

URSZULA ASZYK

*CORRALE DE COMEDIAS. PUBLICZNE I STAŁE TEATRY W HISZPANII
(KONIEC XVI–POCZĄTEK XVIII WIEKU)*

Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, 2005, 259 pp.

Las primeras investigaciones sobre los corrales de comedias (teatros públicos y estables de carácter comercial, inseparables del cuadro español de la época áurea) se remontan ya a finales del siglo XVIII o principios del XIX. No obstante, es en la segunda mitad de la centuria pasada cuando aumentan los estudios científicos acerca de la arquitectura teatral, escenografía o sociología del espectáculo barroco. La proliferación de trabajos de esta índole se debe, en gran parte, al cambio de perspectiva en los estudios teatrales producido en las últimas décadas que obliga a los investigadores dejar de centrarse solamente en los aspectos literarios del drama barroco para plantear también la cuestión de su puesta en escena. Para ello, resulta imprescindible el conocimiento de la estructura del espacio *escénico*; es decir, un espacio arquitectónico real, un espacio previo a la obra, dispuesto para su representación. Sólo a partir de la reconstrucción de éste es posible comprender algunos aspectos de *La vida es sueño*, o de otros paradigmas del teatro español clásico que habían sido escritos para ser representados en un espacio escénico muy concreto y particular. En este sentido, las admirables comprobaciones de los hispanistas e historiadores de teatro en el marco de la escenificación, como Norman D. Shergold, John E. Varey, John J. Allen, Thomas Middleton, José María Diez Borque o José María Ruano de la Haza, no sólo han contribuido a la revalorización de los corrales de comedias como centros de la vida teatral de la época, sino también y sobre todo al mejor entendimiento de los textos dramáticos del Siglo de Oro que mantenían con el edificio teatral unas estrechas relaciones de adecuación.

Hoy en día casi nadie pone en duda el gran acierto de esos planteamientos críticos fundados hace años por la semiología del teatro. Pese a ello, en Polonia –país de ricas tradiciones teatrales, por otra parte– el modelo teatral español barroco ha sido prácticamente desconocido hasta ahora o infravalorado al ser considerado secundario respecto al teatro renacentista italiano o el teatro isabelino. El deseo de cambiar esta situación y suplir la evidente falta en los estudios polacos le ha llevado a Urszula Aszyk, catedrática de la Universidad de Varsovia y especialista en el teatro español, a publicar un libro en lengua polaca con el título español: *Corrales de comedias. Teatros públicos y estables en España (desde finales del siglo XVI hasta comienzos del XVIII)*. En este estudio la autora recoge los resultados de los estudios modernos existentes y de sus propias investigaciones para ofrecer al público polaco, que en su mayoría desconoce la situación del teatro español en el siglo XVII, un exhaustivo trabajo centrado en los corrales de comedias.

Cabe señalar en este lugar que ya antes de la publicación del libro reseñado, la autora ha intentado rellenar parcialmente el vacío existente en el ámbito polaco en torno a los corrales de comedias publicando un artículo sobre el tema en un interesante trabajo colectivo, dedicado a los distintos modelos de los teatros europeos: *Teatro Reconstrucciones*¹. Si bien en ese trabajo Urszula Aszyk se veía obligada, debido a las limitaciones del espacio consagrado, a centrarse principalmente en la arquitectura del edificio teatral, ya en su segunda publicación –más amplia y completa– puede explorar los espacios de los corrales de comedias en un amplio contexto histórico, social, literario y teatral de la época.

El alto valor y la originalidad de este estudio estriba precisamente en su peculiar planteamiento que sitúa el fenómeno del corral de comedias en el centro del interés y a la vez parte de él para presentar la situación del teatro en la España del Siglo de Oro. Así pues, la autora no se limita sólo a describir los espacios arquitectónicos del teatro español, sino que, al contrario, insiste en todos los elementos constructivos del espectáculo barroco, desde la escenografía y la organización espacial del público, hasta el funcionamiento de teatros, compañías y todo tipo de cuestiones económicas. Lo que es aún más importante es el hecho de concebir el corral de comedias como un fenómeno inseparable de la nueva fórmula dramática inventada por Lope de Vega y desarrollada más tarde por sus seguidores. Esta actitud obliga a la hispanista polaca a dirigir su mirada también hacia las obras representadas en los teatros públicos del siglo XVII, para definir los modelos de espectáculos que están en correlación con determinados temas y géneros dramáticos.

Desde el punto de vista constructivo, la obra se articula en cuatro partes. A la introducción en la que encontramos expuesta enseguida la finalidad del estudio y la definición básica del término “corral de comedias”, sigue la primera parte titulada: *Comedia nueva y nacimiento de los teatros públicos*. En los dos capítulos que la componen la autora relata el proceso de la formación de los primeros teatros profesionales que se inicia a finales del siglo XVI y concluye a comienzos del XVII, cuando éstos ya se convierten definitivamente en elementos constantes de la vida pública. Urszula Aszyk señala la importancia que adquieren en este proceso las hermandades y cofradías religiosas; insiste en la progresiva comercialización de los teatros y compañías teatrales; y enlaza el vertiginoso desarrollo de los corrales de comedias con el éxito del nuevo modelo teatral que nace con Lope de Vega.

Las dos siguientes partes forman –a nuestro modo de ver– el núcleo del presente estudio. Mientras que en la primera (*Corral de comedias como espacio teatral*) la autora reconstruye la arquitectura y el ambiente de los teatros públicos, en la otra (*Teatro y mundo en el espacio escénico del corral de comedias*) ofrece un repaso dinámico y hábil de los géneros de la comedia nueva que refleja claramente un carácter complejo y ambiguo del drama español del siglo XVII. Es digno de resaltar aquí, sobre todo, el planteamiento (muy logrado) y la exposición de los capítulos incluidos en ambas partes.

Así pues, la autora comienza su recorrido teatral por el espacio escénico. Para ello, recurre a las existentes reconstrucciones virtuales del Corral de la Cruz y Corral del Príncipe, en Madrid; al conservado Corral de Comedias de Almagro; y al parcialmente reconstruido Corral de Alcalá de Henares. Además de la descripción de la estructura física del es-

¹ Aszyk, Urszula (2004) „Hiszpańskie corrale de comedia”. En: Joanna Krakowska (red.) *Teatr Rekonstrukcje*. Warszawa, Instytut Sztuki PAN, Biblioteka „Rzeczy Teatralne”: 95-143.

cenario –que insiste tanto en los componentes comunes para todos los espacios teatrales, como en sus variantes particulares– la hispanista polaca presta su atención al uso de los distintos recursos escénicos: cortinas, tramoyas, escotillones, o el *monte*, un elemento de decorado muy característico para el teatro de la época. El gran acierto de este apartado consiste en remitir no sólo a los numerosos estudios sobre la escenografía y arquitectura teatral, sino sobre todo a las indicaciones escénicas contenidas en los mismos textos dramáticos que ilustran perfectamente el empleo de dichos recursos. Una vez descrito el espacio escénico, la autora pasa a la presentación del espacio del espectador y su distribución como reflejo de la situación social en la España del siglo XVII. Si bien en todos los corrales de comedia se mantiene la división clasicista del público, no por ello éstos dejan de ser lugares públicos, accesibles a todo el mundo. Eso tiene naturalmente sus consecuencias en la singular forma de escribir y representar las piezas dramáticas en estas escenas. Por ello, tras las interesantes observaciones sobre el funcionamiento de los teatros de la época, o la jerarquía existente dentro de las compañías teatrales, la investigadora insiste en el carácter ceremonial y lúdico del espectáculo barroco, que se conforma de varios elementos fijos, como: loa, *comedia*, entremés, jácara, mojiganga, o baile. Además de las precisas definiciones de los mencionados géneros dramáticos, resultan muy interesantes las observaciones de la autora sobre la dimensión popular y masiva de la *comedia nueva* que debe responder a las necesidades y gustos del amplio público. Este pacto establecido entre el espectador y el dramaturgo se extiende naturalmente a todos los aspectos del hecho teatral, incluidos los actores sobre los que pesa la gran parte de la representación. Al concepto del comediante y su trabajo contemplado precisamente desde la perspectiva del espectador de la época está dedicado el último capítulo de la segunda parte. En él se resalta, sobre todo, el papel del vestuario y accesorios del actor que, en vista de las dificultades en montar un decorado real en un limitado espacio escénico, con frecuencia funcionan como los únicos soportes del llamado decorado verbal.

La tercera parte del estudio (*Teatro y mundo en el espacio escénico del corral de comedias*) se centra en temas y géneros dramáticos de la *comedia nueva*. Teniendo en cuenta la dificultad que conlleva la tarea de esta índole, se merecen los altos elogios a la autora, en primer lugar, por el esfuerzo realizado y, en segundo, por la acertada y muy equilibrada selección de temas, motivos y obras presentados bajo los distintos epígrafes, como comedia de capa y espada, comedia de intriga, de magia, de santos, drama de honor, o “drama del poder injusto”. Se agradece, asimismo, que la autora en ningún momento pierda de su vista al principal destinatario del libro, cuyos conocimientos de la dramaturgia española áurea son bastante limitados, y, por ello, intenta ilustrar cada tipo de *comedia* con las obras paradigmáticas o mayoritariamente conocidas. Así, en cada apartado se citan y comentan varios textos, poniendo especial énfasis en su realización escénica en el espacio de los corrales de comedia. Este esbozo de temas y géneros de la *comedia nueva* –somero, por fuerza– se complementa con otros capítulos sumamente interesantes; por ejemplo, el que aborda la cuestión del teatro en el teatro y el uso de la metáfora de “*theatrum mundi*”. Desde esta perspectiva y en un relativamente amplio contexto filosófico-literario se analizan *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega y *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca. Los detallados comentarios han merecido también tres otras obras calderonianas: *El pintor de su deshonra*, *La Aurora en Copacabana*, y *La estatua de*

Prometeo, como muestras de la teatralización del arte y la estrecha relación que mantiene el teatro barroco con la pintura y la escultura. En este panorama teatral general no se podía prescindir tampoco del mito donjuanesco, al que se dedica uno de los apartados centrado principalmente en el rastreo de los antecedentes literarios de este drama.

Merece especial mención también la cuarta y última parte del libro (*Los corrales de comedias en los tiempos de grandes espectáculos*) que se aparta ligera y deliberadamente del núcleo temático de este estudio para introducir otros modelos de teatro que se desarrollan paralelamente a los corrales de comedia: el auto sacramental y la fiesta cortesana. El objetivo de esta incrustación es, por un lado, situar los espectáculos de los teatros públicos en un amplio contexto cultural de la época y, por otro, indagar en las relaciones existentes entre estas formas teatrales tan características de la época barroca. Por ello, en los tres apartados incluidos en esta parte se comentan algunos casos de los autos sacramentales representados en los corrales de comedias, así como se dan ejemplos de la influencia del espectáculo cortesano en la forma de componer y poner en escena algunas obras destinadas a los teatros públicos, y al revés. El estudio se cierra con el epílogo (*El crepúsculo de la época de los corrales de comedias*) que presenta la situación de los teatros públicos en el siglo XVIII que, en su mayoría, han sido sometidos al proceso de modernización o transformación en *coliseos*, edificios cubiertos de tejado y con la escena *a la italiana*.

El volumen se enriquece finalmente con la incorporación de las ilustraciones y fotos (muchas de la autoría de Urszula Aszyk) que permiten visualizar los espacios de los corrales de comedias descritos con tanto detalle por la autora. De gran acierto parece ser la idea de insertar, además de las imágenes de los distintos corrales, las fotos del reconstruido Teatro Globe en Londrés, lo cual posibilita una confrontación directa entre los dos modelos teatrales que han influido significativamente en el desarrollo de la dramaturgia universal. De este modo, el estudio completado por las fotos y dibujos deja bien claro la originalidad del modelo teatral español que de ninguna manera puede ser considerado secundario respecto al teatro isabelino.

En fin, *Corrales de comedias. Teatros públicos y estables en España*, de Urszula Aszyk es, sin duda alguna, una excepcional y apasionante guía por las obras dramáticas y la vida teatral de la España del Siglo de Oro. Su alto valor académico compaginado con una prosa rica, precisa y agradable hace de él una interesante lectura tanto para los estudiosos e historiadores del teatro, como para quienes desean iniciarse en este apasionante mundo del espectáculo barroco. Además, la presente publicación –la primera y única de esta clase en la lengua polaca– debe convertirse en el libro de consulta obligatoria también para los directores de escena, o los traductores de los dramas españoles de la época. Confiamos, por ende, que este volumen ayude a despertar más interés en nuestro país por una de las más ricas tradiciones teatrales de Europa. Creemos, asimismo, que permite dar un nuevo empuje a los estudios polacos sobre la dramaturgia española de esta época porque –huelga repetirlo una vez más– sin conocer la estructura física del corral de comedias y su ambiente, es difícil –si no imposible– descifrar la idea de la puesta en escena inscrita en el texto dramático, así como descubrir algunos de los sentidos ocultos detrás de los bellos versos de Calderón de la Barca, Lope de Vega, o Tirso de Molina.