éxito inicial de las compañías italianas, especialmente de Ganassa, redundó evidentemente en beneficio de las compañías españolas e incluso en la mejora que sufrieron algunos espacios de representación. Pienso en la compañía de Ganassa que costeó en 1574 ciertas reformas en el corral de la Pacheca con parte de la recaudación obtenida por sus representaciones. Precisamente el segundo de los trabajos de Sanz presenta un interesante cálculo, a partir de los datos de recaudación existentes en los libros de cuentas de los corrales madrileños, sobre las ganancias de la compañía de Ganassa entre 1579 y 1584, que sirve para corroborar su gran éxito inicial, que progresivamente se fue equiparando (especialmente durante las dos últimas temporadas) a los ingresos de las compañías españolas que trabajaron en Madrid en las mismas temporadas. Es cierto, como menciona la autora y documentan testimonios de la época, que el uso del italiano en sus representaciones debió contribuir a su desaparición de la escena española. No obstante, como ha documentado Valle Ojeda en un importante trabajo (*Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 2007), las compañías italianas también trataron de adaptarse ocasionalmente al uso la lengua española. Por otro lado, no hay que despreciar en este proceso de extinción la mayor conexión entre el público y las compañías españolas, ya más experimentadas y mejor organizadas a fines de siglo XVI.

En «Ecos de comedia», un trabajo inicialmente vinculado a la importante exposición *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (Real Alcázar, Sevilla, 2003), la autora amplía el panorama sintético ofrecido en su día sobre las diferentes manifestaciones teatrales que se desarrollaron en los territorios de los Austrias, y la influencia española, que se aprecia especialmente en

cortes como la de Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto en su etapa de gobernantes en los Países Bajos, y en alguno de los grandes espectáculos organizados en la corte de Viena.

Componen la segunda parte del libro dos trabajos que resultan complementarios, y en los que se analiza la manera en la que el teatro de la época se hizo eco de la crisis económica. En el primero de ellos la autora se centra en los autos sacramentales *El Monte de la Piedad* de Mira de Amescua, y *El consumo del vellón*, atribuido a Calderón, para desentrañar el contexto del que surgieron. Ambos reflejan los avatares sufridos a lo largo de los años por las oscilaciones en el valor de la moneda de vellón y fueron utilizados como instrumentos para reivindicar la aplicación de determinadas medidas políticas. No deja de ser curioso que un género como el sacramental, tan marcado por el sello de identidad de la alegoría y la abstracción histórica, se pudiera convertir en herramienta útil para tocar temas de actualidad políticos y transmitir visiones interpretativas interesadas sobre determinadas medidas hacendísticas, como en este caso, o sobre acontecimientos históricos. Aunque a primera vista resulte sorprendente, este maridaje no fue del todo extraño al género sacramental (véase ahora E. Rull, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Reichenberger / Universidad de Navarra, Kassel / Pamplona, 2004). Recordemos el auto de Pérez de Montalbán *El socorro de Cádiz*, en el que bajo el velo alegórico exhibía la interpretación novelesca del rechazo de la infanta María (la Fe) al príncipe de Gales (la Herejía) como causa del ataque inglés en 1625 haciendo apología de la victoria española; o *La jura del príncipe* de Mira de Amescua, referido a la jura del príncipe Baltasar Carlos; y algunos de los autos de Calderón como *El lirio y la azucena* sobre el tratado de paz entre España y Francia, firmado con motivo del casamiento de la infanta María Teresa con el rey Luis XIV de Francia. Hace bien Sanz en recordar que si bien el teatro barroco no es en su conjunto un producto de simple propaganda, como a veces se ha dicho, «existen algunos textos que emanan de géneros que si lo eran» (pág. 125), y este tipo de piezas forman parte evidentemente de ellos. La fiesta sacramental, en la que se encuadraban originariamente estas obras, tenía pautadas sus representaciones ante un público amplio, desde el auditorio habitual de instituciones civiles y religiosas, pasando por las representaciones ante los reyes y la nobleza de la corte, en el caso de Madrid, hasta un público esencialmente compuesto de capas medias y populares, por lo que no resulta raro que se convirtieran ocasionalmente en vehículos no solo de adoctrinamiento religioso, que es lo más común, sino también de propaganda política.

En el segundo de los trabajos que integran la segunda parte del libro, Sanz atiende también a los efectos de la crisis de la Hacienda Real sobre el teatro, pero ahora desde la óptica del modo en que esta afectó al negocio teatral. Por un lado, como es sabido, influyó negativamente sobre los ingresos que las compañías de actores podían obtener por sus representaciones en palacio, cuya remuneración se hizo irregular o muy lenta, ya desde el reinado de Felipe IV, obligando a los autores de comedias a reiteradas reclamaciones ante la Corona. Por otro, afectó al funcionamiento de los arriendos de los corrales madrileños. Los trabajos documentales previos de Varey y Shergold (véase la colección «Fuentes para la Historia del Teatro en España») sobre las cuentas de palacio y sobre los libros de arriendos de los corrales madrileños y sus conclusiones, especialmente en el segundo de los aspectos mencionados, son completados y matizados por la investigadora para el reinado de Carlos II, a través del estudio de la gestión de algunos arrendadores y del perfil de sus fiadores en los contratos de arriendo, que eran verdaderos banqueros, hombres de negocios, una circunstancia que explica «el carácter profundamente financiero que adquirió la gestión del negocio teatral» (p. 161). Si este perfil predomina ya desde la época de Felipe IV y se mantiene para la de su sucesor, en la segunda mitad de la década de 1680 estos hombres de negocios inician el paulatino abandono de esta actividad, en un momento en que podía reportar menos beneficios, no solo en razón de la situación de crisis, sino por una serie de reformas concretas que el análisis de Sanz nos revela. Ello dio lugar a la irrupción en el negocio de los arrendamientos en la corte de gestores procedentes del mundo profesional del teatro, que según la interpretación de la autora se vieron forzados a ello para mantener la actividad teatral de la que dependía su supervivencia. Sanz apunta a su falta de experiencia en la gestión del negocio de los arriendos como una de las posibles causas de su decadencia. Habría que completar este panorama con estudios que se adentrasen en el siglo XVIII para explicar mejor este proceso de transformación y hasta qué punto las gentes del teatro se mantuvieron en un primer plano en la gestión de los nuevos espacios de diversión públicos o los fueron abandonando.

El tercer apartado «Tópicos a debate» reúne tres trabajos centrados en aspectos de la profesión teatral. En «Miserias de la Comedia», a partir de algunos ejemplos de fines del XVI, se muestran las diferentes dificultades, económicas o de orden moral, que podían afectar a la profesión teatral e incluso llevar a sus miembros a pena de prisión (incumplimientos de contratos de los actores o de los autores con

municipios o autoridades, por ejemplo), al margen de que la profesión supusiese para algunos de ellos una mejora de posición social. En el segundo de los artículos, a partir del interesante inventario de la biblioteca de Tomás de la Fuente, autor de comedias activo en la encrucijada del siglo XVI y XVII, se trata de rebatir la idea de una profesión nutrida de gentes prácticamente analfabetas o de escasa formación literaria. El inventario, fechado en 1594, que se publica en apéndice, con un nutrido número de volúmenes (un total de 167), pone de manifiesto que no siempre debió de ser así, aunque ello no permite concluir que este caso fuese muy extendido, en tanto carezcamos de otros testimonios similares. Entre lo mucho y curioso que en él se incluye, destacaré la presencia de la primera parte de las obras dramáticas de Juan de Cueva, de las tragedias de Lasso de la Vega, o de *La Celestina*, y de un gran número de traducciones (la *Jesuralén libertada* de Tasso, novelas de Cinthio y Bandello, fuente inagotable de tramas teatrales, los *Diálogos de amor* de Hebreo, los *Triunfos* de Petrarca, los *Emblemas* de Alciato, la poesía de Ausias March...), romances, libros de caballería, gran número de crónicas históricas o de grandes familias y héroes militares (la de los Girones o el Gran Capitán), obras de historia sagrada y de devoción (desde *Flos sanctorum* a *La perfecta casada* de fray Luis), y fuentes clásicas en traducciones (*Eneida*, *Metamorfosis*, *Proverbios* de Séneca...).

El último de los artículos se relaciona con un tema que me ha interesado especialmente y sobre el que yo misma he trabajado: la emergencia de la mujer como actriz y especialmente como autora o empresaria teatral. En su artículo Sanz describe a partir de algunos datos la trayectoria que llevó a la mujer desde la incorporación como actriz a las compañías profesionales a su presencia como *autora* en la gestión del negocio teatral, incluyendo algunos perfiles biográficos de *autoras* como apéndice de su trabajo. La fijación de una nómina es complicada, no solo por la falta de datos completos, como ocurre, por otro lado con los actores y *autores* varones, y esto a pesar de los muchos con los que contamos. Hay que tener en cuenta que algunas de estas mujeres, aunque pudieran colaborar en el negocio del marido *de facto*, no eran oficialmente *autoras*, otras solo lo fueron al enviudar, mientras finalizaban los compromisos contractuales previamente adquiridos por su marido. La documentación no siempre deja meridianamente claro su *status*. La mención de una mujer como *autora* no siempre supone que lo fuese, como indica Sanz, sino que en ocasiones se la menciona como tal simplemente por ser la mujer de un *autor*. Pero coincido con la investigadora en que la década de los años 1660 supuso un

punto de inflexión para la incorporación de la mujer a la dirección. Dadas las cortapisas legales que pesaban sobre ella es bastante llamativo —como ya subrayé en su día en «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices autoras y compañías en el Siglo de Oro», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (1999 y 2000)*, eds. F. Rodríguez Matito y J. Bravo Vega, Universidad de La Rioja, Logroño, 2002, pp. 139-160— que algunas obtuviesen incluso el título oficial para representar, que solo conseguían unos pocos *autores* de compañías, como fue el caso de Margarita Zuazo, María Álvarez o Francisca Correa. El *Diccionario biográfico de actores (DICAT)*, gracias a la reunión de fuentes documentales en una única base de datos, facilita hoy la tarea de ampliar o matizar el elenco de actrices y *autoras* efectivas, completando las trayectorias de estas profesionales y valorando, a partir de datos estadísticos, su presencia en la actividad teatral.

Aunque se ha incorporado al libro alguna referencia bibliográfica ajena, posterior a la publicación original de los trabajos, particularmente en lo que se refiere al contexto europeo, el lector no encontrará una completa y sistemática actualización bibliográfica. En los últimos años se han producido aportaciones confluyentes con los puntos de vista de la autora y sobre algunos de los temas que sus artículos tocan y nuevas aportaciones documentales. Está claro que tener en cuenta esta bibliografía hubiese supuesto una reescritura de los mismos, aunque no una variación sustancial de las tesis expuestas, y en cierto modo esto hubiese desnaturalizado el propósito de esta colección académica que, según se advierte en la contraportada, tiene como finalidad la reunión de trabajos previos de los miembros de la institución para su mayor difusión. Pero hubiese sido deseable alguna breve nota de actualización bibliográfica que ayudase al lector interesado a ampliar o completar la perspectiva que el libro ofrece.

Con su trabajo la autora ejemplifica la voluntad de aunar disciplinas que la especialización ha llevado demasiadas veces por caminos separados y que en confluencia ofrecen sus mejores frutos. Su mirada de historiadora sobre la práctica escénica ha rendido, y esperemos que continúe siendo así, un servicio a la historia de nuestro teatro clásico, contribuyendo a su mejor conocimiento.