

## PÓRTICO

ENTRE LA CORTE Y EL MERCADO:  
LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN LA EUROPA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII<sup>1</sup>

JOAN OLEZA (Universitat de València)

CITA RECOMENDADA: Joan Oleza, «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 6-33.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.206>>

## RESUMEN

Análisis panorámico de las distintas prácticas escénicas que caracterizan el teatro europeo de los siglos XVI y XVII, con particular atención al caso inglés, en su comparación con el español. El artículo describe las fuerzas materiales y simbólicas que determinan la configuración del teatro en la Edad Moderna: producción de las obras, referentes culturales, modelos de patrocinio, características materiales de los espacios de representación, legislación teatral, estatus de escritores y compañías de actores, composición del público. El objetivo es ofrecer los conocimientos de partida para una historia comparada del teatro clásico europeo.

PALABRAS CLAVE: Teatro europeo de la Edad Moderna; prácticas escénicas; historia comparada del teatro; teatro inglés; teatro español; teatro italiano; teatro francés.

## ABSTRACT

This paper offers a survey of different performance practices that characterized the European theatre of the sixteenth and seventeenth centuries, with particular attention to the English case in comparison with the Spanish one. The article describes the material and symbolic forces that determined the configuration of the theatre in the early modern period: the production and consumption of works, the framework of cultural references, the models of sponsorship, the ownership of the spaces of representation, the legislation about theatre, the writers' and actors' status, the sociological composition of the audiences. The aim is to provide the base knowledge for a comparative history of classical European theatre.

KEYWORDS: Early modern European theatre; performance practices; comparative history of theatre; English theatre; Spanish theatre; Italian theatre; French theatre.

---

1 Este trabajo fue concebido y elaborado en homenaje al profesor Federico Doglio, pionero en el estudio del teatro europeo. No obstante, y poco antes de exponerlo públicamente, me alcanzó la noticia de la muerte de mi querido amigo Josep Lluís Sirera, autor de la primera tesis de doctorado que dirigí. Vayan también hacia su recuerdo las páginas que siguen.

**E**n nuestra hipótesis de partida el panorama del teatro clásico europeo se presenta como un juego de fuerzas que pugnan por la hegemonía de un nuevo y revolucionario espacio cultural, el generado en las principales ciudades europeas a mediados del siglo XVI por la formación de compañías de actores profesionales, por la construcción de teatros permanentes de carácter comercial y público, y por la incipiente profesionalización de los poetas de teatro. Ese juego de fuerzas se mueve sobre un terreno inestable, cambiante, sacudido como está por algunas contradicciones fundamentales, como la que se da entre la lógica precapitalista del mercado y la feudal de la sociedad cortesana que lo envuelve. No menos importante es la que se da entre el esfuerzo por conectar con el sistema ético-estético de referencias del mundo clásico, y la apuesta modernizadora que no dudó en romper con los preceptos clásicos y en plantear la necesidad de un nuevo canon y unas nuevas normas para el teatro moderno. En conjunto, las diferentes prácticas escénicas de este período constituyen el primer gran debate entre *anciens et modernes*, y la primera tentativa de creación de un mercado cultural, sostenido por una audiencia urbana y por condiciones profesionales de producción, exhibición, reproducción y consumo del trabajo poético.

Debe entenderse lo que sigue como esa acumulación inicial de conocimientos sobre las grandes dramaturgias europeas que ha de permitir, en el inmediato futuro, la formulación de hipótesis abarcadoras y la aparición de estudios transversales, desde una perspectiva europea. La reciente crisis económica y sistémica, así como la angustiosa inmigración masiva de refugiados de nuestros días, han puesto al descubierto con toda crudeza lo precario que resulta gestionar Europa contando tan solo con una moneda y algunas superestructuras políticas en común, mientras el día a día continúa obedeciendo a las políticas y las administraciones nacionales, y por detrás o por encima de ellas, a los movimientos financieros globales. Europa no puede ser construida únicamente sobre una base político-económica, y no habrá una Europa unida sin un imaginario europeo, si entre las diferentes poblaciones de los diferentes territorios no se da un sentimiento de pertenencia a Europa, la convicción de una identidad colectiva común, capaz de integrar las identidades nacionales y regionales que, por el momento, continúan siendo bastante más movilizadas.

ras. Pero construir una identidad cultural europea significa negociar las referencias culturales que han de dar fundamento a esta identidad. En las sociedades actuales, como ha ponderado el filósofo Jürgen Habermas en su teoría de la acción comunicativa, el sentido no se da de antemano, no está asegurado por un conjunto de principios transmitidos por la divinidad o presentes en la naturaleza, sino que debe ser elaborado mediante negociación, por acuerdos alcanzados entre interlocutores que se reconocen iguales en derechos pero diferentes en casi todo lo demás. Y desde mi punto de vista, el teatro de Ariosto, de Giraldi, de la *commedia all'improvvisa*, de Shakespeare y Ben Jonson, de Corneille y Molière, de Lope de Vega y de Calderón de la Barca, siempre que consigamos reconfigurarlo como un teatro europeo clásico, será uno de los componentes básicos que incorporar en esta negociación de valores comunes sobre la que se ha de basar el patrimonio cultural europeo.

Es esta, pues, una primera aproximación, destinada a señalar rutas, ejes, articulaciones, diferencias, que se orientará especialmente hacia las prácticas escénicas en Inglaterra, y en su proceso de desarrollo semejante al español y diferenciado del italiano y del francés, no sin dejar como preámbulo una breve síntesis de lo ocurrido en Italia y en Francia.

\* \* \*

Italia ejerció una influencia múltiple en el resto de la Europa teatral por medio de sus colecciones de novelas, por medio de sus tratadistas neoplatónicos y por medio de sus prácticas escénicas, que es lo que aquí nos interesa específicamente. Y si hablo de prácticas y no de práctica es porque la primera constatación que se impone es la de que, en el territorio italiano, y haciendo uso de la lengua toscana pero también de otras lenguas y dialectos de Italia, se desarrollaron dos prácticas escénicas netamente diferenciadas: una, a la que en diversos lugares de Europa llamarán regular, nació del conocimiento y la adaptación de los clásicos grecolatinos, en pleno Renacimiento; la otra, insumisa a la tradición clásica, fue identificada como irregular. La regular dará paso a tres géneros distintos: la comedia, la tragedia y la pastoral, y tendrá como fundamento el culto al texto literario. La irregular se rebela contra la primacía del texto literario y lo subordina a la actuación del actor y a su arte de la improvisación. La regular nace en las cortes principescas italianas, y muy especialmente en la de Ferrara, que ostenta la hegemonía teatral a lo largo de todo

el siglo XVI por medio de tres momentos fundamentales: el de principio de siglo, bajo el mecenazgo de Ercole I y de Alfonso I, con el protagonismo de Ariosto como poeta dramático y con la constitución de la comedia regular como género, producto de la síntesis de la comedia latina y las experiencias de vida modernas, tal como habían sido plasmadas por las colecciones de *novelle*. El segundo momento es en los años cuarenta, y el protagonismo es ahora para la tragedia, preparado ya por la asimilación de la lectura, pero no de la representación, de la *Sofonisba* del Trissino y de los trágicos de los *Orti Oricellari* florentinos (Rucellai, Pazzi de' Medici, Alamanni, Martelli). Bajo el patrocinio de Ercole II emerge la obra de Giovan Batista Giraldi Cinzio, que será capaz de retomar y actualizar el modelo senequiano de la tragedia clásica, aportándole sus fábulas inventadas y sus *lieti fine*, apoyándolo teóricamente con sus propuestas de una poética de la tragedia, y exportando su fórmula a toda Europa como tragedia de horror o tragedia de venganza, con su modelo más influyente en l'*Orbecche* (1541). El tercer momento será a partir de los años 70, que protagoniza la pastoral, con la doble propuesta de l'*Aminta* (representada en 1573) del Tasso e *Il pastor Fido* (escrita entre 1583 y 1589, y representada en 1596) del Guarini, ambas surgidas en la corte de Ferrara del duque Alfonso II.

Son tres momentos diferenciados de una misma práctica escénica, de carácter esencialmente cortesano: las obras se escriben en la corte, por escritores al servicio de la corte, en su mayoría nobles ellos mismos, y algunos de ellos de sólida formación humanística, que desempeñan cátedras universitarias. Estas obras se representan en palacio o en mansiones particulares, en salas preparadas para cada ocasión primero, después en salas especialmente construidas, como la del Olímpico de Vicenza (1580-1585) o la del palacio Farnese de Parma (1616-1618), o incluso en edificios exentos, tal el teatro *all'antica* de Sabbioneta (1588-1590), ante un público cortesano en el que figura de manera eminente el soberano y patrocinador de estos espectáculos. Por último, la representación no es encargada a compañías profesionales de actores, aunque alguno de los que intervienen pudiera ser un actor profesional especialmente convocado para la ocasión, como el Ruzzante.

En el desarrollo de esta práctica escénica, con múltiples ramificaciones en otras cortes italianas (Florenia, Siena, Roma, Venecia...), sumaron sus fuerzas la sociedad cortesana y la inteligencia humanista de las academias y las universidades para elaborar una propuesta estética de orden clasicista, que se mantuvo en paralelo durante todo el siglo XVI al proceso de consolidación de un mercado público

y comercial, de entorno urbano, y en el que actuaban actores profesionales, con una organización en compañías de carácter cooperativo, para poner en escena espectáculos basados en el trabajo del actor y no en el texto literario, que quedaba subordinado a la improvisación actuarial. El desarrollo de esta práctica escénica profesional, la llamada *commedia all'improvvisa*, se exportó a toda Europa y obtuvo un éxito tan especial como paradójico en los palacios de la nobleza y en las cortes tanto italianas como europeas, sobre todo en la francesa, donde disputaron la hegemonía del espectáculo y del entretenimiento a las comedias, tragedias o pastorales regulares. No obstante, y fuere cual fuere su éxito cortesano, los fundamentos de esta práctica escénica se asientan en la ciudad, en el mercado, y el lugar idóneo de sus actuaciones son los teatros que se improvisan o se construyen más o menos permanentemente, en ocasiones gracias a su impulso, en las ciudades con las que contratan sus actuaciones.

\* \* \*

Si en Italia ambas prácticas escénicas se desarrollaron de forma paralela, manteniendo sus diferencias estructurales a lo largo de todo un siglo, aunque dando lugar a frecuentes intersecciones, en Francia ocurrió algo bastante distinto. No podemos entrar más que en una caracterización a vuelapluma de lo sucedido allí, aunque el sentido general me parece claro. Desde comienzos de siglo la progresión de una práctica escénica popular, cristalizada en la Edad Media en las representaciones religiosas de los *mistères*, las *moralités* y los *miracles*, fue abortada por la prohibición de 1548 por el Parlamento de París de representación pública de los *mistères*. Esta resolución fue acompañada de otra, emanada al mismo tiempo y por la misma autoridad, según la cual se concedía a la Cofradía de la Pasión, una institución que administraba el legado teatral popular medieval, el monopolio de las representaciones teatrales en la ciudad. La consecuencia fue la construcción, por esta cofradía, del que sería durante más de medio siglo el único teatro autorizado para las representaciones teatrales, el Hôtel de Bourgogne, un teatro de sala y con una estructura medievalizante de escenario múltiple. A partir de este momento son tres los ámbitos de teatralidad que se desarrollan por separado en la sociedad francesa. De un lado la práctica escénica cortesana, que durante el siglo XVI se desenvuelve en un registro bajo, sin un mecenazgo regular, con patrocinios ocasionales para esta o

aquella fiesta, y con una intervención muy notable de las compañías italianas, que representaron tanto textos regulares como *commedie all'improvvisa*. Es el caso de una fastuosa *Calandria* representada en Lyon, en 1548, ante el rey Enrique II y la reina Catalina de Médicis. Y es el caso de la invitación en 1600, por Enrique IV, a la compañía de Tristano Martinelli, el *Dominus Arlechinorum*, a representar en Lyon con motivo de las bodas del Rey con María de Médicis, por poner tan solo dos ejemplos. En los años finales del XVI y principios del XVII visitan la corte francesa distintas *troupes* italianas, las de Ganassa, *I Gelosi*, *Gli Accesi*, *I Fedeli*, *I Confidenti*... Son años en que la reina madre, Catalina de Médicis, organiza, sobre todo en el palacio del Petit Bourbon de París, los fastuosos *ballets* cortesanos, sustentados sobre la combinación de danza, música, poesía y escenografía, con preferencia por los temas mitológicos, que evocan lo que años después serán las mascaradas inglesas, y que inician ahora una tradición que será continuada en los reinados siguientes. El primero de ellos, en 1581, *Le ballet comyque de la Reine*, preparado por el coreógrafo milanés Baldassarino de Belgioioso, con versos de La Chesnaye sobre el mito de Circe, se representó desde las diez de la noche hasta las tres y media de la madrugada ante la reina y su hijo, el rey Enrique III, en un espectáculo lleno de efectos escénicos y coreográficos, que constaba de un prólogo, dos partes y un gran *ballet* final, y al que asistieron 9.000 invitados.

Frente a esta teatralidad cortesana operaba otra de carácter erudito, que tiene sus diversos focos en colegios como el de Coqueret, sobre la colina de Sainte Geneviève, donde se formaron los miembros de La Pléiade, o el de Boncourt, dirigido por Marc-Antoine Muret, en el que se formaron dramaturgos como Étienne Jodelle, Vauquelin de la Chesnaye, Antoine de Baïf, Pierre de Ronsard o Jean Bastier de La Péruse. Si estos dos colegios son parisinos, el Collège de Guyenne, en el que fue alumno y representó el propio Montaigne, fue un foco de influencia teatral desde Burdeos. En los colegios se escribieron comedias y tragedias en latín, como el *Julius Caesar* de Muret, pero también, a partir de 1552, en francés. Será Jodelle, afín a los planteamientos de La Pléiade, quien escribe la primera comedia regular en francés, *Eugène*, representada en ese año, y quien en 1553 consigue hacer representar, en dos ocasiones, la primera tragedia, *Cleopâtre captive*, ante Enrique II primero y después en el Collège Boncourt. En general se trata de representaciones aisladas, una para cada obra y para cada ocasión, y realizadas por escolares en un escenario no público y ante una audiencia restringida, pero en Francia llegaron a alcanzar



una masa crítica probablemente mayor que en el resto de Europa, que sentó en sus tratados teóricos los fundamentos de una poética clasicista (Jodelle, Peletier du Mans, Grévin, Escalígero, Jean de la Taille, La Fresnaye...) y la puso en práctica en sus comedias, tragedias y pastorales, dejando tras sí un legado cuyos mejores frutos recogería el gran clasicismo cortesano del siglo XVII. Los Jodelle, Grévin, Jean de la Taille o La Péruse, en materia de tragedias, o los Jodelle, Belleau, La Taille, Tur-nèbe o Larivey —que adaptó comedias italianas— en materia de comedias prepararon el camino del mejor heredero dramático de la cultura humanística y de la tragedia senequista, Robert Garnier (1545-1590), formado en el colegio de Toulouse, magistrado y hombre público de notable relieve civil y autor de siete tragedias, publicadas entre 1568 y 1583, pero de las que no se tiene noticia de representación alguna, entre las cuales destaca *Les Juives* (1583).

El tercer frente lo constituye el Hôtel de Bourgogne, regentado por la cofradía de la Pasión, en el que sobreviven los restos del teatro popular, por un lado, y por el otro se instalan provisionalmente y por medio del alquiler las compañías profesionales, nacidas y desarrolladas en las provincias, que tratan de asaltar París y lanzar una práctica escénica comercial-profesional, a la manera de la española o la inglesa, pero que aquí no se deja consolidar. Bernard Faivre [1988:115] ha hablado de la «impossible stabilité» del Hôtel Bourgogne, y los distintos estudiosos han atribuido los repetidos fracasos o bien a la incapacidad de satisfacer, por parte de las compañías, las condiciones económicas del arrendamiento, lo que redundaría en la mala gestión de una Cofradía de la Pasión, que no habría actuado como un empresario eficaz, o bien al desinterés del público por el repertorio de comedias y tragedias de las compañías profesionales, fiel como seguía siendo a los géneros populares de la tradición medieval. Sea cual sea la explicación, la aventura siempre frustrada del actor Valleran le Conte y de la compañía que dirigía, que contaba entre sus filas como poeta asalariado, à gages, a Alexandre Hardy, el dramaturgo que parecía destinado a jugar en Francia el papel de un Lope de Vega o de un Shakespeare, y a fundar una teatralidad irregular, moderna, emancipada de los cánones clásicos, es la mejor muestra de esta inestabilidad. Durante los años 1598 a 1612, Valleran le Conte intentó asentarse de forma estable en París hasta en cuatro ocasiones, en 1598, en 1606, en 1608 y en 1612, asociándose para ello con otras compañías, y entre ellas a una de italianos, *I Donati*, para compartir gastos y poder hacer frente a las exigencias de la Cofradía, pero en las cuatro ocasiones tuvo que acabar abando-

nando París para ir a buscar el sustento en provincias. De 1548 a 1629 los actores profesionales que trabajaban para un teatro estable y comercial, como el Hôtel de Bourgogne, no fueron capaces de dar el salto a una práctica escénica comercial moderna.

A partir de 1629, con la llegada al poder del cardenal Richelieu, se producen una serie de transformaciones radicales que modifican sustancialmente el modo de producción teatral, el estatuto de los poetas dramáticos, la regulación de los teatros o la composición del público. Lo que tienen en común todas estas transformaciones es el mecenazgo real y el control del gran privado. Una de estas transformaciones consistió en la imposición a la Cofradía de la Pasión de una compañía estable para el Hôtel de Bourgogne, subvencionada por el propio rey Luis XIII, ya ese mismo año de 1629. Otra fue la concesión de autorización para un segundo teatro estable en París, el teatro del Marais, que se estableció allí por iniciativa de la troupe del príncipe de Orange, encabezada por el actor Montdory, que ya en anteriores visitas a París había utilizado para sus representaciones diversas pistas de juego de pelota, y que ahora, en 1634, viendo que no tenía sitio en el Hôtel de Bourgogne, adaptó el *jeu de paume* del Marais. A partir de este momento son dos teatros y dos *troupes* las que compiten por el público de París, y la competencia estuvo llena de incidentes de rivalidad y de conflictos de intereses. Las compañías son ya compañías profesionales, pero a diferencia de las inglesas, las italianas o las españolas, operan bajo control del rey y de su privado. La del Hôtel de Bourgogne, dirigida por el actor Belle-rose desde 1634, y compuesta por diez actores y cuatro actrices, recibe una subvención real anual de 12.000 libras, mientras que la dirigida por Montdory, en el Marais, recibe solo 6.000. Pero, además, el rey interviene directamente en tres ocasiones (1634, 1642 y 1647) en la composición de estas compañías, haciendo pasar a algunos de los más destacados actores desde la del Marais, considerada siempre segunda, a la del Hôtel de Bourgogne, infligiendo a la primera un importante perjuicio del que le costaría no poco recuperarse. Bajo la dirección de Belle-rose, el Hôtel de Bourgogne abandonará progresivamente el dominio de la farsa en beneficio de una nueva generación de dramaturgos, protegidos de Richelieu, que les hace beneficiarios de sus gratificaciones económicas. Son los Jean Mairet, Jean de Rotrou o Tristan L'Hermite. Este gran mecenazgo de estado que desarrollan Luis XIII y Richelieu es secundado por otros mecenas privados, como Gaston d'Orléans, hermano del rey, o el conde de Belin. Es en este clima de creciente integración de las



diferentes prácticas escénicas bajo el dominio y el mecenazgo del estado donde surgirá, no sin defender agónicamente su independencia, un Pierre Corneille, quien alimentó el repertorio del Marais como poeta *à gages* con sus primeras obras, para pasar a finales de los años 40 a trabajar para el Hôtel de Bourgogne. A partir de entonces, y hasta 1673, el Marais se especializó en espectáculos de materia mitológica, musicados y de gran aparato, muy del gusto cortesano. En todo el esplendor de su poder, Richelieu dispuso en 1637 la construcción por su arquitecto, Mercier, de un tercer teatro dentro de su propio palacio, por lo que pasó a llamarse teatro del Palais-Cardinal. Era un teatro de sala, concebido para el juego de máquinas, ricamente decorado y coronado por una techumbre pintada por Lemaire. Su inauguración, en 1641, con la tragedia *Mirame*, de Desmarets de Saint Sorlin, una tragedia de gran aparato escénico, costó la considerable suma de 300.000 escudos. En este palacio, reconvertido años después en Palais Royal por donación de Richelieu a la corona, se instaló Molière, de forma estable, en 1661, así como la compañía italiana de Scaramouche. También estos, por cierto, percibían una subvención de 15.000 libras anuales. La compañía de Molière pasó a llamarse *Troupe du Roi*. Además, sus principales actores, como los de las otras compañías, percibían gratificaciones reales a título personal. Y es que Richelieu creó un sistema de recompensas a base de nombramientos para cargos oficiales y remuneraciones en dinero, orientado a consolidar un círculo clientelar de hombres de letras y artistas. Mazarino extendió todavía más el sistema, aunque en beneficio más de la ópera italiana que del teatro francés, y lo llevó a su plenitud el rey Luis XIV por medio de su ministro Colbert, nombrado *contrôleur général des finances* en 1665 y encargado de articular la cultura, como cultura cortesana, en torno al eje común de la gloria del monarca, le *Roi Soleil*, a la que todos debían contribuir. En 1653, y de forma bien sintomática, el rey mismo se había presentado en el *Ballet de la Nuit* caracterizado como el Sol. Colbert encargó a Chapelain, poeta y crítico eminente, el establecimiento de una lista de artistas consagrados a esta función, la de heraldos del culto del rey, que habían de ser recompensados por ello. La lista de Chapelain consagraba al artista que era incluido en ella, pero también le exigía una disponibilidad absoluta a los requerimientos del monarca. Molière y Racine vivieron plenamente esta época, que culminó cuando en 1680 el rey mismo ordenó fusionarse a las dos compañías teatrales existentes entonces, la del Hôtel de Bourgogne y la del *jeu de paume* Guénégaud, que había sustituido al clausurado Marais, para otorgar de nuevo un monopolio

exclusivo de representación teatral en París a la compañía resultante, que pasó a llamarse, y a ser, la *Comédie française*. Era el cierre apropiado a toda una época en la que la profesionalización de los agentes teatrales no se cumplió en condiciones de mercado precapitalista, sino rigurosamente controlada y estimulada por el poder cortesano.

\* \* \*

En Inglaterra, los primeros años 70 del siglo XVI fueron decisivos para la configuración de una práctica escénica profesional. Por un lado culminó la labor política de neutralización de los espectáculos religiosos de tradición católica, de los *mysteries* y de las representaciones del Corpus Christi o de Pentecostés (*Whitsun*), en los que se había ido formando una masa de representantes *amateurs* o semiprofesionales, y que habían sobrevivido, sobre todo en las ciudades del norte, a la ruptura de Enrique VIII con la iglesia de Roma y a la fundación de una iglesia nacional anglicana, subordinada al poder monárquico por la Ley de Supremacía (1534). La última representación del más majestuoso de los *mysteries*, el de York, ya enmendado y corregido, fue en 1569, el mismo año en que se abortó la llamada Rebelión del Norte contra la reina Isabel, y un año antes de que ella fuera excomulgada por Roma. Se inició entonces una política legislativa dirigida a controlar la actividad de los comediantes. Es así como el 29 de junio de 1572 se dictó el *Act for the Punishment of Beggars and Vagabonds*, cuya cláusula quinta afectaba a «all fencers, bearwards, common players in interludes & Minstrels» (*Extracts from an Act for the Punishment of Vagabonds and for the Relief of the Poor and Impotent*, en Wickham, Berry e Ingram 2000:62-64) que no pertenecieran al servicio de ningún barón del reino o a cualquier otro honorable personaje de alto rango, por lo que podían ser detenidos y acusados en el ejercicio de su actividad. Según la *Retainer's Act* todos los actores que quisieran ver legalmente reconocida su actividad debían convertirse en *men o servants* de algún noble y llevar una librea que los identificara como tales (Roberts 1994:29 ss.). Uno de los primeros pasos lo dio un grupo de actores encabezado por James Burbage, quien solicitó entrar al servicio del *earl* de Leicester en un documento, hoy conservado, en el que tras explicar la nueva situación legal rogaban que los tomara a su servicio «as your household servants and daily waiters», pero sin pedirle «any further stipend or benefit», sino solo el llevar su librea y disponer de su

autorización para certificar que eran criados de su casa cuando tuvieran que salir de gira, cosa que hacían habitualmente una vez por año, tal como ya hacían otros actores de nobles señores y tal como habían hecho en el pasado (*Leicester's Players Petition to Be his Household Servants, c. 1572*, en Wickham, Berry e Ingram 2000:205). Así se configuró la compañía que llegaría a ser, con el tiempo, la más importante de Inglaterra, la de los *Lord Leicester's Men*, convertidos años después en *Lord Chamberlain's Men*, y más tarde en los *King's Men*, la compañía a la que se incorporó William Shakespeare. Se calcula que a lo largo del siglo XVI hubo aproximadamente un centenar de señores, de distinto rango, que asumieron el patrocinio de grupos de actores, e incluso prestaron apoyo activo para conseguir permisos de representación en sus dominios y, en general, en los distintos lugares que visitaban cuando actuaban de forma itinerante. Entre estos patronos figuraban, cada vez más, los miembros de la familia real.

Y este es quizá uno de los rasgos más peculiares de la práctica escénica profesional en Inglaterra. Cristalizó como práctica social de mercado a pesar de su sometimiento legal e ideológico a la monarquía absoluta, y cristalizó frente a los poderes municipales, dominados sobre todo en Londres por los puritanos, poco amigos del teatro, y frente al acoso bastante generalizado en los países europeos de quienes, desde distintas posiciones de autoridad, deseaban abolir el teatro, bien bajo la acusación de inmoralidad arrojada contra las costumbres de los comediantes y, a la vez, contra los contenidos de las representaciones, bien bajo la denuncia de su improductividad social, de la condición de vagos y maleantes de los actores, que fomentaban además el absentismo entre la población activa y trabajadora. Pero cristalizó gracias a la ayuda de la corte, de la nobleza y hasta de las universidades y escuelas, y esta circunstancia diferencia lo ocurrido en Inglaterra de lo ocurrido en los otros países.

En Inglaterra la misma autoridad real que prohibió el teatro religioso, que sometió a los comediantes al servicio de los señores para poder legitimarlos socialmente, y que concentró en la figura institucional del *Master of the Revels* las competencias sobre toda la actividad teatral del reino, jugó decididamente un papel de aliado con la práctica escénica profesional, defendiéndola de los ataques de las autoridades municipales y de los obispos anglicanos, acogiendo a las compañías bajo la protección de sus miembros y de los del *Privy Council*, y aplaudiendo sus representaciones. La reina Isabel fue una espectadora asidua, tanto en palacio como en

los *inns of Court*, o como en los mismos teatros públicos. Palacio contaba ya con los *Children of the Chapel Royal*, cuyo maestro recibía peticiones de representación para la corte de forma regular, pero la reina encargó en 1583 al *Master of the Revels*, Edmund Tilney, que eligiera a doce actores de entre las compañías existentes para formar «a company of players for her majesty», formándose así los *Queen's Men*. En el reinado siguiente, en 1603, Jacobo I dio la orden al Lord Chamberlain de que enrolara al servicio de su casa no a la compañía de la reina, sino a la del propio Lord Chamberlain, como «grooms of the chamber within his personal household and to be known henceforth as the King's Men» (*Royal Patent Enrolling the Company of Actors Formerly Known as the Lord Chamberlain's Men as Grooms of the Chamber...* de 17 de mayo de 1603, en Wickham, Berry e Ingram 2000:123), incorporando así a Shakespeare entre sus mozos de cámara. Asimismo reconvirtió a los *Lord Worcester's Men* en la compañía de su mujer, la *Queen Anne's Men*, y a la muy consolidada *Lord Admiral's Men* en la compañía de su heredero al trono, *Prince Henry's Men*. Para acabar esta política de reconversión de las compañías nobiliarias en compañías reales, los *Duke of York's Men* se convirtieron en los *Prince Charles' Men* cuando este príncipe se convirtió en su nuevo heredero.

Otro de los rasgos más característicamente diferenciales respecto del teatro italiano, del francés o del español es que las compañías de actores, una vez se incorporaron al sistema de mecenazgo establecido por la legislación aludida, desarrollaron paradójicamente una actividad empresarial.

Las compañías italianas *all'improvvisa*, o las profesionales españolas, se organizaron como sociedades cooperativas, con la capacidad de decisión más o menos repartida según los distintos países, e igual lo hicieron las inglesas, pero con la particularidad de convertirse en una especie de sociedades limitadas por acciones. La propiedad de la compañía era de los *shareholders*, actores y allegados asociados por contrato para compartir los gastos y los beneficios, y que se repartían la compañía en partes, o participaciones, aspecto muy relevante cuando la compañía, además de sus bienes habituales de vestuario, repertorio, accesorios teatrales, etc, disponía de una *playhouse* propia. Cuando esto ocurría los *shareholders* eran también *householders*. Y eso no siempre era fácil. Los llamados *Sharers' Papers* nos dejan el testimonio de tres actores de los *King's Men* que eran *shareholders* de los beneficios de representación de la compañía, pero aspiraban también a participar en los beneficios de los teatros de la compañía, el *Globe* y el *Blackfriars*. La propiedad del *Glo-*

be estaba dividida en dieciséis partes, que tenían en propiedad seis actores, uno de ellos, Burbage, con sus tres partes y media, mientras que el *Blackfriars* estaba dividido en siete participaciones repartidas entre seis actores, de las cuales Burbage solo tenía una. Los tres actores citados, Benfield, Swanston y Pollard, ante la negativa de los *householders* a cederles participaciones de los dos teatros, solicitaron en 1635 del Lord Chamberlain que les autorizase a adquirir participaciones de estos teatros a sus compañeros. Después de haber escuchado a unos y a otros, el Lord Chamberlain falló finalmente en beneficio de los tres demandantes (*The so-called 'Sharers' Papers'*, en Wickham, Berry e Ingram 2000:221-222).

No todos los actores de una compañía eran *shareholders*: se podía contratar a actores a jornal para un determinado papel y para ocasiones específicas, como se podía disponer de niños para los papeles femeninos, y también como aprendices.

La importancia económica de estas participaciones podía llegar a ser socialmente relevante, como muestra el caso del actor Augustine Phillips, un *King's Man* fallecido en 1605, que había dejado a su mujer, Anne Phillips, una parte sustancial de su herencia, con la condición de que no volviera a casarse. Pero se casó. Y en una demanda judicial de 1619 contra los actores John Heminges y Henry Condell, el segundo marido de Anne Phillips, John Witter, reclamó la propiedad que el actor tenía sobre una sexta parte de las galerías, el terreno y la *playhouse*, así como del jardín del *Globe*. En su argumentación declaraba, por ejemplo, que los dichos John Heminges y Henry Condell eran gente de un «great living, wealth and power», y que tenían «more mighty and great friends» que el demandante, argumento que consideraba a su favor. Sin embargo la *Court of Requests*, en 1620, sobreesayó la causa y condenó a Witter a pagar a sus demandados veinte chelines por los gastos ocasionados (*John Witter's Lawsuit*, en Wickham, Berry e Ingram 2000:200-203).

Las compañías de actores prosperaron, a partir del reinado de Isabel I, gracias a la demanda de teatro de las ciudades, pero no gracias al gobierno de las ciudades, y en especial de la de Londres, en manos de los puritanos. La relación entre los puritanos y el teatro se considera hoy de manera más matizada y compleja que la que ha venido siendo tradicional, pero la ideología puritana fue poco propicia, en general, a una actividad improductiva, destinada al entretenimiento, que restaba fieles, sobre todo jóvenes, a los oficios religiosos y a los sermones, y que además cobijaba costumbres inmorales y escandalosas. Por eso la ciudad de Londres legisló sobre todo en tres direcciones: la de tratar de limitar la extensión de las epidemias de

peste, bastante frecuentes en la ciudad en esta época, cerrando los teatros donde se reunía una multitud y se contagiaba la enfermedad; la de controlar los lugares de representación que operaban en sus dominios, especialmente los hostales, tabernas, mansiones privadas y jardines; y la de evitar las representaciones en domingos y festivos en que estaban prescritos servicios religiosos. Así, el 6 de diciembre de 1574 emanó del *Common Council* un *act* para la regulación de todas las actuaciones teatrales en la ciudad de Londres (*An Act of Common Council for the Regulation of All Theatrical Performances in London*, en Wickham, Berry e Ingram 2000:73-77). El decreto suponía un intento de limitar y de someter a una completa supervisión, por parte del *Lord Mayor* y sus *aldermen*, la actividad teatral ejercida en sus dominios, y trataba de neutralizar las competencias del cargo real del *Master of the Revels*. Lo cierto es que esta disposición fue la que llevó a James Burbage, que ya había tenido la experiencia de regentar un teatro de hostal, el *Red Lion Inn*, en 1567, a apostar ahora, en 1576, por construir una *playhouse* en alguna zona libre de la jurisdicción municipal, una de las llamadas *liberties*, y eligió Shoreditch, en la *liberty* de Holywell, al norte de la muralla. Llamó *The Theatre* al nuevo edificio y lo explotó durante los siguientes veinte años, hasta que lo sustituyó por *The Globe*, construido con los materiales del desguace de *The Theatre*. Muy cerca de *The Theatre* se construyó en 1577 un segundo teatro, *The Curtain*, y en la *liberty* de Clink, al otro lado del río, en el Southbank, Philip Henslowe construyó *The Rose* en 1587, contando con Edward Alleyn como actor principal, y un poco hacia el oeste, en el mismo Southbank, Francis Langley construyó el *Swan* (1595). Cuando el holandés Johannes de Witt visitó Londres, hacia 1596, dejó el testimonio admirado de estos cuatro teatros o *playhouses*, junto con el único dibujo contemporáneo de un teatro por dentro, precisamente el *Swan* (*A Dutchman Describes the Playhouses in London, Especially the Swan*, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Utrecht, ms. Var. 355; cfr. Wickham, Berry e Ingram, 2000:441). En los años siguientes fueron edificándose otros, también en el Southbank, una zona que había sido tradicionalmente *lowlife*, de mala fama, donde tenían lugar las peleas de osos o de gallos. Allí se edificó el primer *Globe*, en 1598, que floreció con Richard Burbage, el hijo de James, como actor principal y con la compañía de los *Lord Chamberlain's Men*, de los que pasó a formar parte Shakespeare. En el norte de la ciudad, en la *liberty* de Finsbury, se edificó *The Fortune* en 1599, el único de forma cuadrada, por Philip Henslowe, el mismo empresario del *Rose*, que se había quedado pequeño.



A partir de este momento podemos hablar de un doble modelo de empresa teatral. En el primero, los actores se convirtieron en propietarios del teatro, que explotaron no solo como comediantes, sino también como empresarios que lo arrendaban a otras compañías y actividades. Será el caso del *Globe* y de los *Lord Chamberlain's Men*. El mismo Shakespeare será *sharer* de este teatro. O el caso de uno de los más celebrados actores de la época, Edward Alleyn, socio de Philip Henslowe, que en 1618 arrendó el *Fortune* a la compañía de los *Palgrave's Men* por 200 libras anuales, pagadas en cuatro plazos, durante treinta y un años, y no se sabe si con guasa o sin ella añadió al precio del arriendo «two rundlets of wine, the one sack and the other claret, of 10s a piece price, to be delivered at the feast of Christmas yearly» (*Edward Alleyn Leases Out the Fortune Playhouse. Heslow Papers, 1618*, en Wickham, Berry e Ingram 2000:221). Del otro lado aparecerá la figura del empresario teatral, como muestra el caso de Philip Henslowe en *The Rose y The Fortune*. Los diarios de Henslowe nos han dejado un testimonio impagable de la actividad teatral entre 1592 y 1603, el momento de mayor esplendor del teatro isabelino. Estos diarios nos informan, por ejemplo, de que la compañía de los *Lord Admiral's Men*, que actuaba en el *Rose*, representó más de doscientas obras entre 1594 y 1597. Es de suponer que, unos años más tarde, sus vecinos del *Globe*, con Shakespeare como escritor de plantilla, no bajarán tampoco de esta cifra. A pesar pues de la oposición y del recelo de las autoridades municipales, la ciudad de Londres, que no tenía más allá de unos 200.000 habitantes, generó una demanda eminentemente urbana, capaz de sostener, y de sostener bien, con beneficios importantes que permitían asegurar el bienestar de sus actores más reconocidos, al menos cinco teatros públicos que funcionaban simultáneamente, y cuya gestión no era la propia de una sociedad feudal, ni tampoco cortesana, a pesar de tener a la corte y a la reina en la ciudad misma, sino una gestión de mercado, claramente precapitalista.

Su principal competidor eran, sin duda, las compañías de niños actores, o niños de coro, asociadas a escuelas o iglesias, donde se aprendía música y danza, retórica y disputaciones, canto y representación, disciplinas consideradas necesarias para la formación de un *gentleman*. El origen de estas compañías se remonta al siglo XIV, pero en la época de Enrique VIII y, en parte, en la de Isabel I, llegaron a desarrollar unos niveles de organización y de actuación considerables, y a intervenir regularmente en representaciones teatrales privadas, como las de la corte o las de los *inns of Court*, y más tarde las de los teatros cubiertos. Las dos escuelas más importantes

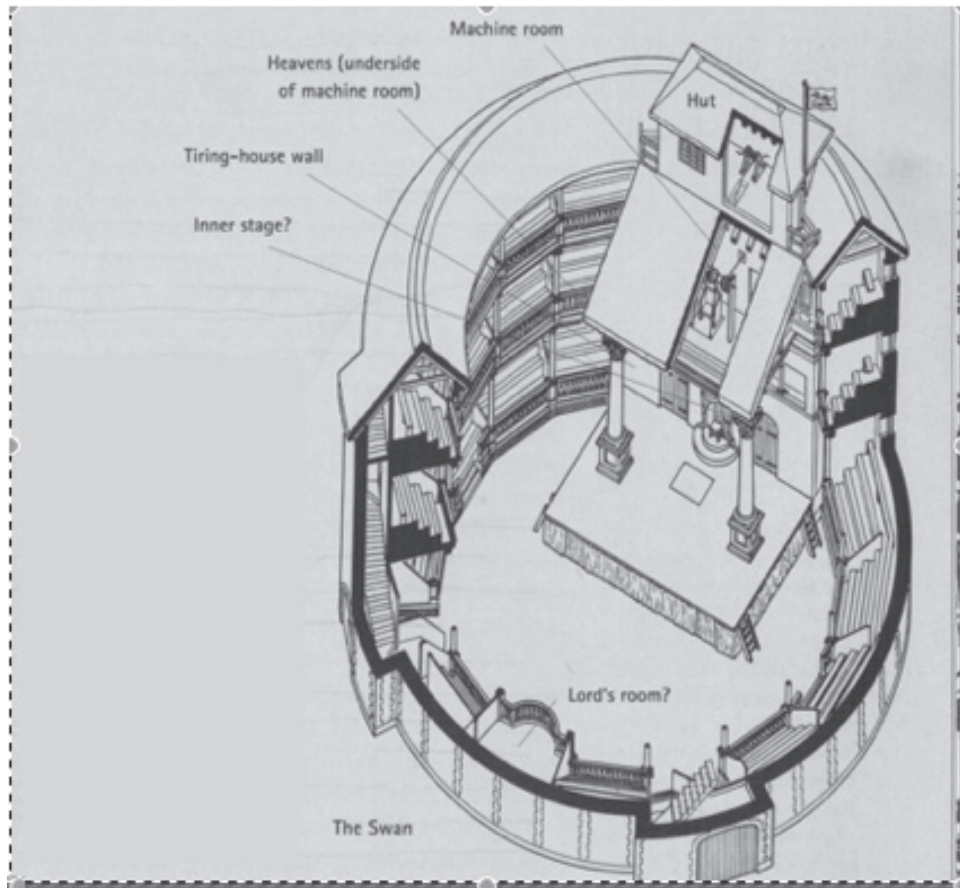
fueron *The Children of the Chapel Royal*, vinculada a la corte, y los *Children of Saint Paul*, a la catedral. Los de la *Chapel Royal* venían actuando desde el principio mismo del siglo, y en la época Tudor escribieron para ella dramaturgos como Nicholas Udall y John Heywood. Por su parte, los *children* de San Pablo representaron varias comedias de John Lyly. Fue Richard Farrant, el *master* de los *Children of Windsor* quien en 1576 consiguió convertir la despensa de *Blackfriars*, un antiguo monasterio dominico expropiado, parcelado y vendido tras la reforma anglicana, en un teatro cubierto permanente, y ofrecer representaciones públicas a cambio de un precio de entrada bastante más caro que el de los teatros públicos descubiertos. También los de San Pablo comenzaron sus representaciones públicas a partir de 1580. En su momento de mayor esplendor consiguieron que escribieran para ellos dramaturgos de prestigio en el teatro comercial, como Ben Jonson, John Marston, Thomas Middleton o George Chapman. Su competencia era especialmente gravosa en los días de lluvia y mal tiempo, pues los teatros abiertos al público eran descubiertos, mientras que estos otros, más privados, en los que actuaban las compañías de niños, eran cubiertos. Por ello, en 1596, James Burbage quiso hacerse con un teatro cubierto y arrendó el *Blackfriars*, y adaptó sus estancias a las funciones de un teatro público, estancias distintas a las que utilizó el teatro de Farrant pues ocupaban la sala capitular y cámaras bajas, lo que le permitió crear un teatro en varios niveles. Sin embargo el *Blackfriars*, cercano a la catedral de San Pablo, caía bajo el dominio de las autoridades municipales de Londres, y estas prohibieron su uso como teatro público, de manera que quedó inactivo hasta que, tras la muerte de James Burbage, al año siguiente, su hijo Richard lo realquiló a los *Children of the Royal Chapel*, sus anteriores usuarios. Así permaneció hasta 1608, en que ya bajo el reinado de Jacobo I, la compañía de Burbage y de Shakespeare, la *King's Men*, lo pudo recuperar para sus propias actuaciones. En esta época, los primeros años del siglo XVII, las compañías de niños vivieron su última y ya efímera vuelta al primer plano de la actividad teatral. En 1613, ya en el límite de la edad adulta, muchos de los actores de la *Chapel Royal* se amalgamaron con una compañía profesional de adultos, los *Lady Elizabeth's Men*, y contrataron sus actuaciones por tres años con el empresario Philip Henslowe y su asociado Jacob Meade, que pusieron a su disposición su nuevo teatro, el *Hope*, inaugurado en 1614. Los cambios de propiedad del *Blackfriars*, así como esta reconversión de una compañía de niños en una de teatro profesional, son bien sintomáticos de esta lucha por la hegemonía del espectáculo

público y del declive, a principios del XVII, de la vía intentada por medio de las compañías de niños actores para la incorporación al teatro comercial público de una práctica escénica restringida.

La competencia entre las compañías de escolares y las de actores profesionales, que es también la competencia entre *indoor theatres* y teatros públicos al aire libre, es uno de los aspectos más originales del desarrollo teatral inglés, pero es bien sintomático de la coexistencia de prácticas escénicas distintas, una de carácter protocapitalista, profesional en sus agentes e inserta en el mercado por medio de sus actuaciones, y otra con una lógica cortesana, que actúa bajo patrocinio y cuyos agentes no son profesionales sino escolares y administradores institucionales. Grupos de niños actores, acogidos a diversas instituciones, que representaban en ocasiones festivas especiales y en condiciones no comerciales, los hubo en toda Europa; basta evocar a los niños de los colegios de jesuitas en España o a los de los colegios universitarios de París, de Burdeos o de Toulouse en Francia. Lo nuevo en Inglaterra es que durante unos años, entre finales del siglo XVI y principios del XVII, los niños estudiantes salen del palacio real, de la catedral o de los *inns of Court* y llegan a disputar a los profesionales el espectáculo público, en sus teatros cubiertos, y que escritores del teatro profesional proporcionan obras a estas compañías de niños. Pero si bien es cierto que se trata de un desarrollo original, no lo es menos que actúan desde una lógica distinta a la del teatro profesional, una lógica que preserva muchas de las premisas del teatro escolar común a toda Europa.

Nada más sintomático, en este sentido, que la diferencia de concepción que separa a los teatros públicos de los cubiertos o *indoor theatres*. Ya hemos visto cómo entre 1576 y 1599 se edifican hasta siete teatros públicos, de los cuales, a finales de siglo, seis continúan plenamente operativos. Estos teatros o *playhouses* eran construcciones nuevas, concebidas para la exhibición de espectáculos teatrales. Casi todos eran de forma redonda o poligonal (la excepción es el *Fortune*, con su forma cuadrada). En todos ellos, y más en los de forma circular, la sensación era de un tablado que avanzaba sobre el patio, hasta aproximadamente su mitad, quedando envuelto por tres de sus lados por los espectadores.

Al fondo del escenario, cerrándolo, había una fachada con dos puertas para las entradas y salidas, y un hueco central que solía cubrirse con una cortina, y que ocultaba tras sí el vestuario y el espacio para las apariciones (*discovery space*). A un nivel superior sobrevolaba un balcón, que era también espacio para la representa-



Reconstrucción isométrica de *The Swan*, basada en el esbozo dibujado por Johannes de Witt (Trussler 1944:89).

ción o para cubrirlo con telones pintados, a manera de escenografía. Esta parte posterior del escenario, con la fachada de dos niveles y el vestuario quedaba cubierta por una *shadow* o *cover*, también llamada *the heavens* en el *Swan*, porque estaba pintada de azul y salpicada de estrellas. Esta cubierta se apoyaba sobre dos columnas, al menos en el caso del *Swan*, y protegía parcialmente de la lluvia al escenario, dejando al descubierto de todas formas el proscenio. Sobre esa cubierta había una cámara donde se almacenaba y escondía la maquinaria aérea, a su vez cubierta por un tejado. Alrededor del patio o arena corrían tres niveles de galerías, a las que accedían los espectadores con derecho a asiento, por lo que tenían que pagar un suplemento sobre el precio. En estas galerías había un área, cercana al escenario, o bien confrontada con él, que se reservaba para un público más selecto (la *Lord's room*) y tenía un precio especial. También sobre los lados del escenario había ban-

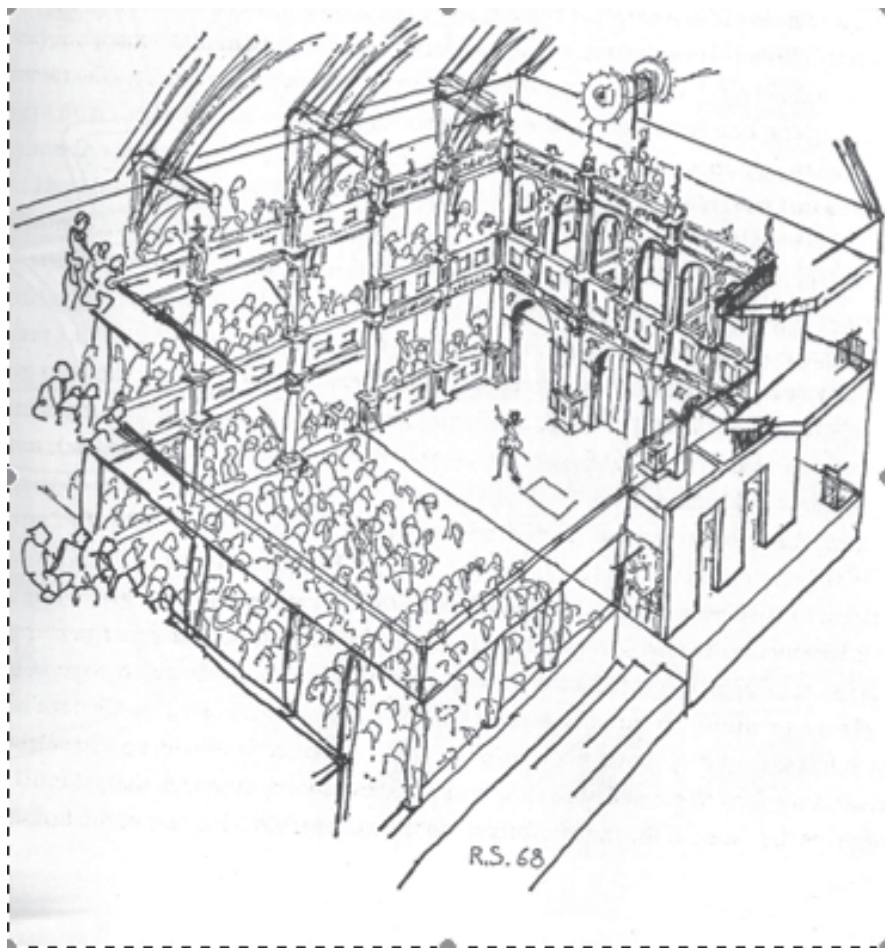
cos para que los *gentlemen* que gustaban de hacerse ver se sentaran, pagando un suplemento. La parte del patio que quedaba libre era para los espectadores de a pie y estaba descubierta. En el *Swan*, y siempre según De Witt, cabían unas 3.000 personas, y en su conjunto conformaban una audiencia socialmente diversificada y heterogénea. No había aposentos reservados a título particular, como en los corrales españoles, por lo que había que presentarse en el teatro bastante antes de las dos de la tarde, en que comenzaba la representación, para asegurarse un buen puesto: «Whatever walk of life they came from, with no numbered seating in any kind of theatre and no way of securing advance ownership of a particular space, spectators needed to turn up well in advance of performance “to save” good places for themselves» (Stern 2010:55). Era habitual entretener el tiempo de espera con libros que se traían de casa o se compraban en el mismo teatro, incluidos los textos teatrales impresos en cuarto.

Los teatros cubiertos tienen una configuración diferente. El único operativo en el siglo XVI fue el *Blackfriars*, inaugurado en 1575, pues el *Whitefriars* no abrió sus puertas hasta 1608. Ambos fueron el resultado no de una construcción nueva sino de la adaptación de sendos espacios monacales a las exigencias del teatro. El *Blackfriars*, en el que actuaban los *Children of the Chapel Royal*, no ofrecía funciones todos los días, sino dos veces a la semana, y con precios bastante más elevados que los de los teatros públicos. La asistencia era menor en número y mayor en categoría social, e incorporó junto a la nobleza cortesana al público de *gentlemen* de los *inns of Court*, situados cerca de allí. La mayor diferencia morfológica con respecto a los teatros públicos estribaba en su condición de teatro de sala, rectangular y a cubierto de la intemperie. También eran más pequeños. El escenario se situaba en el testero de la sala, con sus dos puertas y la propia de las apariciones en el centro, y su balcón o galería en el nivel superior. Para los espectadores, sentados frente al escenario, en la platea, y a lo largo de tres de los lados, en los que corrían tres plantas de galerías, se disponía de unas 600 localidades. Aquí las entradas de platea eran las más caras, y las de las galerías o palcos, en tres plantas, las más baratas. Pero estos teatros ofrecían también un espectáculo diferente. Al estar cerrados, y por tanto con mejores condiciones acústicas, y al contar con actores que formaban parte de coros, la música adquirió en ellos una importancia que no tenía en los teatros públicos, y se tocaba antes y al final de la representación, pero también durante esta, contrapunteándola constantemente. Lo que exigía que las piezas propia-



mente literarias fueran más breves, para hacerle sitio. Asimismo la danza y los juegos de máscaras desempeñaron un papel diferencial, muy del gusto cortesano, y al disponer de luz artificial se podían permitir efectos especiales de iluminación. Con su maquinaria aérea y sus escenarios medio a oscuras, los teatros cubiertos fomentaron un espectáculo más elaborado, rico en efectos espectaculares y decoraciones escénicas.

Los teatros cubiertos y las compañías de niños-actores son sendos elementos de una práctica escénica cortesana, que salen al espacio urbano a compartir el nuevo mercado teatral. Lo hacen en condiciones protegidas, es cierto, pues las compa-



Reconstrucción ideal, de Richard Southern, del interior del *Blackfriars theatre*, construido en 1596 por James Burbage pero explotado por los *Chapel Children* hasta aproximadamente 1609 (Trussler 1994:92).



ñas son subvencionadas, su sala de teatro es autorizada por la ciudad, a diferencia de los prohibidos teatros públicos, y los espectáculos solo son accesibles a la élite social. Pero lo hacen. Y esta es una notable diferencia de la práctica escénica cortesana inglesa frente a las otras europeas, más proclives a crear espectáculos cerrados en el interior de los palacios. Fue también habitual en toda Europa el caso contrario, la importación a palacio de los espectáculos de los teatros públicos. Y si en los primeros años del reinado de Isabel I es bastante mayor el número de representaciones en la corte a cargo de los niños de la *Chapel Royal* que el de las compañías profesionales, en los últimos se construyó un teatro permanente en el palacio de Whitehall, en Londres: el *Banqueting Hall*, en el que las representaciones corrieron en buena medida a cargo de compañías profesionales, especialmente los *Lord Admiral's Men* y los *Lord Chamberlain's Men*.

La corte inglesa tenía tras sí una rica tradición de teatralidad cortesana, que habían fomentado, tras la guerra de las dos rosas, los reyes Tudor Enrique VII y Enrique VIII. Era, como en toda Europa, una teatralidad de torneos, fastos, momos y máscaras, además de piezas propiamente teatrales, llamadas *interludes*. Estos *interludes* reciben su nombre precisamente de su inserción dentro de un marco más amplio de fiesta, en el que se insertaban junto con otros espectáculos, y no designan un género teatral preciso, pues hubo muchas variedades de *interludes*, sino la actividad teatral misma, comprendido el texto que la sustentaba. Desde 1494 constan en la nómina real cuatro «players of the King's interludes», y Enrique VIII incrementó su número hasta ocho o diez.

Pero el producto más genuino de la teatralidad cortesana inglesa, el que mejor representa una cultura del espectáculo adecuada a la corte y ajena al teatro profesional, son las *masques*, las mascaradas, un entretenimiento que si bien usaba la poesía y el espectáculo como constituyentes, no necesitaba ni un texto literario acabado ni una disposición narrativa, pero sí una completa comunicación entre actantes y espectadores, que eran invitados a sumarse a la danza. En las mascaradas, la representación dejaba paso a la celebración, una celebración sostenida sobre unas breves páginas de texto literario pero que podía llegar a durar hasta tres horas. Fue en la corte de Enrique VIII, un rey al que le encantaban la danza y las máscaras, donde se documenta por primera vez este entretenimiento, como «a thing not seen afore in England» (Styan 1996:188), una noche de Reyes de 1512, en el *Westminster Hall*. En la época de Isabel I se perpetuaron las mascaradas, sobre todo para cum-

plimentar a los visitantes ilustres, pero fue con los Estuardo Jacobo I y Carlos I, cuando alcanzaron su mayor frecuencia, más de cien, y su mayor suntuosidad, reclutando para ello al más clasicista de los dramaturgos ingleses, Ben Jonson, que escribió tantas mascaradas como piezas dramáticas, y al arquitecto y escenógrafo Inigo Jones, el mismo que diseñaría el *Banqueting Hall* de Whitehall y que se formó en la arquitectura clásica de Vitruvio, asimilando a los grandes del clasicismo italiano, Serlio, Sangallo y sobre todo Palladio. Jones dirigió la puesta en escena de cerca de quinientos espectáculos entre 1605 y 1640, y él y Jonson colaboraron, a pesar de sus escaramuzas sobre la primacía de la poesía o de la escenografía, en numerosos encargos reales de mascaradas. Las mascaradas fueron haciéndose cada vez más complejas y más caras, hasta alcanzar costes de dispendio. Se sabe, por ejemplo, que la *Masque of Pleasure Reconciled to Virtue*, de Ben Jonson, costó 4.000 libras en 1618, pero en 1634, ya en el reinado de Carlos I, la *Masque of Triumph of Love* de James Shirley, el poeta de corte que sustituyó a Ben Jonson, alcanzó las 21.000 libras. Son costes desproporcionados que reflejan bien la lógica no económica de las sociedades cortesanas, donde el gasto no se mide por la necesidad o por la utilidad de lo que se paga, sino por su contribución a la mayor gloria del soberano. En este aspecto las mascaradas inglesas tienen el mismo papel que los *ballets* franceses, sobre todo en la época del Rey Sol, y son las distintas manifestaciones de una misma práctica escénica, de carácter cortesano y melodramático, que acabará imponiéndose en toda Europa, en la segunda mitad del XVII, al teatro comercial profesional.

Si la práctica escénica cortesana mantuvo su autonomía a lo largo del siglo XVI y de la primera mitad del XVII, hasta la Revolución, frente a frente con la práctica escénica profesional, no ocurrió lo mismo con la práctica escénica erudita, que se había desarrollado en escuelas y universidades desde la época de Enrique VIII.

Una de las instituciones más características del teatro inglés fue la de los *inns of Court*, escuelas de derecho, colegios profesionales de abogados y residencias al mismo tiempo, que suministraban diversos servicios a los colegiados, como la biblioteca o la gran sala de representaciones. Las cuatro situadas en el centro de Londres, fueron espacios habituales para las representaciones teatrales: *Lincoln's Inn*, *Inner Temple*, *Middle Temple* y *Gray's Inn*. Es en buena medida en estas instituciones donde se conforma el gusto por la tragedia senequista, y allí surgen las primeras tragedias inglesas, como *Gorboduc* (1561), de Thomas Norton y Thomas

Sackville, dos jóvenes juristas, representada en el *Inner Temple* en 1561 y también ante la reina Isabel, que es la primera obra inglesa en utilizar como base el verso blanco, y también la primera compuesta a la manera de Séneca. La alternativa fue la efectista *Cambises* (1569), de Thomas Preston, inspirada por Séneca pero de molde irregular y sensacionalista, con su ríos de sangre derramados en escena y mezclados con una comicidad grotesca, con su mezcolanza de dioses y reyes por un lado y de personajes de la *lowlife* por el otro, como los soldados Huf, Ruf y Snuf, o la figura aequetípica del *vice*, Ambidexter, que aportaba sus payasadas.

Como escribe Simon Trussler [1994:54], «Many of the pioneering dramatists of the late Elizabethan period were to be drawn from the academic milieu». Y es lo que ocurrió con los llamados *university wits*, calificativo que se dio a un grupo de jóvenes escritores de Oxford y Cambridge que en los años de 1585 a 1595 experimentaron con diversos géneros teatrales clásicos, desde la pastoral a la comedia y la tragedia. Nombres como John Lyly, Robert Greene, George Peele, Cristopher Marlowe



El *Middle Temple's Hall*, donde se celebraban representaciones (Trussler 1994:67).

o Thomas Kyd (ajeno a Oxford y a Cambridge, pero de formación equivalente) representan lo más granado de la literatura teatral nacida de los ambientes académicos. Sin embargo, y a diferencia de lo ocurrido en España, donde los dramaturgos de formación clasicista no se asimilaron a la nueva práctica escénica comercial y fueron dejados de lado, en Inglaterra se incorporaron a una de las dos prácticas escénicas dominantes, o a la cortesana, como los italianos y franceses, o a la del mercado profesional. John Lyly, de Oxford, se decantó por la corte, y escribió sus obras para los *Earl's of Oxford's St. Paul's Boys* y para una audiencia culta y sofisticada. Thomas Kyd y Christopher Marlowe, en cambio, se integraron plenamente en la nueva práctica escénica profesional. Observa J. L. Styan [1996:110] que 1587 fue una fecha clave en la historia del teatro inglés, pues se representaron *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd y *Tamburlaine the Great* de Marlowe y se inauguró el teatro *The Rose*. En todo caso, las trayectorias de Kyd y Marlowe simbolizan a la perfección la apasionada salida del universo erudito para sumar fuerzas a la nueva práctica escénica comercial.

Y esta nueva práctica escénica comercial se diferencia netamente de la italiana y de la francesa precisamente por su capacidad de fundar toda una actividad teatral sobre actores profesionales organizados en compañías, sobre un calendario de representaciones regular y extendido a buena parte del año, en el que se combinen estrenos y reposiciones, sobre edificios teatrales estables administrados empresarialmente, sobre textos literarios venales escritos por dramaturgos en respuesta a una demanda y que, en bastantes casos, se profesionalizaron para el teatro, sobre un público heterogéneo e interclasista que acude a las mismas convocatorias en los mismos teatros, para actuar como consumidores mediante el pago de un trabajo cultural, y finalmente sobre unas propuestas estéticas que se abren paso frente a los gustos dominantes cortesanos y al clasicismo de academias, colegios y universidades.

\* \* \*

En este aspecto, la práctica escénica inglesa encuentra su mayor paralelo en la española, con la que comparte los rasgos básicos y algunas diferencias significativas. En España no se dio esta necesidad de legitimar la profesión de actor poniéndola bajo la protección de la nobleza como *servants*. Tampoco hubo un apoyo activo de la

corona frente a los ataques de los abolicionistas, y los teatros fueron cerrados en diversas ocasiones por la muerte de algún miembro de la familia real, y se extendió la prohibición más allá del luto en algunos casos, por la presión de los enemigos del teatro. También hubo defensores a ultranza y defensores reformadores, dándose lugar a un debate amplio y de alcance social. Durante los reinados de Felipe II y de Felipe III, la práctica escénica profesional se desplegó en un marco de gran libertad, polémicas incluidas, sobre todo con las propuestas que llegaban de los círculos humanistas y académicos. Como en Inglaterra, el monarca, y con él la corte, a partir del reinado de Felipe III, se sintieron vivamente interesados por el teatro comercial, y acudieron a contemplarlo *in situ* o lo trajeron a las salas y jardines de distintos palacios reales. Solo a partir de 1621, del acceso del nuevo rey, Felipe IV, como en la Inglaterra de Jacobo I y Carlos I, los gustos cortesanos tenderán a influir en la práctica escénica profesional.

En España se construyeron teatros estables como en Inglaterra, que rompían con la concepción cortesana del teatro de sala o con la religiosa del escenario múltiple. En Inglaterra se levantaron de nueva planta, en España se adaptaron a partir de corrales previamente existentes, por agregación de espacios, o bien se construyeron también de nuevo. En Inglaterra eran redondos o poligonales, en España los hubo de diversa forma, rectangulares como los madrileños de la Cruz o el Príncipe, ochavados o semicirculares como la Casa de la Olivera o el corral de Córdoba, elípticos como el de la Montería en Sevilla. No es este el lugar para desarrollar un estudio pormenorizado de las construcciones teatrales en España, Inglaterra, Francia o Italia, de la disposición del público, del aforo y de las medias de ocupación, de la forma y medida del escenario; baste con observar que en Italia la construcción más característica fue el teatro de sala, de arquitectura clasicista, de escenario en perspectiva y de gusto ornamental cortesano, en la línea del Olímpico de Vicenza, del teatro de Sabbioneta y del Farnese de Parma. Que el *Hôtel de Bourgogne*, en París, fue eminentemente un teatro de sala con escenario múltiple, medievalizante, mientras que el del Marais, el único que podría parecerse a los corrales españoles, nació de la adaptación de un *jeu de paume*, y el *Palais-Cardinal* fue una sala a la italiana. En España y en Inglaterra el escenario de estos teatros construidos de nuevo es desnudo, sin *frons scenae*, sin arco de proscenio, sin espacio para los bastidores en perspectiva. Desnudo y polivalente, puede significar cualquier espacio natural, urbano, militar o palaciego. Dispone de dos o tres niveles de altura y su



escenario es una plataforma elevada y envuelta en público por tres de sus lados, al menos en los niveles de galerías y aposentos. La representación se realiza con luz diurna. El aforo sobrepasa normalmente los mil espectadores y puede superar los dos mil. El patio, salvo en algún caso muy especial, como la segunda Olivera o el *Cockpit*, está a la intemperie, protegido tan solo por un toldo en verano. El público es socialmente diversificado, quizá algo más en España, por la mayor presencia de la nobleza, aunque la mayor proporción de los asistentes parece corresponder a una clase media de caballeros, eclesiásticos, estudiantes y cargos de las distintas administraciones. Es un escenario que da la espalda a las elaboraciones escenográficas de los arquitectos italianos, y con ese gesto mismo se pronuncia por una poética no clasicista.

Ambos teatros, el español y el inglés, son teatros comerciales, que se someten a la ley de la oferta y la demanda, a los vaivenes del mercado y a las expectativas de su público. Varía, sin embargo, y es quizá una de las diferencias más significativas, la gestión de esta condición comercial. En Inglaterra fue a cargo de las propias compañías de actores o de empresarios privados. En España, en cambio, los actores no aspiraron a disponer de un teatro propio, optaron por contratarse como fuerza de trabajo, y la explotación comercial tuvo un carácter social en la mayoría de los casos, al asociar los beneficios a los hospitales de caridad, y al ser gestionados por empresarios institucionales, en algunos casos los propios hospitales, en otros los ayuntamientos, finalmente en otros arrendadores que los subcontrataban. Los beneficios, en Inglaterra, iban a parar a manos de los actores y de los empresarios, en España de los hospitales o de los ayuntamientos, cuando estos se hicieron cargo de una subvención directa a los hospitales.

Otra diferencia de relieve: los teatros públicos ingleses son construidos en *las liberties*, es decir, en espacios marginales, fuera de los muros de la ciudad, mientras que en España están en el centro mismo de las ciudades. Y es que el papel de las ciudades fue distinto en ambos países. En Inglaterra, y especialmente la ciudad de Londres, se caracterizó por su mentalidad puritana, poco propicia a los teatros, de manera que cuando los puritanos alcanzaron el poder, en la revolución de 1642, que le costó la cabeza al rey, no tardaron en prohibir los teatros, que no se reabrieron hasta la restauración monárquica. En España, en cambio, los poderes municipales fueron por lo general aliados de los teatros, interesados como estaban en la aportación de fondos para la beneficencia de los hospitales.



En la demanda teatral el escritor encuentra la que será la primera oportunidad moderna de profesionalizarse. A falta de un estudio global de los ingresos profesionales de los dramaturgos de la época, lo que es evidente es que casos como el de Lope de Vega, Calderón, Shakespeare o Hardy, se encuentran en las antípodas del escritor subvencionado por la corte, como Tasso o como Racine. Comienza a ser posible una carrera literaria, que sin embargo todavía tendrá que esperar siglo y medio para consolidarse, ya entrado el siglo XIX.

En Inglaterra, y en la época isabelina, predominan los dramaturgos de compañía, que trabajan en relación directa con los actores, como los dramaturgos *à gages* franceses. En muchas ocasiones los ingleses trabajan en equipo, dos o más escritores (los *playwrights*) escribiendo de nuevo cuño, o adaptando y reescribiendo obras de otros autores. En España, y salvo excepciones como las de un Andrés Claramonte, se impone un principio de división del trabajo: el poeta no pertenece a la compañía, no participa como *sharer* en ella, ni está asalariado, aunque sí recibe sus encargos. Como recibe los encargos nobiliarios de dramas genealógicos para exaltar los méritos de sus linajes, o de las ciudades para festejar a sus santos patronos y sus leyendas piadosas, o de la propia corona para sus fastos y celebraciones. En uno y otro caso no están reconocidos todavía los derechos de propiedad del autor sobre su obra. La obra es propiedad de quien dispone materialmente de ella, sean actores o impresores.

El teatro comercial en España y en Inglaterra supone, en suma, el primer intento de una práctica cultural de mercado, basada en un principio de profesionalización de los agentes que intervienen y de un uso abierto en función del pago por parte de los consumidores. La extensión de esta experiencia cultural a otras áreas tenía que chocar, por fuerza, con la lógica propia de una sociedad cortesana. Y acabó siendo imposible. En el último cuarto del siglo XVII, y en los cuatro países aquí considerados, se impuso esta lógica cultural cortesana, y el teatro comercial fue desmontado en sus fundamentos, absorbido por una práctica escénica cortesana o marginado. Mientras duró, sin embargo, fue capaz de abrir una brecha en dirección a la Modernidad, y llenarla con obras de tal calidad que han quedado como piezas fundamentales de nuestro patrimonio cultural europeo.

## BIBLIOGRAFÍA

- FAIVRE, Bernard, «La “profession de comédie”», en *Le théâtre en France. 1. Du Moyen Age à 1789*, ed. J. de Jomaron, Armand Colin, París, 1988, pp. 111-128.
- HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Taurus, Madrid, 1992<sup>2</sup>.
- ROBERTS, Peter, «Elizabethan Players and Minstrels and the Legislation of 1572 against Retainers and Vagabonds», en *Religion, Culture and Society in Early Modern Britain. Essays in Honour of Patrick Collinson*, eds. A. Fletcher y P. Roberts, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 29-55.
- STERN, Tiffany, «The Theatre of Shakespeare’s London», en *New Cambridge Companion to Shakespeare*, eds. M. de Grazia y S. Wells. Cambridge University Press, Cambridge, 2010, pp. 45-60.
- STYAN, John L., *The English Stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- TRUSSLER, Simon, *Cambridge Illustrated History. British Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- WICKHAM, G., H. BERRY y W. INGRAM, eds., *English Professional Theatre. Theatre in Europe. A Documentary History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.