

A detailed historical map of Madrid, showing the city's layout, streets, and surrounding landscape. The map is rendered in a sepia tone and serves as the background for the title text.

MADRID

en el teatro del
SIGLO DE ORO

Colabora:



*Madrid
en el
teatro
del Siglo
de Oro*



Comunidad
de Madrid

PRESIDENTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Isabel Díaz Ayuso

CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE

Mariano de Paco Serrano

VICENCONSEJERO DE CULTURA, TURISMO
Y DEPORTE

Luis Fernando Martín Izquierdo

DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL
Y OFICINA DEL ESPAÑOL

Bartolomé González Jiménez

SUBDIRECTORA GENERAL DEL LIBRO

Isabel Moyano Andrés

EXPOSICIÓN

Madrid en el Teatro del Siglo de Oro

Sala de exposiciones de la Biblioteca Regional
de Madrid (C/Ramírez de Prado, 3)

Del 9 de octubre de 2026 al 10 de enero del 2027

ORGANIZA

Dirección General de Patrimonio Cultural
y Oficina del Español. Subdirección General
del Libro

COMISARIOS

Germán Vega García-Luengos

Javier J. González Martínez

DISEÑO

Frade Arquitectos S.L.

MONTAJE

ARTEC Exposiciones SL

TRANSPORTE

SIT Proyectos Diseño y Conservación, S.L.

COORDINACIÓN

Área de Difusión y Publicaciones

CATÁLOGO

EDITA

Comunidad de Madrid

TEXTOS

Germán Vega García-Luengos

Javier J. González Martínez

Elena Di Pinto Revuelta

Julio Vélez Sainz

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

estudio blg

IMPRESIÓN

Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

© de la edición: Comunidad de Madrid.

© de los textos: sus autores.

© de las imágenes: Archivo Histórico Provincial
de Madrid, Archivo de la Parroquia de San
Sebastián, Archivo de Villa de Madrid, Biblioteca
Histórica Municipal, Biblioteca Nacional de
España, Biblioteca Regional de Madrid, CDAEM,
Colecciones Reales, Compañía Nacional de Teatro
Clásico, Fundación Lázaro Galdiano, Museo
Nacional de Artes Escénicas, Museo Historia
de Madrid, Museo Nacional del Prado, Museo
Thyssen Bornhemisa.

La Subdirección General del Libro ha hecho todo
lo posible para identificar a los propietarios de los
derechos intelectuales de las imágenes reproducidas
en esta publicación. Se piden disculpas por los
posibles errores u omisiones y se agradecerá
cualquier información adicional de derechos no
mencionados en esta edición para, en caso de tratarse
de un requerimiento legítimo y fundamentado,
buscar una solución equitativa.

DL: M-20309-2026

ISBN: 978-84-451-4261-5

SUMARIO

- 6 *La primacía del teatro en el Siglo de Oro*
Germán Vega García-Luengos
- 20 *Madrid, capital del teatro del Siglo de Oro*
Germán Vega García-Luengos
- 38 *El teatro y las fiestas cortesanas
en el Madrid áureo*
Elena di Pinto
- 50 *El Madrid que viven, aman y critican
los personajes teatrales*
Germán Vega García-Luengos
- 78 *El teatro del Siglo de Oro en el Madrid actual:
Producción, escenarios y memoria viva*
Julio Vélez Sainz
- 92 *Andrés de Claramonte (1626-2026).
400 años de la muerte en Madrid
del responsable del mito de don Juan*
Javier J. González Martínez
- 110 *Selección bibliográfica*



Esta versión forma parte de la
Biblioteca Virtual de la
Comunidad de Madrid y las
condiciones de su distribución
y difusión se encuentran
amparadas por el marco
legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

EL PASADO Y EL PRESENTE hacen de Madrid la capital indiscutible del teatro del Siglo de Oro. La ciudad fue el principal escenario para el nacimiento, la consolidación y el desarrollo de la fórmula dramática que impulsó el extraordinario florecimiento del teatro hispánico en la Edad Moderna y cuya influencia se proyectó sobre otros ámbitos culturales con una fuerte intensidad.

En ella nacieron los tres dramaturgos fundamentales del periodo: Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca. Los corrales de la Cruz y del Príncipe, inaugurados en 1579 y 1583, y abiertos al conjunto de la sociedad, se convirtieron muy pronto en el eje de la actividad escénica española. En ellos cristalizó el modelo dramático que dominaría durante décadas y del que fue principal promotor Lope de Vega, quien supo responder a los gustos de un público cada vez más amplio, dispuesto a consumir ese producto artístico y comercial en su tiempo de ocio. En ella se formaron y actuaron las compañías de título, las más prestigiosas del momento. Madrid fue también el principal escenario del teatro cortesano y de las grandes celebraciones palaciegas, especialmente bajo el magisterio de Calderón de la Barca. Asimismo, fue el marco de las espectaculares fiestas del Corpus, con representación de los más famosos autos sacramentales.

La hegemonía madrileña se extendió igualmente al mundo del libro. Las imprentas y librerías de la capital desempeñaron un papel decisivo en la difusión del teatro; gracias a ello, sus obras alcanzaron un público lector muy amplio y lograron sobrevivir hasta nuestros días.

Madrid fue también el espacio dramático por excelencia de la comedia áurea. Numerosas obras sitúan allí sus acciones o hacen de la ciudad un elemento esencial de la trama. Sus versos ofrecen la imagen rica y compleja de una villa dinámica, creciente y de intensa vida social, en la que no faltan problemas como el tráfico de coches, la masificación, el bullicio, la inseguridad o la superficialidad de algunas costumbres.

La capital desempeñó igualmente un papel decisivo en la recuperación y revalorización de este legado a partir del siglo XIX, gracias a la labor de numerosas personas e instituciones. Su condición de capital del Estado, unida al impulso de las administraciones autonómica y municipal, ha favorecido la creación de una sólida red de instituciones, compañías, espacios escénicos y equipos de investigación que constituye una infraestructura excepcional para el estudio, la difusión y la puesta en escena de los clásicos del Siglo de Oro. A ello se suma el firme compromiso demostrado durante las últimas décadas por los responsables públicos y los agentes culturales para mantener viva esta tradición.

Precisamente por ese liderazgo, Madrid tiene también una responsabilidad singular en la conservación, el fortalecimiento y la proyección futura de este patrimonio. Ello comporta respaldar las iniciativas e instituciones ya consolidadas, al tiempo que se favorece el surgimiento de nuevos proyectos capaces de ampliar su alcance y garantizar su transmisión a las generaciones venideras.

MARIANO DE PACO SERRANO
Consejero de Cultura, Turismo y Deporte

La primacía del teatro en el Siglo de Oro



Baccio del Bianco. Boceto de la escenografía de *Andrómeda y Perseo*, de Calderón de la Barca, exhibida en el Coliseo del Buen Retiro (1653). Houghton Library. Harvard University

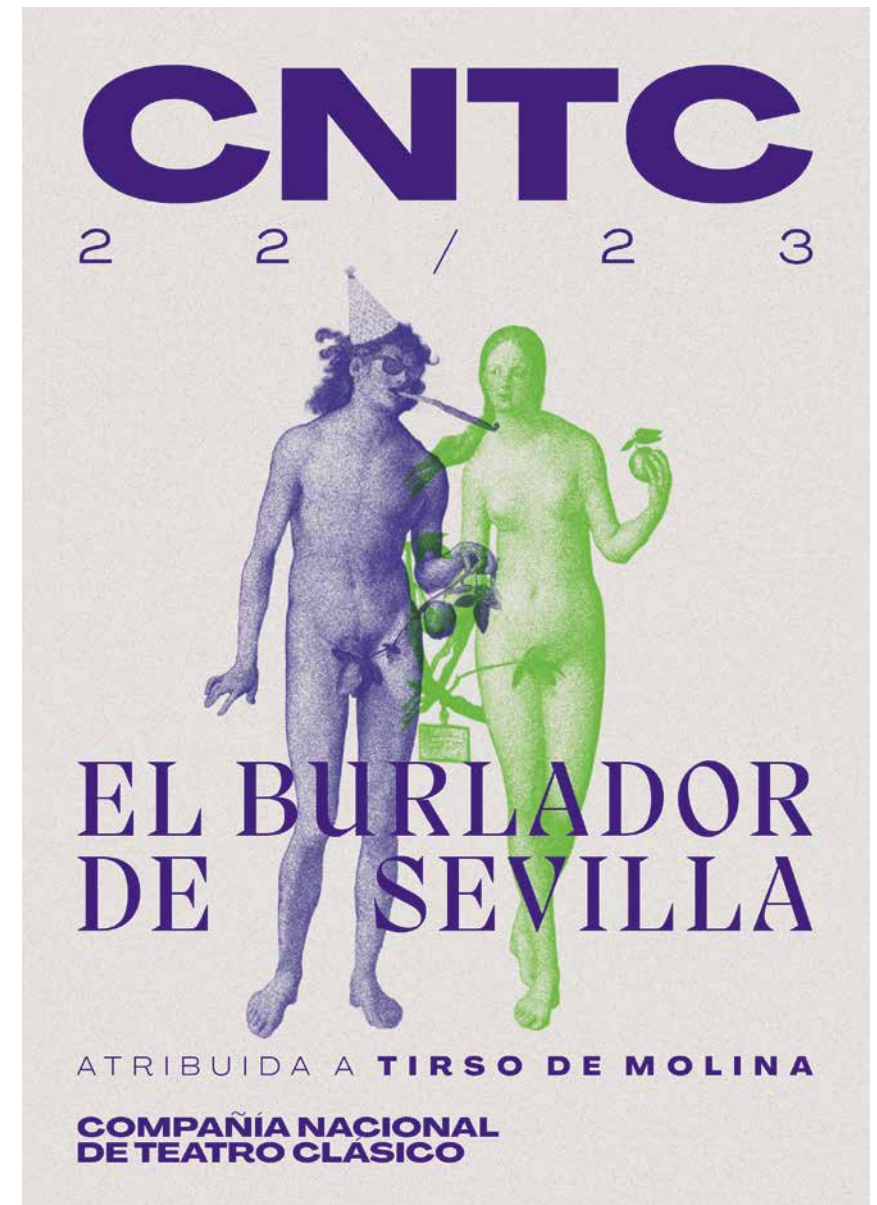
— GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS —

≠

NO FALTAN RAZONES PARA CONSIDERAR el género dramático como el producto que mejor define esa época de gran esplendor en los distintos frentes artísticos, por el que se hizo merecedora de su denominación más extendida de Siglo de Oro. Su preeminencia entre las otras manifestaciones se debe en buena medida a que buscó como ninguna otra la implicación de todas las demás, el arte total. El fenómeno teatral entrelaza las diversas artes de la vista y el oído: literatura, música, danza, pintura, escultura, arquitectura. Sin olvidarse de los otros sentidos: cómo no pensar, por ejemplo, en la importancia del olfato en el derroche de flores e incienso de las representaciones del Corpus.

Es, por otra parte, un fenómeno de enormes dimensiones. Lo es por la extensión de los territorios en los que estuvo activo o influyó; en primer lugar, aquellos que en Europa o América estaban bajo el dominio de la Monarquía Hispánica en sus momentos de mayor extensión; después, en los muchos otros a los que llegaron sus presupuestos, sus temas o sus argumentos. El teatro español de esa época, de forma explícita o soterrada, fue tendencia que ejerció su fuerza en Francia, Inglaterra, Países Bajos, Italia, etc. Vamos conociendo cada vez mejor las deudas contraídas, no siempre declaradas explícitamente por los explotadores.

Entre las huellas relevantes destaca, sin duda, el mito de don Juan, uno de los más fecundos y versátiles de la cultura occidental, que tiene su arranque reconocible en *Tan largo me lo fiáis* / *El burlador de Sevilla*, obra escrita no por Tirso de Molina, como la tradición ha consagrado, sino por Andrés de Claramonte (h. 1560-1626), dramaturgo español de trayectoria mucho menos reconocida, fallecido en Madrid hace cuatrocientos años: así lo indican fuertes indicios, entre los que tienen peso especial los obtenidos mediante técnicas de estilometría digital. Qué decir de la huella del drama de Lope de Vega *Fuenteovejuna*, presente en tantos momentos y movimientos de reivindicación



Programa de mano de *El burlador de Sevilla*. Compañía Nacional de Teatro Clásico (2022). Versión y dirección de Xavier Albertí

social de los colectivos más dispares. O de *La vida es sueño*, que ha inspirado a tantos pensadores y creadores para reflexionar sobre el abuso del poder, el comportamiento humano o la condición de lo real (tema tan vigente en estos momentos en que la irrupción de la Inteligencia Artificial está sustentando teorías como la de la Simulación).

El teatro áureo español supone, indiscutiblemente, uno de los grandes capítulos de la dramaturgia y del pasado cultural de Occidente, a pesar de las dificultades que la literatura en lengua castellana ha tenido para acceder al canon de la literatura universal, conformado en lo fundamental a partir del siglo XVIII, cuando el peso cultural de España, que le había propiciado su hegemonía política en los siglos pasados, se encontraba bajo mínimos.

La amplitud del fenómeno dramático también alcanza a su cronología. Podríamos decir que la fórmula nuclear del teatro del Siglo de Oro está vigente en los escenarios, como bien de consumo primario —no como la recreación culturalista que es en la actualidad—, desde finales del siglo XVI hasta el primer tercio del XIX, cuando dio inicio la recuperación de ese patrimonio en la que aún estamos.

De ningún otro teatro del pasado han pervivido tantos textos. A falta de recuentos precisos, consecuencia en parte de su enormidad, se asume la propuesta de que son en torno a diez mil las obras conservadas, tal como formulara Cayetano A. de la Barrera a mediados del siglo XIX. En todo caso, sería solo una porción de las que se crearon, porque es evidente la pérdida de muchas otras: se escribieron para ser exhibidas en corrales, palacios y plazas, y, cumplida su misión, se descuidó su conservación y desaparecieron.

Las elevadas cifras de textos se corresponden con las de dramaturgos. El teatro empleó a una nómina extensa de escritores: 1.100 son los registrados del siglo XVII en el *Catálogo* de Héctor Urzaiz, testimonio de su gran vitalidad. De ellos emergen algunos grandes del teatro universal: Lope, Calderón de la Barca, Tirso, Alarcón, Rojas, Moreto... A los que no solo les caracteriza la gran calidad de algunas de sus obras, sino también la asombrosa fecundidad de la mayoría. En especial, la del principal responsable del triunfo de la fórmula teatral, Lope de Vega. El también madrileño Juan Pérez de Montalbán, discípulo y amigo suyo, le adjudica en la *Fama póstuma*, el libro de homenaje que coordinó tras su muerte, 1.800 piezas largas y 400 autos sacramentales —el propio autor se atribuye 1.500 «fábulas» en la *Égloga a Claudio*—, cifras que muchos han considerado exageradas; aun así, seguiría siendo un repertorio inalcanzable para cualquier otro representante de la dramaturgia universal,



Retrato de Lope de Vega (h. 1627). Biblioteca Nacional de España. BNEM CE0132

aunque solo estuviera compuesto por las 361 comedias que podemos leer, y cuya autenticidad respaldan hoy los análisis de estilometría llevados a cabo por el proyecto *ETSO*. Compárese esta cifra con las 37 obras de Shakespeare, las 34 de Corneille, las 33 de Molière y las 12 de Racine. Pero el gigantismo en los repertorios ofrece más casos: en torno a 90 se conservan de Luis Vélez de Guevara; unas 70 de Tirso de Molina; alrededor de 200, entre comedias y autos, las de Calderón.

El teatro barroco no solo acogía todas las artes tradicionales, también explotaba la tecnología más avanzada. Los grandes espectáculos de la corte, sobre todo en tiempos de Calderón, fueron programados en conjunción con expertos escenógrafos italianos (primero, Cosme Lotti y, después, Baccio del Bianco). Se les llamaba *ingegneri* porque, efectivamente, lo eran. No solo hacían intervenir los juegos más avanzados de perspectiva, sino también de maquinaria para desplazamientos, juegos de luces, humos, etc. Su experimentalismo los llevó a estar a la última, a asumir lo que hoy se acostumbra a llamar tecnología punta. Es decir, los espectáculos teatrales barrocos en su momento de esplendor sintonizan perfectamente con las propuestas que hoy utilizan los nuevos avances tecnológicos: el *videomapping*, la realidad virtual, etc.

Y más allá de la dilatadísima esfera de lo artístico, el teatro se enredaba con la concepción del ser del hombre y del mundo en la época. «Que toda la vida humana / representaciones es»: son versos de una de las más emblemáticas piezas del teatro clásico, el auto sacramental *El gran teatro del mundo*, del madrileño Pedro Calderón. Su esplendorosa imagen vertebral —el mundo como teatro, los hombres como personajes— es la fuente primera de sus aciertos dramáticos, poéticos y filosóficos. Y, sin embargo, para dar con ella, el dramaturgo no necesitó forzar su imaginación: fue su propia época la que se la impuso. El teatro era una de las grandes metáforas encargadas de expresar conceptos sustanciales de la concepción barroca: inestabilidad, variabilidad, inconsistencia de los sentidos. La idea no es exclusiva de una época, ni de un territorio, circula por la historia —está en Séneca y en Shakespeare—, pero en pocos contextos como la España barroca encontró acomodo.

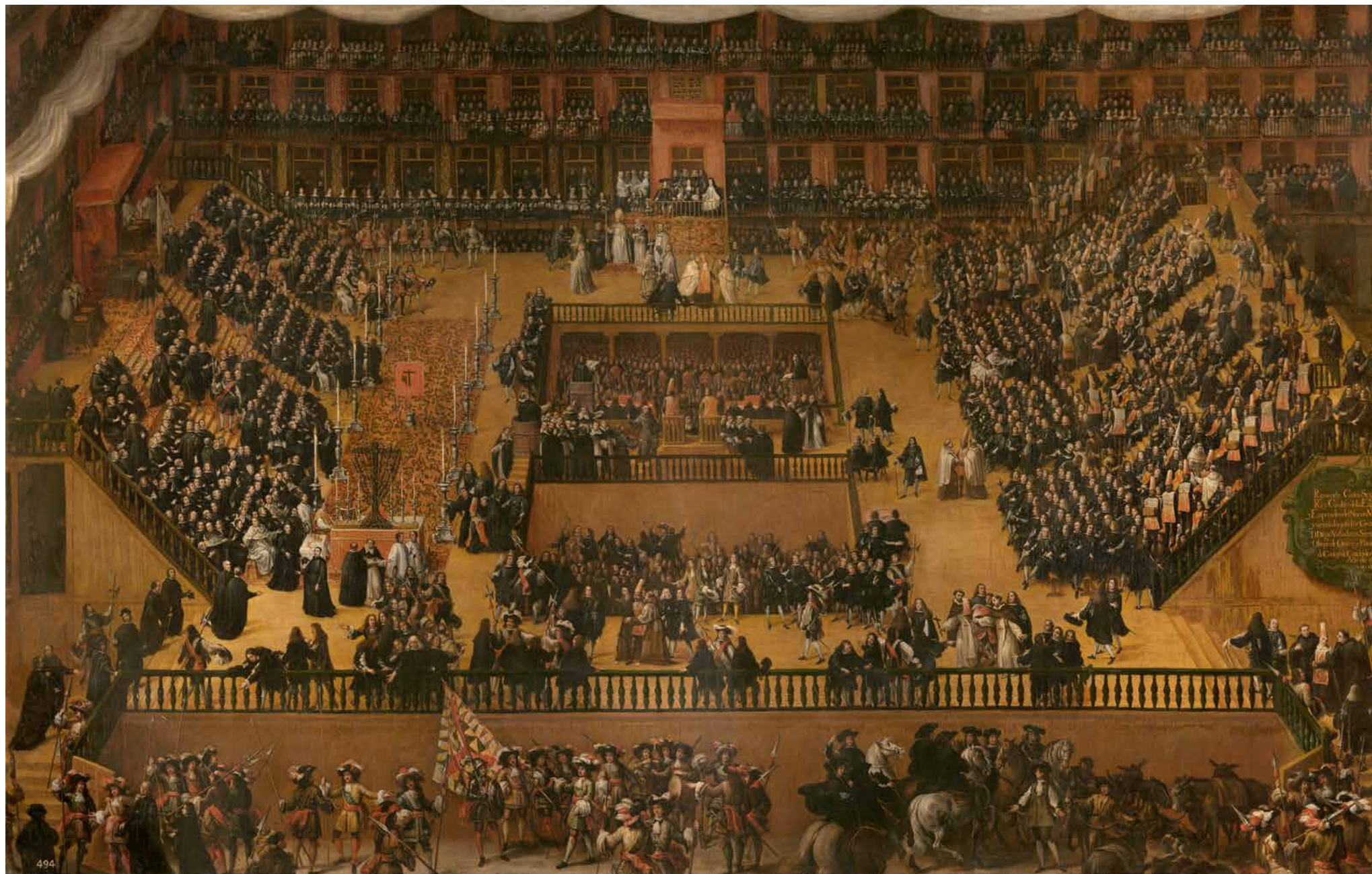
Otra de las proezas de esa manifestación española —y quizá la mayor— estriba en que fue capaz de meter el mundo entero en el teatro. Si el mundo es un gran teatro, como proclama desde el título el auto que se acaba de mencionar, el mundo entero debe caber en el teatro: la totalidad de su cronología y de su geografía, de sus esferas, lo divino y lo humano, lo percibido por los sentidos, pero también lo pensado, lo creído, lo imaginado. Lo dice



Baccio del Bianco. Boceto de la escenografía de *Andrómeda y Perseo*, de Calderón de la Barca, exhibida en el Coliseo del Buen Retiro (1653). Houghton Library. Harvard University

magníficamente Francisco Ruiz Ramón: «El teatro se convierte en un verdadero cosmos, en una *Summa* temática de la literatura universal y de la vida española. [...] Es esa capacidad genial de hacer drama, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español [...] Más importante que su influencia en los otros teatros europeos, incluso, que la creación de mitos como el de don Juan o el de Segismundo...».

Las cifras señaladas muestran la gran demanda que experimentó de una sociedad que tuvo en él su diversión preferida, desde el rey hasta el jornalero, pasando por todos los peldaños de la escala social. Pocas veces una sociedad se ha identificado tanto con una manifestación artística. Para algunos estudiosos,



Francisco Rizi, *Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid*.
Museo Nacional del Prado. Sala 016A

la razón de su éxito estriba en haber sabido dar forma al imaginario colectivo en un determinado momento histórico. Y, así, se constituye en una atalaya excelente desde la que observar sus ideales, sus filias y sus fobias.

La teatralidad empapaba la vida privada, y la pública aún más. Los grandes y pequeños acontecimientos de la colectividad se vivían teatralmente, tanto en la órbita profana como en la religiosa. Plazas, calles, jardines y patios acogían un amplísimo despliegue de manifestaciones parateatrales, cuando no eran invadidos por las formas del teatro canónico. Pero también los templos experimentaron un creciente proceso de teatralización, y más tras el Concilio de Trento, que propugnaba el uso de la literatura como instrumento al servicio del adoctrinamiento religioso.

Fue un fenómeno de masas, por increíble que pueda parecernos al ver la calidad de algunas de sus piezas más reconocidas, a diferencia de lo que suele ocurrir en la actualidad. Aunque había espacios y espectáculos exclusivos para las élites, las manifestaciones más características eran consumidas por todos los grupos sociales. Altos y bajos, poderosos y vasallos, intelectuales y analfabetos, acudían a los corrales de comedias juntos pero no revueltos, como revelan las diferentes zonas en que se organizaba el espacio —patio, cazuela,



Corral del Príncipe. Vista del tablado desde la cazuela principal. Reconstrucción virtual de Manuel Canseco y José M. Ruano de la Haza

gradas, aposentos, desván. Paradójico proceder en una sociedad estamental tan cerrada como la del Antiguo Régimen.

Esa capacidad de atraer a tantos y tan dispares individuos la convirtió en una apetecida herramienta de influjo social y político, dispuesta a ser explotada por los poderes civiles y eclesiásticos. Ha sido sobre todo José Antonio Maravall quien ha presentado el teatro como soporte ideológico del sistema establecido. Política y religión andan juntas en una sociedad sacralizada como la española. Tras el Concilio de Trento, España se ha constituido en líder de la Contrarreforma. Aunque son bastantes otros los factores que también hay que tener en cuenta para explicar su auge, es evidente que pesó la utilización propagandística que hicieron de él estos sectores.

De todas formas, la primera razón del éxito del teatro barroco hay que buscarla en su capacidad de divertir. Es el «gusto» el que impulsa prioritariamente tan poderosa maquinaria. Ese gusto lo esgrime su principal promotor, Lope, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: la justificación más clara de los cambios que escandalizan a los puristas es el afán de satisfacer a quien paga las comedias. Muy elocuente es el remate del poema:

Suſtento, en fin, lo que escribí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el guſto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo juſto
por la misma razón deleita el guſto.

Un aspecto más de la excepcionalidad del teatro del Siglo de Oro, que lo diferencia de otras manifestaciones literarias y artísticas del pasado, es su presencia en nuestros días. Hasta llegar aquí, no le han faltado momentos complicados, por falta de interés o por incomprensión, como en tiempo de los ilustrados, o por una explotación inadecuada, como ocurrió con frecuencia durante el régimen de Franco, pero su recuperación es hoy una realidad.

Podemos considerar pioneros a aquellos eruditos del siglo XIX y principios del XX que, aunque dirigieron su atención casi exclusivamente a los textos, llevaron a cabo una magnífica labor. Bastantes de ellos nacieron en Madrid o desarrollaron aquí su vida y su obra: Agustín Durán (Madrid, 1789-1862), Ramón de Mesonero Romanos (Madrid, 1803-1882), Juan Eugenio Hartzenbusch (Madrid, 1806-1880), Aureliano Fernández Guerra (Granada, 1816-Madrid, 1894), Marcelino Menéndez Pelayo (Santander, 1856-Santander, 1912) o Emilio Cotarelo (Vegadeo, 1857-Madrid, 1936).

Ya en el siglo XX surgieron ediciones críticas y estudios filológicos de mayor rigor, como los auspiciados por el Centro de Estudios Históricos, fundado por Ramón Menéndez Pidal, y sus colecciones de Teatro Antiguo Español y Clásicos Castellanos. Fundamental fue la paulatina concienciación de que el teatro clásico no consistía solo en literatura, con ser este aspecto extraordinariamente intenso, sino que tenía una dimensión escénica que era obligado considerar. Deben destacarse los trabajos dedicados a la materialidad del teatro, a sus espacios y a sus agentes, que proliferaron en los años ochenta (de recuperar la información sobre Madrid se ocuparon en especial Norman D. Shergold y John E. Varey); también los enfocados a la puesta en escena de las obras (José M. Ruano de la Haza) o al arte del actor (Evangeline Rodríguez Cuadros).

Uno de los avances más significativos de la investigación en humanidades de las tres últimas décadas ha sido la consolidación de equipos de trabajo, gracias al respaldo financiero de las instituciones públicas. Para los estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro este apoyo ha sido decisivo, dado el vasto repertorio conservado, así como la complejidad de problemas que plantea un capítulo tan relevante de la cultura española. Hasta hace relativamente poco, este campo de estudio carecía de muchas de las herramientas que hoy resultan indispensables: un control bibliográfico riguroso, ediciones críticas fiables, recursos digitales de análisis y sistemas de apoyo informativo, entre otros. Hoy, más de una docena de proyectos de investigación, integrados por especialistas nacionales e internacionales, trabajan activamente sobre esta materia.

En la capital, los clásicos están muy presentes en el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), dependiente de la Universidad Complutense, con una intensa actividad docente e investigadora. Buena muestra de ello es la creación de la web denominada *Teatro Clásico Español – Siglo XXI (TCE-XXI)*, dedicada al estudio y documentación de las escenificaciones realizadas en España entre 2000 y 2024.

Por lo que se refiere a la dimensión escénica, la vitalidad de la que goza hoy el teatro del Siglo de Oro, reflejada en las carteleras de nuestros festivales y teatros, es la culminación de un proceso que se desarrolló fundamentalmente durante el último cuarto del siglo XX y lo que llevamos del XXI. Pero no debemos olvidar la labor desempeñada por instituciones, iniciativas y figuras que contribuyeron a mantener vivo el teatro en etapas anteriores, como La Barraca, las Misiones Pedagógicas, Cipriano de Rivas Cherif, Margarita Xirgu, Luis Escobar, Vitín Cortezo, Luca de Tena, el Teatro Español, el

Teatro de la Comedia, José Tamayo y la compañía Lope de Vega, Francisco Nieva, José Luis Alonso, los Festivales de España, *Estudio 1*, las iniciativas de teatro independiente y universitario, etc. Ellas —entre otras, que no mencionamos en aras de la brevedad— hicieron posible una presencia valiosa de los clásicos, que servirá de base para el replanteamiento producido a partir de la llegada de la democracia. Este tiempo nuevo tuvo como hitos imprescindibles para entender la situación actual la creación del Festival de Teatro Clásico de Almagro y la Compañía Nacional de Teatro Clásico, así como la proliferación de festivales y de compañías privadas especializadas.

El ejemplo de Almagro ha cuajado en festivales como los de Almería (1983), Alcántara (1985), Castillo de Niebla (1985), Cáceres (1990), Lugo (2000), Olite (2000), Alcalá (2001), Chinchilla de Montearagón (2002) u Olmedo (2006), que son reflejo y estímulo excepcional de las nuevas adhesiones que ha experimentado el teatro clásico.

La iniciativa de reunir a especialistas de la práctica escénica y de la investigación sobre teatro clásico en jornadas de reflexión y debate, que tienen o han tenido lugar en festivales como Almagro, Almería, Olmedo, Alcalá, Cáceres u Olite, no constituye un detalle accesorio, sino un factor de gran relevancia que debe sumarse al conjunto de los que explican el notable impulso alcanzado por el teatro en las últimas décadas.

También ha tenido un papel muy destacado la creación de compañías especializadas. Al calor del Festival de Almagro nació en 1986 la Compañía Nacional de Teatro Clásico, que ha sido clave para la normalización de los clásicos gracias a su propósito de «recuperar, preservar, producir y difundir el patrimonio teatral, y en especial el del Siglo de Oro». En la actualidad existe alrededor de una decena de ellas dedicadas en exclusiva o preferentemente al clásico: Teatro Corsario, Micomicón Teatro, Nao d'amores, Morboria Teatro, Noviembre Teatro, Atalaya Teatro, Teatro Clásico de Sevilla, la Fundación Siglo de Oro, Teatro del Temple y Ron Lalá. La nota especial la pone una compañía extranjera, la japonesa de Ksec Act.

*Madrid,
capital
del
teatro del Siglo
de Oro*

— GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS —



Pedro Texeira. *Topographia de la villa de Madrid*. Biblioteca Regional de Madrid. Mp.V/11

≠

NINGÚN TERRITORIO NI ESCRITOR pueden arrogarse la responsabilidad exclusiva de la creación de un fenómeno tan relevante. Para llegar a él hicieron falta décadas de tanteos previos. El teatro siguió una línea de crecimiento en todos sus frentes —literario, artístico, material y sociológico— desde sus inicios reconocibles en las prácticas cortesanas de Juan del Encina y Lucas Fernández, de finales del siglo XV, o de Torres Naharro y Gil Vicente, ya en la primera mitad del XVI. A partir de mediados de esta centuria, el género dramático aumentó su presencia en los ámbitos de poder político y religioso, con fines de celebración y ostentación. A la par, diversificó sus formatos e intentos de llegar a un mayor número de espectadores, de procedencia social más amplia, cada vez más interesados en hacer del teatro una de sus principales formas de ocio. Esto conllevó la constitución de grupos profesionales encargados de asumir las distintas funciones requeridas para la puesta en escena de los espectáculos. Hoy se conoce bien la importancia de los gremios en la asunción de estas nuevas ocupaciones. Con el tiempo, se fueron definiendo distintos tipos de agrupaciones teatrales, en cuya cúspide se situaban las denominadas compañías de título.

Poco a poco mejoraron las condiciones de representación, con el establecimiento de espacios específicamente destinados al teatro, surgidos a partir de los patios interiores de manzanas o cuadras de casas, que además —y eso es de gran importancia— permitían limitar el acceso a quienes pagaban, porque la actividad teatral que a la postre dará con la fórmula en que se basaría el gran auge de ese teatro durante décadas es eminentemente comercial. Diversas instituciones urbanas contribuyeron al desarrollo de las infraestructuras necesarias para su funcionamiento. Los ayuntamientos regularon la creciente actividad teatral con reglamentos y personal; contrataron a profesionales para las celebraciones de festejos —entre los que adquirieron cada vez mayor

relevancia los del Corpus— y apoyaron a las cofradías asistenciales para que dispusieran de espacios para las representaciones. Las ganancias obtenidas de estas funciones permitían atender las necesidades de beneficencia —una circunstancia decisiva para justificar la actividad teatral ante los poderosos enemigos de las representaciones públicas por razones morales.

Al tiempo, la dimensión artística buscó la mejor manera de satisfacer al público con la renovación de formas, combinando propuestas tradicionales e innovadoras. Fundamental fue el diseño paulatino del propio espectáculo, que se constituyó como una conjunción de distintas piezas, cuyo núcleo es la comedia o el auto, pero al que acompañan otras breves y de carácter cómico: loas, entremeses, bailes, jácaras, mojigangas, etc. Efectivamente, la unidad significativa de este teatro no era la comedia o el auto sacramental por separado, sino esa conjunción de subgéneros.

El subgénero principal, tanto por su abundancia como por su capacidad de influir sobre los demás, es lo que los contemporáneos llamaban «comedia», calificada como «nueva» para diferenciarla de la heredada de los clásicos greco-latinos. Esta fórmula novedosa, que es capaz de acoger muy diversos temas y tipos de obras, rompe con la preceptiva clásica: no respeta o acomoda las unidades de acción, tiempo y lugar; mezcla lo trágico y lo cómico, etc. Ello dio lugar a un debate estético que enfrentaba la práctica teatral, pendiente del gusto del espectador, con la rígida y fría teoría clasicista; y discurrió parejo al otro gran enfrentamiento: el provocado por la licitud moral del teatro, al que ya hemos hecho referencia.

Fueron muchos los profesionales de los textos y de la escena que contribuyeron a dar con la receta ganadora. Fue también parte esencial ese público creciente, que reaccionaba con gusto o disgusto ante lo que ofrecían los representantes. A medida que la red de espacios de representación y de grupos de comediantes aumentaba y se consolidaba, crecían también los desplazamientos de estos de un lugar a otro, lo que facilitaba el intercambio de experiencias. En definitiva, se llegó a la fórmula de éxito por el mismo método con que se avanza en tantos órdenes de la vida, el de prueba y error. Pero, sin duda, algunos nombres y lugares tuvieron papeles decisivos en la implantación de la «comedia nueva», en la fórmula que estará en auge durante décadas, y de cuyos frutos aún disfrutamos hoy: Lope y Madrid fueron bazas indiscutibles, como en seguida veremos.

Los teatros estables de Madrid no fueron los primeros —hay noticias sobre la posible construcción de uno en Valladolid ya en 1558 a cargo de Lope

de Rueda, y el fehacientemente documentado es de 1574 en Sevilla—, pero el Corral de la Cruz, inaugurado en 1579, y el del Príncipe, de 1583, pronto se pusieron a la cabeza de la actividad teatral de la geografía hispana.

Las cofradías de la Pasión y la Soledad llegaron a disponer del monopolio de la explotación del teatro comercial en la capital, para, con los beneficios obtenidos, poder atender sus hospitales. En principio, se sirvieron de locales alquilados, como el Corral de la Pacheca o el Corral de la Puente, pero el 29 de noviembre de 1579 inauguraron el Corral de la Cruz, el primero de los espacios de exhibición teatral permanentes que tuvo la capital. Una placa en la calle de la Cruz, cerca de la plazuela del Ángel, señala su localización. Testigo de una vida escénica intensa a lo largo de muchas décadas, experimentó distintas adaptaciones; la más importante lo convirtió en el Teatro de la Cruz, un local cubierto configurado «a la italiana», que se inauguró en 1737. Tras incendiarse en 1801, fue reconstruido y tuvo actividad hasta 1849. En 1856 fue demolido y en su solar se edificaron viviendas.

Mayor relevancia y pervivencia ha tenido el Corral del Príncipe, inaugurado el 21 de septiembre de 1583 y activo aún hoy, tras muchas transformaciones, convertido en el Teatro Español. Regentado también por las cofradías antedichas, puede considerarse el buque insignia del teatro barroco español.



Plano de Teixeira (1656), en el que se marcan los emplazamientos de los corrales de la Cruz y del Príncipe

Con una trayectoria semejante a la del Corral de la Cruz, en 1744 fue demolido y sustituido por un teatro cubierto «a la italiana» que se inauguró como Coliseo del Príncipe. Sufrió un incendio en 1802, tras el cual Juan de Villanueva se encargó de la reconstrucción, culminada en 1807. En 1849 fue nombrado Teatro Nacional y cambió su nombre por el actual de Teatro Español. En 1995 se llevaron a cabo las ampliaciones y mejoras que presenta el edificio actual, en el número 25 de la calle del Príncipe, en la plaza de Santa Ana.

Alcalá de Henares también dispuso de un espacio destinado a las representaciones comerciales, que hoy constituye una joya singular en el panorama español y europeo: el teatro-museo Cervantes. Las investigaciones llevadas a cabo en la década de 1980 permitieron descubrir que el inmueble que hasta los años setenta había funcionado como Cine Cervantes ostentaba una larga trayectoria, en la que había pasado por las principales modalidades de salas de exhibición que habían existido desde la Edad Moderna hasta hoy en el mundo occidental: inaugurado como corral de comedias en 1602, con patio empedrado y a cielo abierto, fue transformado en coliseo neoclásico tras la construcción de una cúpula en 1769. En los años treinta del siglo XIX experimentó una nueva modificación que lo convirtió en teatro romántico, con planta elíptica y dos niveles de palcos. Finalmente, ya en el siglo XX, pasó a

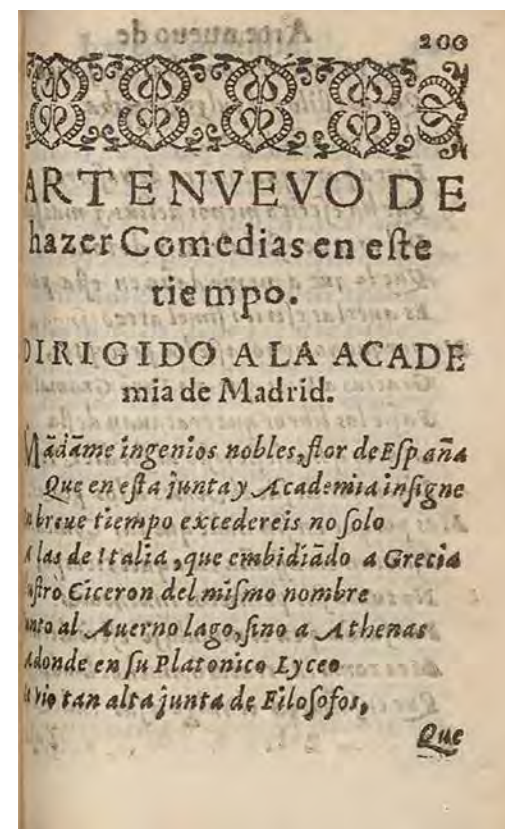


Teatro Corral de Comedias Cervantes de Alcalá de Henares. Fotografía de Paco Manzano. Teatro de la Abadía

ser una sala de cine. Aunque esta evolución fue común a las de otros teatros, el de Alcalá presenta una gran diferencia, al conservar vestigios de todas esas fases, que se pueden ver tras su cuidadosa rehabilitación. Reinaugurado en 2003 como Teatro Corral de Comedias Cervantes, hoy puede visitarse como museo, al tiempo que ofrece una programación regular de teatro y conciertos.

Para los corrales madrileños escribió incansablemente Lope de Vega (1562-1635), que tuvo un papel protagonista en la gestación y consolidación de esa fórmula nueva, como ya se ha apuntado: él fue responsable principal de ahormar toda la experimentación teatral llevada a cabo a lo largo del siglo XVI, para ponerla al servicio de los gustos de un público cada vez más dispuesto a que el teatro fuera la principal forma de distracción. Él fue también quien mejor supo explicar esa fórmula en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, un poema-tratado literario presentado en la Academia de Madrid (y publicado en 1609, en la tercera edición de su libro de *Rimas*, salida de la imprenta también madrileña de la Viuda de Alonso Martín). Entre bromas y veras, reclama su derecho a un teatro que se ajuste a las necesidades de un tiempo nuevo, diferente al de griegos y romanos. Es la misma reivindicación de libertad creadora que proclama Cervantes para la novela en el *Quijote* (1605-1615). Ambos autores, madrileños los dos, son los principales líderes de la revolución literaria de la Modernidad, que afectará a todo el mundo occidental.

No debe minimizarse el papel que desempeñaron otros focos en la creación y desarrollo de la *comedia nueva*. No se puede entender ese teatro sin considerar la contribución de ciudades como Valladolid, tan relevante política y culturalmente a lo largo del XVI y en esos primeros años cortesanos del XVII. Tampoco de Sevilla, de donde proceden las primeras noticias de construcción de locales específicos para la explotación comercial de las representaciones en el último tercio del siglo XVI, y que cuenta con escritores como Juan de la Cueva. Entre todos estos focos de experimentación cobra un relieve especial Valencia, ciudad de una gran vitalidad cultural y teatral, a la que los investigadores conceden una posición destacada en la conformación de la nueva fórmula: concretamente consideran decisivo el encuentro de Lope de Vega —desterrado del reino de Castilla, a causa de la difusión de libelos difamatorios contra Elena Osorio y su familia— con los responsables de esa práctica teatral en la capital del Turia. Pero Madrid, que ha estado también en la brecha de la experimentación teatral con sede principal en sus dos grandes corrales, termina por hacerse con la hegemonía indiscutible, creciente a medida que pasan los años.



Página inicial del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, incluido en el libro *Rimas de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1609). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. L/97

Por calidad y fecundidad, el autor de *El caballero de Olmedo* logró imponerse a todos sus contemporáneos, como reconoció Cervantes en 1615, en el famoso prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses*:

y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado.

El teatro comercial de compañías y corrales, con una vida cada vez más reglamentada y frecuentado por un público procedente de los sectores más diversos, constituye la manifestación cultural más importante desde finales del siglo XVI, y, muy especialmente, a lo largo del XVII, prolongando su influencia en formas aún reconocibles durante el XVIII. Las mismas obras que triunfaban en los corrales se representaban también en conventos y casas particulares, pero, sobre todo, en los palacios de monarcas y de nobles, que también acogían espectáculos de mayor aparato, con escenografías diseñadas por *ingegneri* italianos. Madrid, corte de los Austrias desde que Felipe II la estableciera en 1561 (con exclusión de los cinco años, entre 1601 y 1606, al comienzo del reinado de Felipe III, en que se trasladó a Valladolid), estaba a la cabeza de estas manifestaciones áulicas en espacios regios como los del Alcázar Real o el Palacio del Buen Retiro (desde 1640), o nobiliarios como el Palacio del Duque de Lerma, el del Conde de Monterrey o el del Duque de Osuna. Las exhibiciones teatrales también se daban en los espacios públicos de calles y plazas: ahí se ofrecían los autos en la fiesta del Corpus. Madrid también se hizo con la primacía de este tipo de manifestaciones, de manera incuestionable cuando el Ayuntamiento se los encargó en exclusiva a Calderón de la Barca, responsable de que esta manifestación alcanzara su plenitud, con la conjunción perfecta de sus componentes principales: alegoría, escenografía y música.



Fachada principal del Alcázar de Madrid (1665 -1668).
Museo de Historia de Madrid. 00001.859



Josepe Leonardo. *Vista del Palacio Real y Jardines del Buen Retiro*.
Fotografía de Mario Sedeño. Patrimonio Nacional. Colecciones Reales, 10010009

Aparte de su talento artístico y de su capacidad para interpretar el gusto de los diferentes tipos de espectadores, Lope impuso su modelo dramático por la fuerza incontestable de los números: comedias y más comedias alimentaron los circuitos de la nueva maquinaria teatral. La monarquía de Lope fue larga y estuvo respaldada por numerosos dramaturgos que de alguna manera adoptaron la fórmula, sin renunciar a personalizarla. Ningún autor relevante escapó a su influencia, con la excepción del madrileño Miguel de Cervantes (1547-1616), a lo que, como él mismo insinuó, cabe imputar su fracaso en las tablas. Destaca entre todos Tirso de Molina (su nombre real era Gabriel Téllez), también nacido en Madrid (1579-1648). Como lo fueron Agustín de Rojas Villandrando (1572-1635?), Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) o María de Zayas Sotomayor (1590-1661?), una de las escritoras más interesantes del siglo XVII, de la que se conserva una obra dramática. Otros nombres importantes corresponden a autores que, no habiendo nacido en Madrid, desarrollaron aquí buena parte de su trayectoria literaria: Luis Vélez de Guevara (1579-1644), Antonio Mira de Amescua (1577-1644), Juan Ruiz de Alarcón (1572-1639).

La competencia a Lope se hizo patente en los años veinte y se acrecentó en los previos a su muerte en 1635. El celebrado por sus contemporáneos como Fénix de los Ingenios lo acusó, y respondió con quejas en poemas, como la mencionada *Égloga a Claudio* (1632), y, afortunadamente, con la escritura de obras geniales, como *El castigo sin venganza* (1631), que demostraran que seguía siendo el rey.



Retrato de Tirso de Molina.
Biblioteca Nacional de España.
BNEM CE0133

Al frente de sus competidores figuraba quien a la postre habría de heredar la «monarquía cómica» y marcar durante décadas el quehacer teatral, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Sus obras mostraron muy pronto (la primera que se puede datar es *La selva confusa*, de 1621) los cambios sobre la fórmula que Lope había consagrado, fortaleciendo su estructura, dando más profundidad a los contenidos y mayor coherencia a la acción y a los personajes. Pero no nos hemos ido de Madrid, ciudad en la que nació el autor de *La vida es sueño*, y en la que, salvo ausencias por servicios militares y otras obligaciones, permaneció durante su larga vida, con una actividad teatral hasta sus últimos días. Su muerte, ocurrida en Madrid en 1681, se considera como el fin del Siglo de Oro.

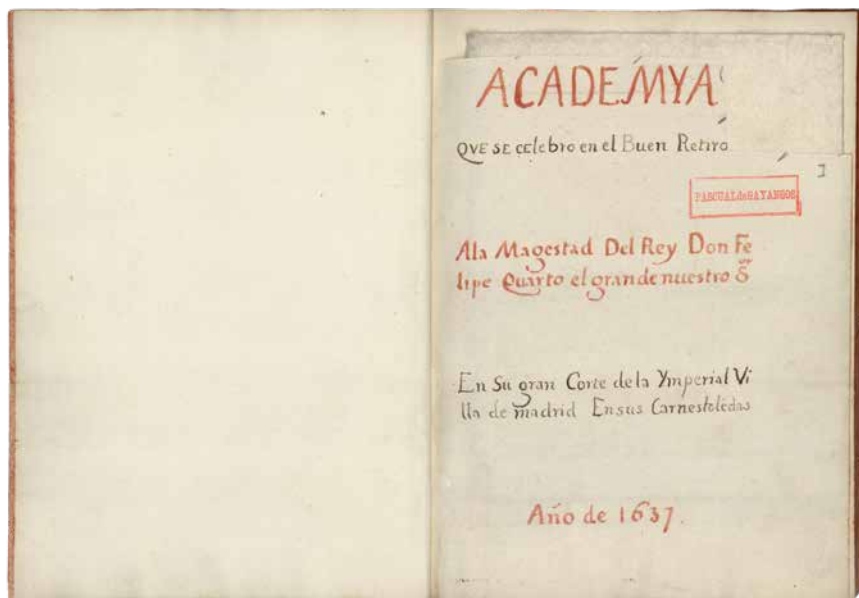
El llamado ciclo calderoniano también contó con dramaturgos relevantes nacidos en la capital y que compusieron en ella la mayor parte de su obra, como Antonio de Solís y Rivadeneira (1610-1686), Antonio Coello y Ochoa (1611-1652), Diego de Figueroa y Córdoba (1629-1678), Pedro Francisco Lanini



Juan de Alfaro.
Retrato de Pedro Calderón de la Barca (s. XVII).
Biblioteca Nacional de España.
BNEM CE0134

y Sagredo (1640?-1715?) o Antonio de Zamora (1660-1727). Entre todos ellos, hay que destacar a Agustín Moreto y Cavana (1618-1669).

El Madrid del Siglo de Oro fue un hervidero de arte y cultura, favorecedor de encuentros entre poetas, prosistas, dramaturgos, artistas e intelectuales. En especial, estos ocurrían en las academias literarias, reuniones de profesionales y aficionados, generalmente auspiciadas por nobles que las acogían en sus casas. En ellas se leían las composiciones de los participantes y se improvisaban también las obras poéticas más variadas sobre los temas planteados. Tenían una dimensión lúdica, sobre todo patente en los vejámenes —composiciones satíricas contra los colegas— y en las competiciones o concursos en los que se concedían premios. Las sesiones de algunas de ellas se conocen muy bien porque han quedado reflejadas en sus actas; también porque dieron lugar a recreaciones en obras de ficción, muy particularmente en las comedias palatinas, donde su inclusión llegó a constituirse en tópico.

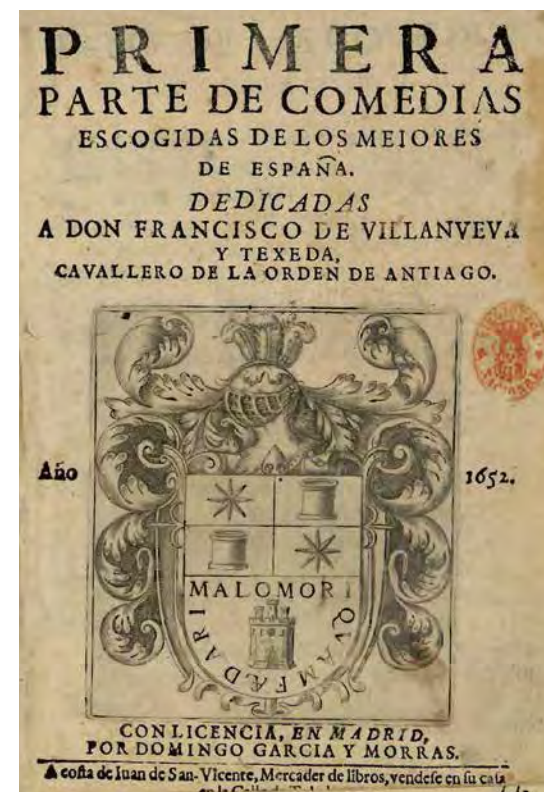


Acta de la Academia que se celebró en el Buen Retiro a la Majestad del Rey don Felipe Cuarto el Grande Nuestro Señor (Madrid, 1637). Biblioteca Nacional de España. MSS/18130

Fueron abundantes, aunque de bastantes apenas nos han llegado referencias. Sin duda, la de mayor trascendencia fue la conocida como la Academia de Madrid, también denominada Academia de Saldaña y Academia Castellana, aunque últimamente se ha puesto en duda tal identificación. Su importancia deriva de que fue en ella, en 1609 o poco antes, donde se expuso el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en el que Lope de Vega explica la nueva fórmula triunfante en los escenarios.

El éxito del teatro no se limitó al público que asistía a los espectáculos en los corrales, palacios o calles, alcanzó también a los lectores. Los impresores vieron en él una oportunidad de negocio y empezaron a publicar estas piezas, especialmente las comedias. A lo largo de los siglos XVII, XVIII e incluso XIX, se comercializaron en diferentes formatos para llegar a todo tipo de clientes. A juzgar por los miles de impresos conservados, ese teatro

Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España (Madrid, 1652). Biblioteca Nacional de España. R/22654



fue ampliamente leído, lo que supone un fenómeno también interesante para la historia de la cultura en la España del Antiguo Régimen: las cifras de ediciones de comedias ponen de manifiesto que los lectores de ficción prefirieron el teatro a otros géneros pensados para la lectura, incluidas las novelas. Esta proliferación de impresos fue también un factor decisivo para que hoy contemos con muchas más obras de las que hubieran sobrevivido con una transmisión exclusivamente manuscrita.

Y fue también Madrid foco principal de este fenómeno: de sus imprentas salieron decenas de volúmenes, conocidos como *partes* (porque se les consideraba conformantes de colecciones), generalmente con doce unidades cada uno, bien de un solo autor, bien de varios.

De Lope es la colección de *partes* de un solo dramaturgo más extensa con diferencia: entre 1604 y 1647 se publicaron 25 volúmenes «oficiales» (más

algunos otros espurios), que suman casi 300 comedias; de todas estas *partes*, menos de la *Primera* (emitida en años en los que la corte estuvo en Valladolid) y de las dos últimas (ya póstumas), hay ediciones madrileñas (y en algunos casos más de una y de dos). De las nueve *partes* «oficiales» de Calderón de la Barca, aparecidas entre 1636 y 1691, hay ediciones con pie de imprenta de Madrid de todas ellas. Las cinco *partes* de Tirso de Molina se publicaron entre 1627 y 1636, tres de ellas en Madrid. También la primera de las dos que aparecieron de Ruiz de Alarcón en 1628 y 1634. Madrileñas son las ediciones de las dos partes de Juan Pérez de Montalbán en 1635 y 1638; al igual que las de Francisco de Rojas Zorrilla de 1640 y 1645; y las de Juan Bautista Diamante de 1670 y 1674. De las tres *partes* de Agustín Moreto, entre 1654 y 1681, dos se publicaron en Madrid. Y muy pocos autores más tuvieron colección particular.

Dos son las grandes colecciones de *partes* de comedias de varios dramaturgos que aparecieron a lo largo del siglo XVII. De la conocida como de *Diferentes autores*, que es una derivación de la colección particular de Lope de Vega, solo se conservan ejemplares de quince volúmenes, publicados entre 1630 y 1652 en plazas del reino de Aragón. Todo lo contrario de la colección, mucho más voluminosa, que se extiende a lo largo de la segunda mitad de la centuria, la conocida como de *Nuevas escogidas*: solo dos de las 48 partes que vieron la luz entre 1651 y 1704, con un total de comedias cercano a los seis centenares, salieron de imprentas de fuera de Madrid.

En la capital también se imprimieron abundantes *comedias sueltas*, una especie de folletos con una sola pieza, el otro formato importante de la difusión. Debe destacarse la labor desempeñada por la imprenta madrileña de los Herederos de Gabriel de León en los años finales del siglo XVII y primeros del XVIII, responsable de una dilatada serie numerada de comedias sueltas, con el 342 como dígito más alto, que podían comercializarse por separado o agrupadas de doce en doce, hasta un total de 28 volúmenes, en cuyas portadas aparece la fórmula *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. Muchas de estas *sueeltas* servirían de modelo a la proliferación de ediciones producidas en distintas ciudades de la península hasta el primer tercio del siglo XIX.

En definitiva, pasado y presente hacen de Madrid la capital indiscutible del teatro del Siglo de Oro, uno de los capítulos más relevantes de la cultura española de todos los tiempos y de los de mayor proyección internacional. Fue el enclave fundamental para la creación y desarrollo de la *comedia nueva*, la fórmula responsable del apogeo teatral que vivió el mundo hispánico en la

Edad Moderna con influjos en otros entornos culturales. En él estaban los principales espacios de exhibición, tanto los corrales de comedias, abiertos a todo el público, como los entornos palaciegos para grandes espectáculos del rey y la aristocracia. En Madrid se celebraron las más fastuosas fiestas sacramentales con motivo del Corpus.

Y entre las razones que permiten considerar la primacía teatral de Madrid, quizá ninguna sea tan contundente como el hecho de que Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca, los tres dramaturgos más celebrados del Siglo de Oro, y grandes figuras también del teatro universal, sean madrileños. Como lo son igualmente otros dos genios que no alcanzaron su primacía en los escenarios, aunque uno de ellos, Miguel de Cervantes, lo intentara con todas sus fuerzas; y el otro, Francisco de Quevedo, solo lo practicara por sus obligaciones áulicas. No habrá muchos enclaves geográficos en el mundo a lo largo de su historia que puedan ostentar una concentración de talento semejante en cualquiera de las manifestaciones artísticas.

La capital ha sido clave también para la recuperación de ese patrimonio a partir del siglo XIX y es hoy el territorio de acogida principal de los clásicos auriseculares, que en las últimas décadas han visto crecer y mejorar su presencia.



Monumentos en Madrid de Lope de Vega, en la plaza de la Encarnación; de Tirso de Molina, en la plaza con su mismo nombre; y de Calderón de la Barca, en la plaza de Santa Ana

*El teatro
y las fiestas
cortesanas
en el
Madrid
áureo*

— ELENA DI PINTO —



Palacio y jardines del Buen Retiro. Museo de Historia de Madrid. 8527

≠

EN EL SIGLO DE ORO todo fue susceptible de *representación* en un continuo ejercicio de mirar y ser mirado: los faustos, la fiesta (que preveía varias diversiones: luminarias, volatines, fuegos artificiales, mascaradas, toros y juegos de cañas) y, cómo no, el teatro; este último, verdadero medio de masas, invadió todos los ámbitos sociales; desde el pueblo llano hasta el rey, cada uno en su lugar bien jerarquizado y separado, todos participaban de las fiestas que se producían con ocasión de celebraciones litúrgicas, bodas, nacimientos y bautizos de miembros de la familia real, exequias, cambios de estación como *el mayo*, acontecimientos políticos (viajes del rey por distintas ciudades, visitas de embajadores o de huéspedes y familiares reales de paso)..., todo ello al amor del teatro.

Además de los corrales de comedias, dedicados profesionalmente a las representaciones comerciales desde la segunda mitad del siglo XVI, había teatro en las calles y plazas (sobre tablados, teatros efímeros o arquitecturas provisionales con arcos de triunfo, etc.), en casas particulares de la nobleza y en los palacios. En la calle se celebraban los ciclos anuales ligados a la Navidad, el carnaval y el Corpus, así como las fiestas dedicadas a los santos, entre ellos, a san Juan; gracias al teatro se inoculaba el ideario de la clase dominante y, en las fiestas religiosas, la doctrina en la gente analfabeta que aprendía la liturgia y los rezos a través de los versos rimados de los autos sacramentales y del ritmo de bailes bien profanos, como las frenéticas zarabandas, jácaras, zambapalos y chaconas vueltas «a lo divino» para las ocasiones religiosas.

No faltaba el público regio y cortesano a los corrales de comedias y, a menudo, estrecharon relaciones con los representantes (son notorias las aventuras amorosas de la famosa actriz María de Córdoba con el duque de Osuna,

entre otros nobles que contendían por su favor, o las de María Calderón con Felipe IV, unión de la que nació Juan José de Austria, único hijo ilegítimo que Felipe IV reconoció).

La afición de los Austrias, tanto los mayores —Carlos V y Felipe II— como los menores —Felipe III, Felipe IV y Carlos II—, y de sus cortesanos por el teatro hizo de las representaciones palaciegas, plagadas de novedades para su puesta en escena, la cumbre del espectáculo total.

ESCENOGRAFÍA

Los adelantos escenográficos y el espléndido aparato que tuvieron las fiestas teatrales, de la mano de ingenieros italianos que se encargaron de la escenografía en palacio, como Giulio Cesare Fontana en 1622 (que hizo un teatro portátil en Aranjuez con ocasión del cumpleaños de Felipe IV), Cosimo Lotti a partir de 1626 y Baccio del Bianco a partir de 1651, fueron fastuosos. Con ellos llegó la espectacularidad de las puestas en escena con múltiples mutaciones y trampantojos que cautivaban la vista, tanto que, en ocasiones, la escenografía tenía más peso que la trama dramática, que el verso aquilatado dulcemente desgranado en múltiple variedad de estrofas; ya criticó Lope de Vega esta exuberancia escenográfica en una tragicomedia suya, *Lo fingido verdadero*, en donde decía que algunas obras consistían tan solo «en bajar y subir monstruos al cielo; / el teatro parece un escritorio / con diversas navetas y cortinas. / [...] / Los versos, si los miras todos juntos, / parecen piedras [...]», es decir: poco contenido y muchos *efectos especiales*. Ciertamente es, sin embargo, que estos magníficos adelantos sirvieron también para que Cosimo Lotti preparara espléndidamente en 1629 el estreno en el Alcázar de Madrid de *La selva sin amor*, de Lope de Vega, considerada la primera ópera española, si bien Lope seguía quejándose —«lo menos que en ella hubo fueron mis versos»—, al tiempo que daba cuenta de los artificiosos decorados: «un mar en perspectiva, que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta... peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas [...] El bajar los dioses y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que, aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos». Ya en 1636 se darán en El Pardo *fiestas de zarzuela*.

Es interesante la información que ofrece el historiador Luis Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*:

Haſta agora no ſe han publicado las premáticas, que ſe dijo los días paſados eſtaban para ſalir, de reſormación de traje y otras coſas; [...] Solamente ſe ha tomado reſolución que puedan repreſentarse comedias en los teatros de aquí adelante, lo cual eſta prohibido por evitar el eſcándalo y mal ejemplo que en ellas había; pero porque los hospitales no pierdan el provecho que ſe les ſigue, ſin lo cual ſe padecía mucho en la cura de los pobres, y eſtaban para cerrarse los hospitales porque no baſtaban las limoſnas, ſe da licencia para ſe repreſentar comedias de hiſtorias, y que no ſe mezclen actos de religión ni de ſantos, y que las mujeres que repreſentaren no ſe pongan en hábito de hombre, ſino trayendo [sayos] vaqueros largos, y que ſean caſadas con los miſmos que repreſentaren, y que fuera de allí los unos ni los otros no puedan andar veſtidos de ſeda ni con guarnición de ella ni de oro, ſobre lo cual ha habido junta de teólogos, canoniſtas y juriſtas, para tomar eſta reſolución (p. 6o).

Más adelante, el 20 de enero de 1607, da noticia de lo ſiguiente:

Hase hecho en el ſegundo patio de las caſas del Teſoro un teatro donde vean ſus Majeſtades las comedias como ſe repreſentan al pueblo en los corrales que eſtán deputados para ello, porque puedan gozar mejor de ellas que cuando ſe les repreſenta en ſu ſala, y aſí han hecho alrededor galerías y ventanas donde eſté la gente de Palacio, y ſus Majeſtades irán allí de ſu Cámara por el paſadizo que eſtá hecho, y las verán por unas celosías (p. 298).

Aunque ya desde el reinado de Felipe III el teatro ſe convirtió en la diverſión cortesana por antonomasia, fue con Felipe IV cuando alcanzó ſu apogeo. El coliseo del Buen Retiro, inaugurado en 1640 y con capacidad para mil quinientos eſpectadores, fue el eſcenario preferido por Felipe IV para los eſpectáculos palaciegos; a muchos de ellos, según la obra que ſe repreſentara, acudía también, pagando, el público plebeyo. Anteriormente ſirvieron de teatro, como teſtimonia Cabrera de Córdoba, otros muchos lugares de los Reales Sitios, como la Zarzuela y el Pardo, los jardines (ya durante el reinado de los Auſtrias mayores), el patio de la Caſa del Teſoro, determinadas zonas de la Armería e, incluso, algunas eſtancias privadas de la familia real, como el Salón Dorado del Alcázar, que, tras una reestructuración, fue designado como Salón de Comedias.

El eſcenario del coliseo del Buen Retiro contaba con arco de proſcenio, baſtidoreſ laterales y telón de fondo, una riqueza inmenſa comparada con

los medios que tenían los corrales de comedias públicos. Aprovechando eſta nueva eſcenesotecnia, ſe comprende el guſto por las comedias caballerescas, mitológicas y de ſantos, en las que las complejas tramoyas y juegos de luces, las naumaquias, las apariciones repentinas de dioses y ſantos hacían las delicias del público, es decir, eran comedias de tramoya o de aparato. No faltaron las zarzuelas, y aſí el 4 de marzo de 1658 ſe eſtrenó *El laurel de Apolo*, de Calderón. Un tipo de obra a la que, en principio, no acudía el público «de la calle» era la *comedia burlesca*, un género teatral cómico en el que ſe ſubvertían el orden eſtamental y el decoro, pues todos los personajes de las obras, bien fueran reyes o nobles, bien fueran criados, eſtaban todos fuertemente ridiculizados; empleaban un lenguaje vulgar, eſcatológico, plagado de razonamientos abſtrusos; además, como una suerte de *mundo al revés*, eran más ſensatos los criados que los amos. Ya en el último tercio del ſiglo XVII es cuando todo tipo de público pudo disfrutar de eſte género de comedia, eſo ſí, ſiempre en un marco adecuado: el carnaval o la noche de San Juan, cuando ſe abría la mano a eſe *mundo al revés*. Por ſupueſto, en los palacios también ſe repreſentaron otros ſubgéneros de comedia (de capa y eſpada, con figurón, hiſtóricas, legendarias...), ſiempre acompañados por piezas de teatro breve (loas, entremeses, bailes, jácaras, mojigangas).

MÚSICA

Por lo que ſe refiere a la música (inſtrumental, vocal, danzada y bailada), en el teatro del ſiglo XVII hemos de diſtinguir entre aquella eſpecíficamente compueſta para el teatro musical o *comedias de música* —es decir, las zarzuelas, las fieſtas cantadas, las ſemióperas, las comedias mitológicas— y aquella que acompaña a comedias y piezas teatrales breves, a modo de música incidental, que ſe añade a la obra y cuyo repertorio es baſtante diſcíl de raſtrear.

Las funciones de la música en el teatro ſiglodoreſco ſon eſencialmente: propiciar el ſilencio al comienzo de la obra, ſubrayar la acción de la comedia, indicar cambios en el lugar de la acción y anunciar entradas y ſalidas de personajes importantes (reyes, dioses, nobles...). Cada uno de los caſos ſe vinculaba a un tipo de música y a unos inſtrumentos, aunque algunos ſe repetían de un uſo a otro. Cajas (tambores), trompetas, clarines y chirimías anunciaban a personajes importantes; caſtañetas, tamboriles, ſonajas y cascabeles, flautas, vihuelas, rabeles y guitarras acompañaban a criados y villanos; violas, laúdes y arpas armonizaban los paſajes líricos de damas y galanes.



Juan de la Corte (atribuido). *Fiesta Real en la Plaza Mayor* (1623).
Museo de Historia de Madrid. 00003.422

Pero si ahondamos en nuestro Siglo de Oro, época en la que la música se halla entretejida a lo largo de todo el espectáculo teatral, notamos que, precisamente por ello, esas funciones esenciales se multiplican y vuelven proteicas, ya que no solo acompaña a las piezas breves antes mencionadas, intercaladas entre cada una de las tres jornadas de la comedia, sino que está imbricada a lo largo de la propia comedia desde el elenco de las *dramatis personæ*, en el que figuran los músicos —y, consecuentemente, también están en las acotaciones que los dramaturgos insertan en sus obras con indicaciones al director y a los actores—. La música se asoma a lo largo de las tres jornadas con letrillas, coplas y cancioncillas, y hasta en el propio texto de la obra, que a menudo cuenta con referencias a bailes, danzas, instrumentos o a la terminología específicamente musical. Tanto en el ámbito de caballeros y damas que entonan o danzan alguna letrilla de tipo lírico como en el de los criados y villanos que con desenfado y buen humor se hacen rajas bailando, todo es música; en el teatro el oído estaba convenientemente hechizado por la armonía de los versos y el uso metafórico de la música.

El baile y la danza eran manifestaciones diferentes que nadie confundía en los siglos XVI y XVII, y cada modalidad estaba asociada a una clase social que la ejecutaba. Las danzas pertenecían a los reyes y a la nobleza, mientras que los bailes eran del pueblo. Las primeras se realizaban de cintura para abajo, sin mover el tronco ni los brazos, que tan solo se entrelazaban, en alguna mudanza, con los del compañero de danza y jamás subían más allá de la altura de los hombros; los pasos eran comedidos y mesurados, y las figuras que se hacían eran eminentemente coros y reverencias; la expresión del rostro, casi inexistente, no comunicaba sentimiento alguno y solían estar acompañadas por arpa, laúd y violas. Se llamaban también *danzas de cuenta*. Los bailes, sin embargo, a decir de algunos censores de la época, se ejecutaban con todo el cuerpo, con meneos descompuestos y lascivos, los brazos se alzaban por encima de la cabeza, el tronco se arqueaba y el rostro, ahora expresivo, daba cuenta de toda la alegría y complicidad entre los bailarines. También se llamaban *danzas de cascabel*, por los cascabeles con los que solían ir acompañadas; huelga decir que el rasgueado de las guitarras y el repiqueteo de castañuelas y tambores era una constante en ellos.

En la educación de los nobles, entre otras disciplinas, estaban incluidas la música y la danza, y uno de los oficios palatinos era precisamente el de *maestro de danzar* (recordemos que tanto Lope de Vega como Calderón tienen una obra con este título).

NOTICIAS EN LA «PRENSA» DE LA ÉPOCA

El gasto que implicaban las representaciones palaciegas era enorme y en época de Felipe IV, con el imperio ya en declive, el ocio se antojaba como algo necesario para enajenar tanta calamidad; el lujo de los fastos era inversamente proporcional a la potencia económica de la monarquía. No en balde los proto-periodistas del momento, es decir, avisadores, croniistas y gacetilleros, daban cuenta en sus *relaciones* y *avisos* de las noticias de la época. Las *relaciones de fiestas* tenían una clara finalidad propagandística para mostrar la riqueza de la nación, así que solían ser muy pormenorizadas; los *avisos*, sin embargo, eran noticias bastante escuetas, al modo de los actuales «titulares» de prensa, a veces algo ampliados, y «entradillas». Solo a partir de 1661 se imprimirá ya un «periódico», la *Gaceta de Madrid*, que, tras varios cambios de título, acabará siendo el actual *Boletín Oficial del Estado*.

Al hilo de la inauguración del coliseo, el croniista José Pellicer de Ossau narra:

Tenían hechas en el Buen Retiro grandes prevenciones de fiesta para la noche del primer día de Pascua: muchas tramoyas de Cosme Lotti, Ingeniero; más de tres mil luces; Comedia dentro del estanque grande, en teatro que navegase; su Magestad y Señores de Palacio todo al rededor irían en góndolas oyendo la representación; y Cena también dentro del agua. Todo, según dicen, por cuenta del Señor Duque Virrey de Nápoles. Apenas se empezó cuando se levantó tal aire, borrasca y torbellino, que, muerta mucha parte de las luces y tieustos, desbaratadas las góndolas y a peligro de hundirse, asustado el Príncipe, fue fuerza retirarse y cesar la fiesta (*Avisos de 1639*, p. 21).

El mismo «periodista» relata el afán de la realeza por reproducir el ambiente de los corrales de comedias: «Los Reyes se entretienen en el Buen Retiro, oyendo las Comedias en el Coliseo, donde la Reyna Nuestra Señora, mostrando gusto de verlas silbar, se ha ido haciendo con todas, malas y buenas, esta misma diligencia. Así mismo, para que viese todo lo que pasa en los Corrales en la Cazuela de las Mujeres, se ha representado bien al vivo, mesándose y arañándose unas, dándose vaya [burla] otras, y mofándolas los mosqueteros» (*Avisos de 1640*, p. 93).

El 28 de febrero de 1640, Pellicer informa: «Tenía el Señor Conde Duque prevenida una gran Fiesta y dos Comedias en el Coliseo Nuevo con muchas tramoyas [...] Y, para que se entretuviesen las damas, 20.000 reales de huevos para tirar, todos plateados con diversas aguas de olor» (*Avisos de 1640*, p. 95).

El avisador —no exento de sentido crítico y de ironía— Jerónimo de Barrionuevo advierte en uno de sus *Avisos*, en noviembre de 1657, lo siguiente: «La penuria de Palacio obliga al Rey a comer solo huevos» (*Avisos*, III, p. 387). Y más adelante refiere: «Come el Rey pescado todas las vigílias de la Madre de Dios, y en la de la Presentación [fiesta religiosa que se celebra el 21 de noviembre] no tuvo que comer más que huevos y más huevos, por no tener los compradores un real para prevenir nada» (*Avisos*, III, p. 392). El hecho de que el mismo rey no pudiera comer más que huevos es harto significativo, pues era lo más barato que había, tanto que su escaso precio, solo un maravedí, pasó a formar parte de los refranes de la época: «En aquella tierra me deje Dios vivir, donde vale un huevo un maravedí», adagio que aparece parafraseado en *El coloquio de los perros*, una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, en 1613. En esos tiempos las monedas existentes, enumeradas de su valor inferior al superior, eran el maravedí, la blanca, el real, el escudo y el doblón. Años después, si bien había subido ligeramente el precio, siguen siendo los huevos un parámetro de baratura y objeto de refraneros; en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (1627) se recoge: «A blanca el huevo, ¿mas dó el dinero? Porque donde vale el huevo a blanca, no hay dinero, y así vemos que donde las cosas valen baratas, no se gana para comer».

El mismo Jerónimo de Barrionuevo meses después, en junio de 1658, tras la derrota en la batalla de las Dunas del 14 de junio, dice: «El Rey está con gran tristeza por el suceso de Flandes, y no sale al río como otros años lo solía hacer, ni acaba de dar en la cuenta que le está mejor gastar su dinero con soldados que no en comedias de tramoyas ni en cada fiesta de toros 80.000 ducados y más cada vez que se corren» (*Avisos*, IV, p. 224).

Y no deja de lamentar el mismo croniſta, con su consabida sorna, los gravámenes consiguientes: «Grandes preñeces hay de nuevos impuestos y réplica sobre los 2 por 100 más en el reino, que dicen que montará una suma grande, y como todos tienen juro, se pelotea sobre si se ha de conceder. Se ha tomado solo de ellos la cuarta parte, y no la mitad, y finalmente vendrán a hacer todo lo que el Rey quisiere, no considerando que si el vasallo no tiene, será imposible sacar jugo de donde no le hay, y para festejos no falta». Así es: «Lunes 11 se van los Reyes al Retiro desde la Plaza, y luego allá el jueves es la comedia grande de máscara, fuegos y otros toros, y está Madrid lleno de forasteros, que no cabe, de todas partes y reinos, sin que hayan estorbádoles las nieves y fríos grandes que ha hecho» (Barrionuevo, *Avisos*, IV, p. 70).

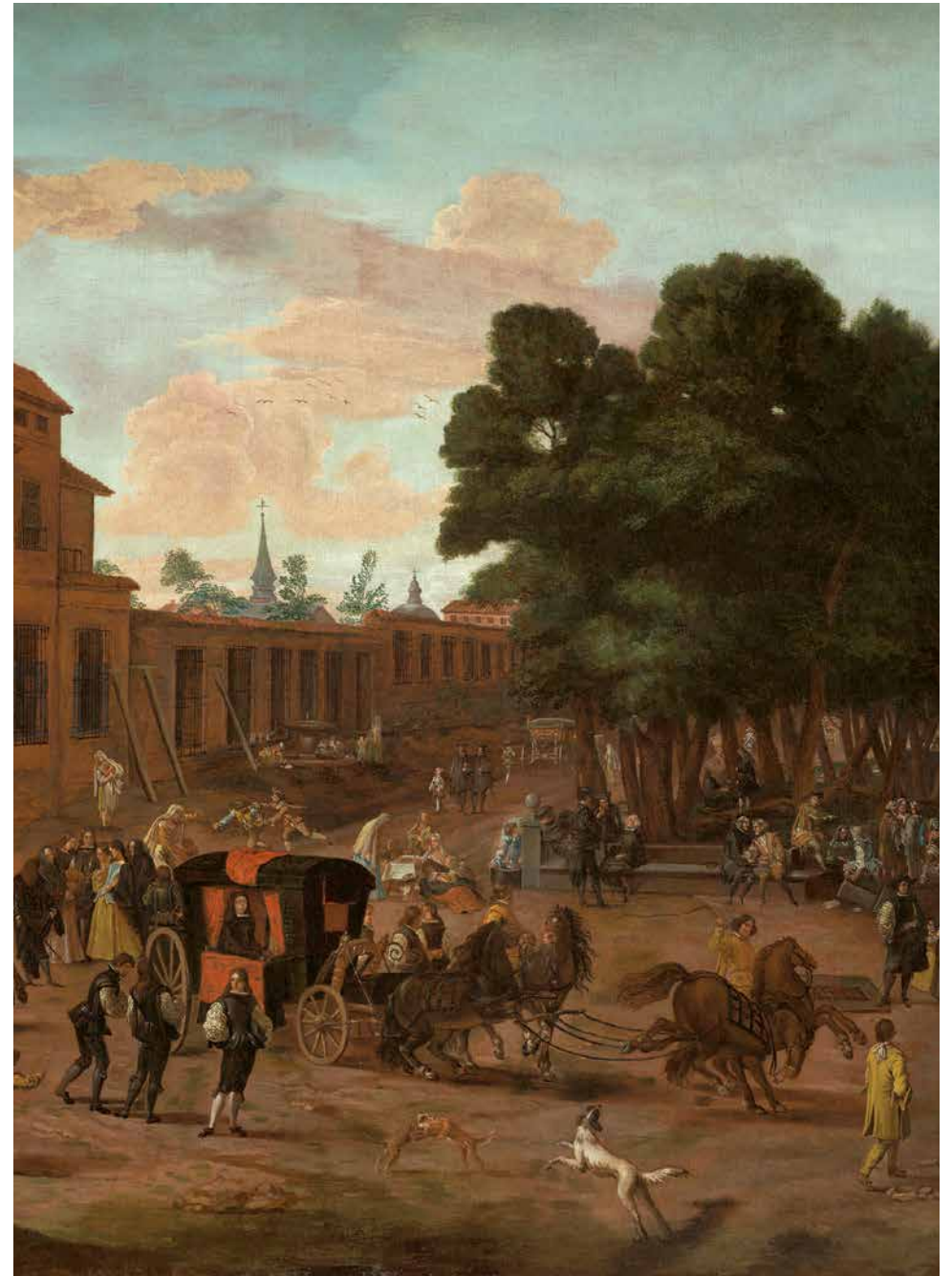
Durante el reinado de Carlos II, el último de la dinastía de los Austrias, el croniſta Juan Antonio de Valencia, el 6 de noviembre de 1677, refiere que se celebraron «grandes fiestas en Palacio por ser los días de S. M. Su Alteza. [...] Al anochecer hubo fuegos [artificiales] en la plazuela de Palacio, y en el salón, comedia de todas las compañías: las joyas abundaron en todos: fue día lucidísimo, y se corrieron toros y cañas el lunes 8» (*Diario de noticias de 1677 a 1678*, p. 131).

Fundada la *Gazeta ordinaria de Madrid* —que ya permite hablar con propiedad de «periodismo»—, se da la noticia de la celebración, el miércoles 2 de febrero de 1678, día de la Santísima Purificación de la Madre de Dios, de las bodas de don Luis de la Cerda, hijo del duque de Medinaceli con María de las Nieves Girón y Sandoval, hija del duque de Osuna, con su correspondiente fiesta teatral; la ceremonia tuvo lugar en casa del duque de Uceda y concurrió toda la nobleza, como era preceptivo. Por la noche el duque de Osuna, como corresponde al padre de la novia, agasajó a todos los caballeros y ministros presentes con dulces y otros manjares, a modo de refrigerio, y después ofreció una suntuosa cena a todos los parientes del novio. Al día siguiente, 3 de febrero, se representó la comedia mitológica de *Alfeo y Aretusa*, de Juan Bautista Diamante («fiesta de zarzuela»). El sábado, la del *Jardín de Falerina*, comedia caballerescas escrita en comandita por Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Calderón de la Barca. «El domingo 6 de febrero los referidos señores esposos y parientes fueron convidados por el señor duque de Medinaceli, padre, en su cuarto de Palacio donde tuvo lugar el más suntuoso banquete que se pueda encarecer. El lunes 7 gozaron de la [también mitológica] *Gran comedia de los Juegos Olímpicos* [de Agustín de Salazar y Torres]. Hoy, martes 8, el Excmo. marqués de Astorga tiene convidados a los mismos a banquete igual en la magnificencia como en la calidad de los huéspedes». Se puede observar que el tono de la *Gazeta* de Madrid estaba a medio camino entre las pasadas *relaciones de fiestas* y los actuales «ecos de sociedad» de las revistas.

Si bien fue noticia —con carácter crítico unas veces, propagandístico otras— el dispendio de los Austrias menores en fiestas y comedias, las innovaciones fastuosas de las puestas en escena del teatro palaciego y la variedad de géneros dramáticos que hubo en esa época sentaron las bases de la evolución del teatro en los siglos siguientes.

*El Madrid
que viven,
aman y
critican
los personajes
teatrales*

— GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS —



Fragmento del cuadro de la *Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas* (1686), atribuido a Jan van Kessel III. Museo Thyssen-Bornemisza

≠

LA VILLA DEL MANZANARES no solo proporcionó los espacios escénicos más importantes al teatro barroco y vio nacer y desarrollar la mayor parte de sus vidas Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina, los tres dramaturgos más relevantes, sino que también es el principal espacio de ficción en el que se desarrollan las acciones de muchas de las obras que componen el legado patrimonial del teatro aurisecular, con enorme diferencia sobre cualquier otra ubicación.

En este sentido, es muy expresivo el número de comedias, autos sacramentales o piezas breves que ya en sus títulos nombran espacios de la Comunidad —la capital, sobre todo, pero también Alcalá de Henares, Aranjuez, Getafe, Pozuelo, Vallecas, Villaverde—: superan con creces el centenar los que pueden localizarse en el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* de Héctor Urzaiz.

Y ya en el interior de las comedias, se comprueba indefectiblemente que la villa de Madrid es el espacio principal, y con frecuencia exclusivo, en el que se mueven los personajes de muchas de ellas, un altísimo porcentaje de aquellas que, como las denominadas *de capa y espada*, sitúan sus acciones en espacios cercanos al espectador. Sin afán de ser exhaustivos —lo que con el repertorio del teatro áureo siempre es muy difícil—, podemos ofrecer algunas cifras de piezas de los dramaturgos de mayor producción y prestigio que tienen a la capital por espacio dramático, ordenadas de más a menos: 49 de Lope, 19 de Calderón, 15 de Tirso de Molina, 11 de Ruiz de Alarcón, 8 de Moreto, 7 de Rojas Zorrilla, 6 de Vélez de Guevara, 6 de Pérez de Montalbán, 5 de Mira de Amescua, 5 de Hurtado de Mendoza, 5 de Solís, 4 de Guillén de Castro, 3 de Claramonte, 3 de Matos Frago.

Y, por supuesto, también son muy abundantes las alusiones a Madrid en los versos de muchas comedias. Las hay de alabanza, pero superan las satíricas

en relación con aspectos urbanísticos, de convivencia o de moralidad. Pocos documentos de época pueden transmitir de igual manera cómo percibían la villa sus habitantes. Nos limitaremos a ofrecer algunos testimonios de los tres autores principales, que además son madrileños.

MADRID EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Muchas menciones a la capital aparecen en la obra dramática del Fénix de los Ingenios. De sus orígenes habla en *La niñez de San Isidro*:

Lo que siento,
es que aquel mancebo hermoso
ha de nacer por bien nuestro
en Madrid, Madrid fundada
en los llanos que dijeron
Carpetanos los antiguos,
por los carros a quien dieron
ocasión sus grandes llanos,
y así en su primero tiempo
Mantua Carpetana fue
su nombre, hasta que vinieron
los moros, en quien fundaron
sus escuelas, y por ellos
fue Madrid madre de ciencia,
que esto contaba mi abuelo,

Las alabanzas de Lope a su ciudad pueden ser breves, pero de gran encomio. Esto se intercambian dos personajes en *Servir a señor discreto*:

LEONOR ¡Grandeza tiene Madrid!
ELVIRA Es de los grandes lugares
del mundo.

Y estos otros dos en *El testigo contra sí*:

LISARDO Este, Morata, es Madrid.
MORATA ¡Oh, villa famosa y bella!



Lope de Vega. *El acero de Madrid*. Micomicón Teatro (1993). Dirección de Laila Ripoll



Lope de Vega. *La gallarda toledana*. En *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1620). Biblioteca Nacional de España. R/25607

Y otro tanto en *La portuguesa*:

BELTRÁN Linda tierra.
 JUAN La mejor
 del mundo.
 OTAVIO La ilustre villa
 de Madrid es paraíso.
 BELTRÁN Merced del sol que le da,
 con que son las flores ya
 gala, hermosura y aviso.

El poeta alaba lo saludable que es la ciudad en *El acero de Madrid*:

OCTAVIO Bien me parece este lugar.
 PRUDENCIO Es cifra
 de todo lo mejor que tiene España.
 Danle gran majestad aquestas calles,
 y el aire saludable que las baña
 es el más importante cortesano.
 OCTAVIO Notables edificios.
 PRUDENCIO Vanse haciendo.

La apacible naturaleza que la rodea se ensalza también en *La gallarda toledana*:

Pasó el alto Guadarrama,
 desde cuyo frontispicio
 se ven los campos alegres
 de Manzanares, un río
 a quien da el nombre un lugar
 porque allí toma principio
 con Madrid, en bosques franco
 y en agua, aunque clara, esquivo,
 a cuya vista se mira
 entre mil olmos antiguos
 la hermosa Casa del Campo,
 que este es su propio apellido.

Y más adelante:

Aquí corre viento fresco,
siéntate en este arenal
que solía ser el río
que se llama Manzanares,
que duerme en caniculares
y despierta en tiempo frío.

Desde que Madrid se constituyó en capital de la Monarquía Hispánica no ha parado de extenderse: casas, templos, jardines, fuentes, calles. Así lo expresa un personaje de *Quien todo lo quiere*:

La conveniencia que en Madrid se advierte,
para que sea corte al rey de España,
creciendo van sus fábricas de suerte,
y de cualquiera duda desengaña,
no le importa a Madrid ser plaza fuerte,
no le cercan almenas, ni le baña
soberbio mar, que solo un río pequeño
es de los bosques apacible dueño.
Las casas que se labran, ya son tantas,
que en tanta multitud están vacías;
erigen templos religiones santas,
y todo de limosnas y obras pías;
bellos jardines con diversas plantas
suelen amanecer todos los días,
de suerte, que a Madrid dirá cualquiera
que se vino a vivir la primavera.
Decirte de las fuentes que fabrica
Madrid en tantas calles, mi rudeza
condena su artificio, porque implica
contradicción hablar en su belleza;
en esta, pues, ya máquina tan rica
vive Filipo, pues vive la Alteza
de sus Altezas...



Lope de Vega. *Quien todo lo quiere*. En *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España Frey Félix Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1635). Biblioteca Nacional de España. R/24991

Sobre este crecimiento se dice en *La burgalesa de Lerma*:

Digo que gustó de ver
lo que hay en Madrid Florelo.
Pidiome que le enseñara
sus grandezas, a quien luego
dije que las de Madrid
estaban en aposentos.
Los tres tomamos un coche,
vimos el palacio, y dentro
lo que pudo ser posible;
[...]
Desde allí fuimos al Prado,
esa Calle Mayor viendo,
donde son sus edificios,
no casas, coches diversos;
llegamos a las del Prado
y, por sus fuentes volviendo,
vimos la plaza del Duque,
edificio que os prometo
que parece a todos bien.

Y por no pasar más lejos,
le dije que aquí no había
iglesia como en Toledo,
ni puente como en Segovia
[...]
Alhambra como en Granada,
como en Lisboa extranjeros
como en Valencia jardines,
como en Zaragoza templos,
como en Valladolid plaza,
como en Salamanca ingenios,
como en Córdoba caballos,
en Ávila caballeros
y vidros en Barcelona,
sino un apacible cielo
que cubre fáciles casas,
que hoy las comienza su dueño
y mañana vive en ellas,
a medio secar los techos.

Esa expansión de casas y calles nuevas, de la que se hacen eco muchos otros escritores del momento, erige a los albañiles en protagonistas de la villa. Así se refleja en *La villana de Getafe*:

INÉS	¡Lindas calles!
FULGENCIO	Que te admires
	es justo; casas de fama
	se labran.
INÉS	Si el vulgo llama
	ángeles los albañiles,
	de los que tiene, y muy bien,
	Madrid se puede alabar,
	pues que por todo el lugar
	tantos ángeles se ven.



Lope de Vega. *La villana de Getafe*. Compañía Nacional de Teatro Clásico (2016). Versión de Yolanda Pallín. Dirección de Roberto Cerdá (Madrid, INAEM. Textos de Teatro Clásico, 2016)

Y en *El sembrar en buena tierra*:

CELIA Edificios de Madrid
tras sí los ojos se llevan,
porque son como unas joyas
con tal labor y belleza,
que llama a los albañires
una mi amiga discreta,
plateros de yeso.

FELIS ¡Bien,
que labran por excelencia!

Ese crecimiento, como también ocurre hoy día, se debe en buena medida a que se había constituido en un foco de atracción para gentes que acudían de fuera y se quedaban. No se puede expresar mejor que lo hacen estos dos personajes de *El desconfiado*:

PEDRO ¿Cuál quedaría Madrid,
si Valencia, si Granada,
Sevilla y otras ciudades
le quitasen tantas almas
como de todas concurren?

FELICIANO Es la maravilla octava,
porque es Madrid un compuesto,
don Juan, de provincias varias;
y con Madrid compararon
la cueva de Salamanca:
siempre de los muchos que entran
se queda alguno.

Una mezcla jocosa de lo bueno y lo malo de Madrid se encuentra en la larga despedida de la villa de un personaje de *La francesilla*:

Adiós, Madrid generoso, corazón de España noble, de donde reciben vida los demás miembros conformes. Adiós, alcázar del Rey, más famoso entre los hombres con las águilas del César adonde el <i>plus ultra</i> pone. Adiós, patios paseados de pretendientes disformes, losas que son sepulturas de imposibles pretensiones. Adiós, templos y edificios, casas, calles, plazas, torres, ocupadas de hombres, damas, confusión, caballos, coches, virtudes, hipocresías, amistades y traiciones, trazas, quimeras, deseos,	verdades mentiras, voces, [...] ciencias, armas, galas, sedas, música, pincel, colores, fiestas mal vistas, paseos de diferentes naciones, poetas quejosos siempre de la fe de los señores, porque es ya desdicha suya ser envidiados y pobres. [...] Adiós, fuentes, adiós, río, alameda, prado y bosque, tardes del sol en invierno, y del verano las noches, casas de moneda y gusto adonde se bate el cobre, mar adonde tantos viven y que tantas naves sorbe.
--	--

Otra visión satírica, pero admirativa, de la villa creciente y ajetreada la tenemos en *La portuguesa*:

FÉLIX A todos la corte agrada,
pues de varias partes vienen
a poblar su confusión,
con intentos diferentes.
Con esto se labran casas,
como que un arca previenen
a los diluvios del mundo.

BELTRÁN Así a muchos les parece
que se han de acabar los montes,
pues no es posible que lleguen,
con los pinos que se cortan,
más que a seis años o siete.

FÉLIX Lucida cosa es Madrid.
Como en su ceniza el Fénix,
él se renueva en sus casas.
[...]

BELTRÁN Apenas por la mañana
los carros que llevar suelen
las reliquias de la noche
perfuman el aire alegre,
ya vuelve el sol a ponerse,
y toda su confusión
en mudo silencio vuelve.
Pues ver mil coches de día,
del Prado armados bajeles,
mil oficios, mil ociosos,
pleitos, voces, mercaderes,
todo a las diez recogido,
es cosa que me enloquece.
No sé adónde hay para tantos
ni camas donde se acuesten,
ni brazos que los recojan;
todos, en efecto, duermen,
y vuelven a levantarse.

En este texto ya apunta uno de los problemas que conlleva la expansión capitalina, adelante de lo mismo que hoy ocurre: el tráfico, la abundancia de coches. Como sus contemporáneos, lo critica por las molestias y por lo que conlleva de actitud presuntuosa de sus usuarios y otras cuestiones morales. Esto se dice en *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*:

GONZALO Ahora bien, ¿qué hay en Madrid?
BERNABÉ Lo de siempre.
GONZALO ¿Cosas nuevas?
BERNABÉ Tres mil tiendas añadidas,
que todo se ha vuelto tiendas,
como aduares de Orán,
y una procesión eterna
de coches yente y viniente.
GONZALO ¿Tantos hay?



Lope de Vega.
*La mayor victoria
de Alemania de don
Gonzalo de Córdoba.*
En *La vega
del Parnaso*
(Madrid, 1637).
Biblioteca Nacional
de España. R/18193

BERNABÉ De mil maneras.
Aunque ya, de puro miedo,
andan algunos en venta
como cajas de boticas,
con rétullos las cubiertas.
GONZALO Por dicha, por alcahuetes
los sacan a la vergüenza.

Se alude también a otra cuestión recurrente, los peligros que asaltan en una ciudad de vida tan frenética y complicada:

Bien dijistes que en Madrid
había hechizos, enredos,
cosas y casas y casos,
mares de peligros llenos.

Madrid mata —«Madrid me mata» es el nombre del bar museo de la Movida madrileña:

Madrid de vidas y haciendas
es lima, y lima tan sorda
que acaban sin que la sientan.

MADRID EN EL TEATRO DE TIRSO DE MOLINA

La urbe también está en boca de los personajes de fray Gabriel Téllez, que tocan aspectos semejantes a los que veíamos en Lope de Vega. Precisamente, Madrid, con su amable naturaleza, que —se dice explícitamente— supera a la de Valladolid, y otros valores, entre los que cuenta ser patria de tan ilustre hijo como es Lope de Vega, se mencionan en estos versos de *La fingida Arcadia*:

ÁNGELA	Madrid
	es mi patria, corte digna de España, madre benigna del mundo.
LUCRECIA	Valladolid
	dicen que es competidora de su grandeza.
ÁNGELA	Sí fuera
	si el clima y cielo tuviera que a Madrid hacen señora. Mas, si sus partes te alego, contestarás que es mejor: patria es Madrid del amor, y así está fundada en fuego. Agua los celos la han dado, si su fuerza hace llorar,

de fuentes que pueden dar
salud al más desahuciado.
Si saber sus frutos quieres,
flora sus campos corona,
su tributaria es Pomona,
sus venteros Baco y Ceres.
Dale en olivos Minerva
oro puro y generoso,
ganado, el monte, sabroso,
tomillos el campo y hierba.
Las musas un Alcalá
que llamar Atenas puedo;
[...]
Goza del llano y montaña
que sus términos incluye;
y en fe que en todos influye
valor, es centro de España.



Tirso de Molina. *La fingida Arcadia*. En *Parte tercera de las comedias del maestro Tirso de Molina* (Tortosa, 1634). Biblioteca Nacional de España. R/18187

LUCRECIA Di patria ilustre también
de Lope, y diraslo todo.

ÁNGELA Si a tu guŝto me acomodo,
no es ese su menor bien.

LUCRECIA Yo, despuŝs acá, que eŝtoy
en el eŝpaŝol idioma
ejercitada, si a Roma
a Tulio por padre doy
de la latina elocuencia,
y al Boccaccio en la toscana,
a Lope en la caŝtellana
no le hallo competencia.

Esa claridad del cielo madrileŝo es esgrimida para contrarrestar uno de los problemas que conlleva haberse convertido en gran metrŝpoli: el ajetreo, la confusiŝn. Asŝ ocurre en *La huerta de Juan Fernŝndez*:

Eŝtos papeles mirad
y obligaciones cumplid;
que aunque es confusiŝn Madrid,
tiene mucha claridad
su cielo, con que da luz
a engaŝos y deslealtades.

En *Quien calla otorga* (segunda parte de *El caŝtigo del penseque*) se hace un repaso satŝrico a la vida madrileŝa, con particular incidencia en los coches y «cocheados»:

D. RODRIGO ¿Quŝ hay en la corte de nuevo?

CHINCHILLA Muchas cosas, que es contarlas
un proceder infinito;
mas direte las que baŝtan.
Hay en la calle Mayor
joyerŝas en que se halla
mucha carne de doncella,
y aunque eŝta vale barata,
se vende en cintas
[...]



Tirso de Molina. *Segunda parte del penseque. Quien calla otorga*. En *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina* (Valencia, 1631). Biblioteca Nacional de Eŝpaŝa. R/18185

La multitud de los coches,
 en Egipto fuera plaga,
 si autoridad en Madrid.
 No se tiene por honrada
 mujer que no se cochea;
 y tan adelante pasa,
 que una pastelera dicen
 haber comprado una caja,
 tirada de dos rocines
 que træn la harina que gasta,
 en que sábados y viernes
 se pasea autorizada;
 pero en viniendo el domingo,
 hasta el fin de la semana,
 trueca el coche por el horno,
 y el abano por la pala.
 [...]

Una premática nueva
 ha salido de importancia,
 en materia de reforma.
 Eso será, si se guarda.
 Mandan que todos los hombres
 que de cincuenta no pasan,
 cuando en coches anduvieren,
 no puedan llevar espadas.

D. RODRIGO
 CHINCHILLA

¿Por qué?
 Danlos por enfermos,
 y quieren por esta causa,
 que se entienda andar en coches
 lo mismo que andar con bandas.
 Han replicado los mozos
 que como ha tanto que andan
 en coches, no tienen uso
 de caballos. ¡Qué ignorancia!
 por lo cual se les concede
 que por cuatro meses vayan
 en sillones o en jamugas,
 excusando que no caigan.

El río Manzanares da también mucho juego para las sátiras. Así lo vemos
 tratar en *Marta la Piadosa*:

DOÑA MARTA Pues yo quisiera, bien mío,
 por no mostrarme tirana
 de tu gusto y mi albedrío,
 vestirme una vez galana
 y irnos a cenar al río.
 PASTRANA ¿Qué río?
 DOÑA MARTA El de Manzanares.
 PASTRANA Ríome del río yo.
 MARTA Antes quiero que repares
 que es río de quien nació
 el rey de todos los mares,
 río de Madrid, que es mar
 que esas letras tiene en sí.
 DON FELIPE Eso es quererle alabar.
 PASTRANA Yo que del río aprendí,
 no sé más que murmurar.
 Pero sea lo que fuere,
 no has de ir al río.

Pero donde más se detiene el autor en la contemplación de la capital es
 en el comienzo de *La celosa de sí misma*:

MELCHOR Bello lugar es Madrid.
 ¡Qué agradable confusión!
 VENTURA No lo era menos León.
 MELCHOR ¿Cuándo?
 VENTURA En los tiempos del Cid.
 Ya todo lo nuevo aplace:
 a toda España se lleva
 tras sí.
 MELCHOR Su buen gusto aprueba
 quien della se satisface.
 ¡Bizarras casas!

VENTURA

Retozan
los ojos del más galán;
que en Madrid, sin ser Jordán,
las más viejas se remozan.
Cara hay aquí, si se alíña
y el dinero la trabuca,
que anocheciendo caduca,
sale a la mañana niña.
Pícaro entra aquí más roto
que tostador de castañas,
que fiado en las hazañas
del dinero, su piloto,
le muda la ropería:
donde hijo pródigo vino
en un conde palatino,
tan presto que es tropelía.
Dama hay aquí, si reparas
en gracias del solimán,
a quien en un hora dan
sus salserillas diez caras.
Como se vive de prisa
no te has de espantar si vieres
metamorfosis mujeres,
caras y ropas.

MELCHOR

A misa
vamos, y déjate de eso.
¡Brava calle!

VENTURA

Es la Mayor
donde se vende el amor
a varas, medida y peso.



Tirso de Molina. *La celosa de sí misma*. En *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina* (Valencia, 1631). Biblioteca Nacional de España. R/18185

MADRID EN EL TEATRO DE CALDERÓN DE LA BARCA

El «madrileñismo» de Calderón está fuera de toda duda. Aunque Madrid es motivo principal de algunos de los montajes alegóricos de sus autos sacramentales, como *El nuevo Palacio del Retiro*, *El cubo de la Almudena*, *El valle de la Zarzuela*, *El año santo en Madrid*, obviamente, las obras que más posibilidades tienen de que sus acciones se desarrollen en la capital son las mentadas *comedias de capa y espada*, ya que deben localizarse en lugares reconocibles de un tiempo que el espectador identifica con el suyo. Pues bien, de Calderón se han conservado 23 piezas de este tipo, de las que 17 ubican sus enredos en Madrid. Y rara es la que no hace referencia en algún momento a aspectos de la ciudad.

En *Hombre pobre todo es trazas* se subraya su crecimiento, con gracia:

En Madrid ¿no es cosa llana,
señor, que de hoy a mañana
suele perderse una calle?
Porque según cada día
se hacen nuevas, imagino
que desconoce un vecino
hoy adonde ayer vivía.

En *El maestro de danzar* se destaca esa nota, ya vista en Lope, del Madrid que acoge a gentes de toda procedencia:

En Madrid, patria de todos
—pues en su mundo pequeño
son hijos de igual cariño
naturales y extranjeros—,
noble nacište...

Madrid atræ. En *Guárdate del agua mansa*, así expresa Eugenia la apetecible vida que hay en ella, llena de novedades que han dejado atrás las rancias costumbres de otros lugares:

¿Quietud y jardín? Para eso
Yušte está juntico a Cuacos.
Pero en Madrid, ¿qué quietud
hay como el ruido? y ¿qué cuadro,
aunque con más tulipanes
que trajo extranjero mayo,
como una calle que tenga
gente, coches y caballos,
llena de lodo el invierno,
llena de polvo el verano,
donde una mujer se esté
de la celosía en los lazos,
al estribo de un balcón,
a todas horas paseando?
[...]

Has de saber, Clara, que
los non fagades de antaño
que hablaron con las doncellas
y las demás de este caso,
con las calzas atacadas
y los cuellos se llevaron
a Simancas, donde yacen
entre mugrientos legajos.
Don Escrúpulo de honor
fue un pesadísimo hidalgo,
cuyos privilegios ya
no se leen de puro rancios.

Yo he de vivir en la corte
sin melindres y sin ascos
del qué dirán, porque sé
que no dirán que hice agravio
a mi pundonor; y así,
derribado al hombro el manto,
descollada la altivez,
atento el desembarazo,
libre la cortesanía,
he de correr a mi salvo
los siempre tranquilos golfos
de calle Mayor y Prado,
cosaría de cuantos puertos
hay desde Atocha a Palacio.
Uso nuevo no ha de haber
que no le estrene mi garbo:
¿Amiga sin coche? Tate;
y ¿sin chocolate estrado?
No en mis días; porque sé
que es el consejo más sano
el mejor amigo el coche,
y él el mejor agasajo.
Las fiestas no ha de saberlas
mejor que yo el calendario:
desde el Ángel a San Blas,
desde el Trapillo a Santiago.



Carlos Cytrynowski. Decorado de *Antes que todo es mi dama*, de Pedro Calderón de la Barca. Compañía Nacional de Teatro Clásico (1987). Dirección de Adolfo Marsillach. Museo Nacional de Artes Escénicas. Almagro

Pedro Calderón de la Barca.
Cada uno para sí.
 Manuscrito autógrafo.
 Biblioteca Nacional
 de España. Mss/16887



Madrid atrae y no deja marcharse. Se dice con mucha gracia en *Cada uno para sí*:

Ya querrás volver, Leonor,
 a aquella tema pasada
 de no dejar a Madrid;
 bien dijo uno que su planta,
 aunque al parecer está
 eminente, está fundada
 en un hoyo: pues a cuantos
 miran su fácil entrada,
 se hace cuesta abajo el verla,
 y cuesta arriba el dejarle.

Y en *También hay duelo en las damas*:

D. FÉLIX	Al momento puedes volver a ensillar, que no tengo de parar en Madrid.
SIMÓN	Con ese intento vendrás a ser el primero que a Madrid haya venido y no se haya detenido más que pensó.

En *No hay cosa como callar* se constata la falta de comunicación que afecta a los habitantes de la gran urbe, como ocurre hoy día:

Dices bien, si consideras
 que en Madrid partos y medos
 viven una casa mesma,
 sin saber unos de otros.

Sobre ese aspecto, se incide también en *Cada uno para sí*:

que en ninguna parte hallé
 un hombre más encubierto,
 que descubierto en Madrid,
 pues en su piélago inmenso
 nadie es conocido, y más
 un hombre tan forastero,
 que aún es huésped en su patria.

Una ciudad en permanente cambio. Con indudable gracia se consigna en *No hay cosa como callar*:

es cosa clara
 que hallar mudanza un ausente
 ha sido no hallar mudanza,
 porque no hay cosa más firme
 en Madrid.

*El teatro del
Siglo de Oro
en el Madrid
actual:
Producción,
escenarios y
memoria viva*

—JULIO VÉLEZ SAINZ—



Lope de Vega. *Fuenteovejuna*. Compañía Nacional de Teatro Clásico (2025).
Dirección de Rakel Camacho. Fotografía de Pablo Lorente. Cortesía de la CNTC

≠

POCAS CIUDADES EUROPEAS mantienen con su teatro antiguo una relación tan orgánica, cotidiana y problemática como Madrid. El Siglo de Oro es una lengua escénica que se transforma y discute con el presente en edificios históricos, centros públicos, festivales, espacios alternativos, teatros comerciales y plataformas digitales. Madrid es capital teatral no solo porque concentre espectadores, funciones y recaudación, sino porque ha convertido el repertorio clásico en materia de producción, mediación, experimentación estética y disputa cultural.

Esa centralidad tiene una base económica verificable. Según los datos de la web teatrero.com, en 2023 Madrid reunía 3.590.068 espectadores, el 38,4 % del total nacional, y 14.170 representaciones, el 33,9 % de las funciones teatrales registradas. La recaudación madrileña alcanzaba los 70.814.843 euros, lo que equivalía al 51 % del total español. La serie 2018-2023 confirma la continuidad de esa hegemonía, con una cuota de recaudación situada de forma casi constante alrededor de la mitad del conjunto nacional: 51,4 % en 2018, 51,3 % en 2019, 48,5 % en 2020, 45,2 % en 2021, 51,2 % en 2022 y 51 % en 2023. La pandemia alteró los volúmenes, pero no desplazó el centro de gravedad. Madrid siguió siendo el gran mercado, el laboratorio más visible y el principal escaparate del teatro en España. Los datos posteriores prolongan el diagnóstico. El *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2025*, referido a la actividad de 2024, señala que el teatro representó el 93 % de las actuaciones de artes escénicas, el 88 % de la asistencia y el 86,1 % de la recaudación en España. En 2024 se ingresaron 156,55 millones de euros por venta de entradas de teatro, un 12,8 % más que en 2023, y Madrid concentró el 51,1 % de esa recaudación, seguida por Cataluña con el 20,3 %. La recuperación, sin embargo, no equivale a una normalidad plena: la recaudación teatral española seguía un 24,5 % por debajo de 2019. En ese marco, el teatro del Siglo



Teatro Español. Calle del Príncipe 25. Madrid

de Oro se beneficia de la potencia de Madrid como plaza teatral y funciona como una de sus marcas diferenciales, capaz de conectar industria, patrimonio urbano, memoria literaria, turismo cultural e investigación universitaria.

El mapa institucional del teatro áureo madrileño se organiza, en primer lugar, alrededor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). Fundada en 1986 para recuperar y difundir el teatro clásico español, la CNTC ha convertido el repertorio de los siglos XVI y XVII en una práctica estable, no en una excepción conmemorativa. Su sede madrileña, el Teatro de la Comedia, es uno de los centros simbólicos de la escena clásica europea. Allí se producen lecturas de Lope, Calderón, Tirso, Rojas Zorrilla, María de Zayas o sor Juana; allí se ensayan modos de decir el verso y se negocia la tensión entre filología, dirección escénica y público contemporáneo.

Desde enero de 2025, la dirección de Laila Ripoll ha reforzado además la idea de un repertorio atravesado por preguntas de género, memoria, conflicto social y lectura política. Su apertura con la *Fuenteovejuna* de Riquelme Camacho busca ensayar de nuevo su potencia comunitaria: qué pueblo habla, contra qué abuso se levanta y cómo se escucha hoy un texto que condensa violencia, autoridad y pacto. En su recepción reciente se advierte que el clásico sigue



Lope de Vega. *Fuenteovejuna*. Compañía Nacional de Teatro Clásico (2025).
Dirección de Rakel Camacho. Fotografía de Pablo Lorente. Cortesía de la CNTC

funcionando como un texto incómodo y actual. Las críticas subrayan tanto sus guiños escénicos como su capacidad para incomodar, especialmente cuando la obra se lee desde cuestiones de poder, violencia colectiva y representación femenina. Otro ejemplo significativo es *El rey de la farándula*, pieza de Ángel Ruiz (reciente ganador de un premio Talía por esta obra) estrenada en el Festival de Almagro y concebida como «cabaré barroco». El montaje revisita el entorno de Felipe IV desde la sátira palaciega, el travestismo, la música en directo y la memoria *queer*, sin convertir el clásico en simple parodia. Al contrario: demuestra que la tradición áurea puede activarse desde lenguajes contemporáneos —la pluma, la lentejuela, el humor, la irreverencia— y seguir dialogando con Lope, Calderón o Quevedo. Sus guiños a la citada *Fuenteovejuna* y a *La vida es sueño* funcionan como materiales vivos para pensar la identidad como representación, el deseo como máscara y la historia misma como una forma de teatro.

El Teatro de la Comedia no opera aislado. Forma parte de un sistema en el que coproducciones, giras y festivales permiten que el clásico viaje y se contamine. La relación con el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro es decisiva: muchos montajes nacen, se contrastan o encuentran allí una

segunda vida antes o después de Madrid. Pero la capital añade algo específico: densidad de públicos, continuidad de programación, proximidad a la crítica, visibilidad mediática y capacidad para insertar el clásico en un calendario que no depende de la temporada veraniega. En Madrid, el Siglo de Oro no aparece solo como «evento» o «festival», sino como línea regular de programación.

Junto al aparato estatal, el Ayuntamiento sostiene otra genealogía fundamental: el Teatro Español, en puridad un espacio teatral áureo, pues procede del antiguo Corral del Príncipe, inaugurado en 1583. Su supervivencia convierte la plaza de Santa Ana en un espacio de memoria teatral activa. El Español se ha presentado en los últimos años como el teatro más antiguo de Europa con programación ininterrumpida; más allá de la eficacia institucional de la fórmula, revela una verdad urbana: Madrid conserva en el centro de su vida cultural un edificio cuya historia remite directamente a los corrales de comedias. El espectador que entra hoy en el Teatro Español no pisa el Corral del Príncipe, pero tampoco acude a una sala neutral. El edificio media entre pasado y presente: recuerda el sistema barroco, la profesionalización de las compañías, el público mixto, la relación entre municipio y teatro y la transformación del patio abierto en teatro a la italiana.

La propia memoria del Teatro Español ha sido objeto de teatralización reciente en *Arder y no quemarse*, pieza de José Padilla y Grumelot concebida para celebrar los 440 años de la institución. Estrenada en 2023 en la denominada Sala Principal, con dirección de Íñigo Rodríguez-Claro, la obra convierte la historia del antiguo Corral del Príncipe y del teatro municipal madrileño en materia escénica: no reconstruye el pasado como estampa conmemorativa, sino como una sucesión de presencias, conflictos, incendios, transformaciones arquitectónicas, figuras actorales y tensiones políticas que atraviesan más de cuatro siglos de vida teatral. En este sentido, *Arder y no quemarse* resulta especialmente útil para pensar la relación del Madrid actual con su pasado escénico: el Teatro Español aparece, además de como edificio patrimonial, como un organismo capaz de sobrevivir al tiempo, a la precariedad y a sus propias metamorfosis, haciendo de la memoria teatral una forma de producción contemporánea. En Naves del Español en Matadero, la presencia del Siglo de Oro ha sido más puntual que estructural y ha acogido propuestas como *El gran teatro del mundo*, de Calderón, en la lectura escénica de Carlos Saura estrenada en 2013, y *Malvivir*, de Álvaro Tato y Ay Teatro, que no adapta una comedia concreta, sino que construye una dramaturgia contemporánea a partir de la picaresca femenina barroca. Se trata de un laboratorio

ocasional donde el material clásico puede contaminarse con otros lenguajes escénicos y con imaginarios contemporáneos.

La Comunidad de Madrid articula otro nodo decisivo a través de los Teatros del Canal y del Festival Hispanoamericano del Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid. Clásicos en Alcalá. Los Teatros del Canal, aunque no sean una casa exclusiva del repertorio clásico, han acogido producciones relevantes, revisiones de Calderón o Rojas y espectáculos nacidos en el festival alcalaíno. Su perfil híbrido permite que el Siglo de Oro dialogue con formatos de alta contemporaneidad. Clásicos en Alcalá convierte la ciudad complutense en un segundo polo madrileño de la escena áurea. Su nombre actual marca una ampliación de perspectiva: el Siglo de Oro ya no puede entenderse solo como patrimonio peninsular, sino como archivo transatlántico de lenguas, formas, violencias, mestizajes y memorias compartidas. El festival reúne teatro, danza, poesía, circo, folclore, charlas, exposiciones y jornadas académicas; y su colaboración con la Universidad de Alcalá subraya que la escena clásica actual necesita investigación, mediación y pensamiento crítico.



José Padilla y Grumelot. *Arder y no quemarse*. Teatro Español (2023).
Dirección de Íñigo Rodríguez-Claro

La dimensión femenina e iberoamericana es una de las claves del Madrid actual. Durante mucho tiempo, el relato escolar del Siglo de Oro se organizó alrededor de una tríada masculina y peninsular: Lope, Calderón, Tirso. La escena de las últimas décadas ha ampliado ese repertorio hacia autoras, personajes marginales, dramaturgias novohispanas, reescrituras americanas y preguntas poscoloniales. Sor Juana ya no comparece como excepción erudita, sino como pieza central de una conversación sobre saber, género y poder. Las figuras femeninas de Lope o Calderón dejan de ser solo motores de enredo para convertirse en espacios de conflicto político y subjetivo. Los graciosos, criadas, villanos, soldados, cautivos y extranjeras son leídos desde preguntas sobre clase, raza, migración y precariedad. Madrid, por su condición de capital cultural y migratoria, ofrece públicos aptos para esa releitura. El teatro del Siglo de Oro se vuelve así una memoria plural, menos monumental y más discutible.

En este sentido, la colaboración entre los Teatros del Canal y el Teatro San Martín de Buenos Aires constituye un ejemplo de continuidad transatlántica y diplomacia escénica. Las «Programaciones cruzadas: Madrid-Buenos Aires / Buenos Aires-Madrid», nacidas de un convenio de cooperación de 2024, proponen un intercambio estable entre dos capitales teatrales unidas por la lengua, la memoria cultural y una intensa tradición escénica. Gracias a ese entendimiento, los espectadores rioplatenses podrán ver en el San Martín la *Numancia* cervantina dirigida por José Luis Alonso de Santos, leída como un grito contra la falta de libertad y las formas contemporáneas de tiranía. La reciprocidad se completa en Madrid con la llegada de producciones del Complejo Teatral de Buenos Aires, como *La verdadera historia de Ricardo III*, *Sansón de las islas* y *Medida por medida (La culpa es tuya)*. El clásico, por tanto, no circula solo como patrimonio español: entra en una red viva donde Cervantes, Shakespeare y las dramaturgias contemporáneas se responden a ambos lados del Atlántico.

El circuito privado y semipúblico refuerza esa vitalidad. Corral Cervantes, impulsado por la Fundación Siglo de Oro, ha creado un espacio singular: un corral de comedias contemporáneo concebido como punto de encuentro con las artes escénicas áureas. Su programación reciente incluye títulos como *La dama boba*, *El perro del hortelano*, *Don Gil de las calzas verdes* o la recientemente descubierta obra lopesca *La francesa Laura*, en una operación que combina divulgación, experiencia patrimonial y economía del ocio. Lo importante no es solo que reproduzca la imagen de un corral, sino que recupera el

carácter social del teatro barroco: salida urbana, mezcla de fiesta y literatura, proximidad del público y visibilidad del artificio.

A su lado trabajan compañías que han hecho del Siglo de Oro un campo de invención. Ron Lalá ha demostrado que el verso clásico puede dialogar con música en directo, humor crítico y creación colectiva; derivada de esta, Ay Teatro ha desarrollado una línea de repertorio que combina rigor textual, inteligencia actoral y lectura contemporánea; Fundación Siglo de Oro sostiene una actividad de producción y mediación especializada; Nao d'amores, Noviembre Teatro, Morboria o Micomicón, aunque con trayectorias no siempre radicadas exclusivamente en Madrid, forman parte de una conversación nacional que la capital acoge, visibiliza y redistribuye. En estas compañías se reconoce un cambio decisivo: el teatro clásico ya no se mide solo por su fidelidad a un texto, también por su capacidad de producir presente. Una versión actual de Lope o Calderón no triunfa porque «actualice» mediante referencias superficiales, sino porque descubre qué conflictos de la obra siguen sin resolverse.

La relación con el pasado adopta, por tanto, varias formas. La primera es patrimonial: edificios, nombres, aniversarios, rutas urbanas, exposiciones, publicaciones y efemérides. El Teatro Español celebró sus 440 años vinculando su historia al antiguo Corral del Príncipe; Alcalá activa la memoria cervantina y universitaria; Madrid conserva calles, plazas y barrios donde la literatura áurea funciona como topografía simbólica. La segunda forma es repertorial: mantener vivos los textos mediante producción escénica, no solo mediante edición académica. La tercera es crítica: releer el canon desde las preguntas del presente. La cuarta es tecnológica: ordenar, visualizar y poner en circulación datos sobre la actividad teatral. Aquí adquieren especial importancia los proyectos desarrollados por el Instituto del Teatro de Madrid y sus socios universitarios. La web teatrero.com introduce un elemento nuevo en la relación entre Madrid y su teatro: no se limitan a describir la escena, sino que la convierten en objeto de análisis digital, pues funciona como portal de crítica teatral, base de datos, cartografía y herramienta de medición de redes profesionales. Según la documentación del proyecto, reúne cerca de 700 críticas, selecciona en torno a 75 o 100 obras por temporada y permite cruzar datos sobre directores, autores, escenógrafos, productores, intérpretes, espacios, temporadas y circuitos. La cartografía de editoriales teatrales, los mapas de festivales y la base Teatro Clásico Español - Siglo XXI amplían esa lógica. El teatro, arte efímero por excelencia, queda registrado como red de relaciones. La memoria ya no depende solo del archivo textual o de la crítica impresa; se convierte en



Corral Cervantes. Paseo de la Chopera 6. Madrid.
Fotografía cortesía de Fundación Siglo de Oro

mapa, tabla, buscador, nube de puntos, visualización y archivo vivo. Esta transformación digital resulta especialmente relevante para el Siglo de Oro. Durante siglos, su estudio se organizó en torno a manuscritos, sueltas, partes de comedias, atribuciones, censuras, variantes y problemas textuales —todas estas áreas cubiertas con acierto en la «plataforma de plataformas» ASODAT—. Esa tradición filológica sigue siendo imprescindible, pero la escena contemporánea exige otras preguntas: qué obras se representan realmente, qué autores sobreviven en los escenarios, qué compañías sostienen el repertorio, qué salas lo acogen, qué públicos lo consumen, qué redes profesionales lo hacen posible y qué zonas quedan fuera del mapa. La investigación digital permite responder con series, cruces y evidencias. En Madrid, donde la concentración de producción es tan intensa, estas herramientas ayudan a comprender no solo el patrimonio del pasado, sino la economía cultural del presente.

Ahora bien, la centralidad madrileña también plantea riesgos. El primero es la concentración. Si más de la mitad de la recaudación teatral española se produce en Madrid, la ciudad ejerce una fuerza de atracción que puede desequilibrar el sistema. Compañías, intérpretes, críticos y programadores pasan por Madrid para obtener visibilidad; los grandes estrenos buscan

Madrid para legitimarse; los datos nacionales dependen en gran medida del comportamiento madrileño. Esa potencia puede enriquecer el ecosistema, pero también reducir la diversidad territorial si no se articula con giras, festivales, redes de cooperación y políticas de descentralización. El Siglo de Oro ofrece una oportunidad para corregir ese riesgo, porque su repertorio pertenece a una tradición escénica distribuida: corrales, patios, palacios, universidades, ciudades pequeñas, fiestas locales y circuitos itinerantes. La capital puede liderar sin absorber, producir sin monopolizar.

El segundo riesgo es la museificación. El clásico puede convertirse en marca decorativa: capas, espadas, velas, maderas, sonetos, trajes de época y un español elevado que tranquiliza al espectador porque parece cultura garantizada. La escena madrileña más interesante trabaja contra esa tentación. Los mejores montajes del Siglo de Oro no preguntan cómo embellecer el pasado, sino cómo volverlo peligroso. *Fuenteovejuna* no es solo una pieza sobre la unidad del pueblo; es una obra sobre violencia, abuso sexual, obediencia, castigo y responsabilidad colectiva. *El alcalde de Zalamea* no es únicamente drama de honor; es una reflexión sobre justicia, jurisdicción, militarización y dignidad campesina. *La vida es sueño* no es solo meditación filosófica; es una máquina política sobre encierro, educación, poder y libertad. La actualidad del clásico depende de que esas tensiones aparezcan sin quedar domesticadas.

El tercer riesgo es separar escena e investigación. Madrid posee universidades, grupos, archivos, compañías, teatros y festivales suficientes para construir un ecosistema ejemplar, pero esa riqueza solo produce conocimiento público si los canales se comunican. Clásicos en Alcalá apunta una vía al combinar programación con jornadas académicas. Teatrero.com y CONSTEMAD proponen otra al convertir la crítica y los datos en herramientas abiertas. La CNTC puede funcionar como puente entre filología, pedagogía y espectáculo. El reto consiste en no separar al espectador del lector, al investigador del creador, al archivo del escenario. El teatro del Siglo de Oro nació en una cultura de circulación: textos que se vendían, actores que viajaban, compañías que adaptaban, públicos que respondían, censores que intervenían, impresores que transformaban manuscritos en mercado. Su supervivencia contemporánea exige una circulación equivalente.

También ha cambiado la figura del público. La asistencia teatral ya no puede darse por supuesta, ni siquiera en una ciudad con tanta oferta. El público actual compra entradas por internet, compara reseñas, llega por redes sociales, combina ocio cultural con turismo, exige accesibilidad, busca

experiencias y se mueve entre alta cultura y entretenimiento sin aceptar jerarquías rígidas. Para el Siglo de Oro esto supone una exigencia adicional: hacer visible el placer del texto. El verso, la métrica y la retórica no son obstáculos que deban esconderse, sino motores de teatralidad. Cuando se dicen bien, los clásicos no necesitan disculparse. Pero esa eficacia requiere entrenamiento actoral, dirección de verso, mediación pedagógica y campañas capaces de explicar que el teatro barroco no es una obligación escolar, sino una tecnología escénica de enorme velocidad: equívocos, ritmo verbal, música, violencia, deseo, honor, dinero, celos y poder. La pedagogía se ha convertido, por ello, en otro centro de producción. Funciones para jóvenes, materiales didácticos, encuentros, talleres de verso, publicaciones, podcast, vídeos y visitas a edificios históricos expanden la escena más allá de la representación. El catálogo participa de esa tarea: no solo documenta, sino que interpreta. Un capítulo sobre el teatro del Siglo de Oro en el Madrid actual debe mostrar que el pasado no está detrás, sino alrededor: en los edificios que se habitan, en los textos que se ensayan, en las políticas culturales que financian, en las bases de datos que ordenan, en las compañías que arriesgan y en los públicos que reinterpretan. En un mismo mes pueden coincidir una gran producción pública, una versión independiente, una propuesta familiar, una lectura universitaria, una pieza de calle y una revisión musical o humorística que trabaje con materiales áureos sin presentarse necesariamente como teatro «clásico». Esa variedad impide reducir el fenómeno a una estética única.

En esa pregunta se juega también el futuro. La escena madrileña necesita ampliar repertorios, incorporar autoras y dramaturgias menos transitadas, reforzar la accesibilidad, cuidar el verso y evitar que la concentración económica se traduzca en uniformidad estética. Necesita también documentar mejor sus procesos: no solo conservar fotografías y programas, sino registrar ensayos, decisiones de versión, materiales pedagógicos, debates con el público, itinerarios de gira y datos de recepción. El teatro del Siglo de Oro fue un arte de compañías; su archivo contemporáneo debería ser igualmente colectivo. Las bases de datos y mapas digitales abren esa posibilidad, pero requieren continuidad, financiación y conciencia clara de que el dato cultural no sustituye a la interpretación: la habilita.

Por eso Madrid puede pensarse como una escena en capas. La capa del corral permanece en la memoria del Teatro Español y en la fantasía material del Corral Cervantes. La capa institucional moderna se encarna en la CNTC, en los teatros municipales y autonómicos, y en los festivales. La capa industrial

aparece en la recaudación, la programación, los públicos, la crítica y las giras. La capa académica se despliega en universidades, proyectos de investigación y archivos digitales. Y la capa política se manifiesta cada vez que una obra del XVII obliga a hablar de justicia, consentimiento, comunidad, violencia o poder. Madrid no solo recuerda el Siglo de Oro: lo contrata, lo ensaya, lo discute, lo vende, lo estudia y lo vuelve a poner delante de un público.

Madrid es hoy una capital del teatro del Siglo de Oro porque reúne cuatro condiciones difíciles de encontrar juntas. Tiene instituciones de producción estables, encabezadas por la CNTC y acompañadas por la red municipal y autonómica. Tiene espacios con memoria, desde el Teatro Español hasta Alcalá de Henares, donde la historia teatral se integra en la experiencia urbana. Tiene un tejido de compañías y festivales que convierten el repertorio en práctica viva. Y tiene una infraestructura crítica y digital capaz de observarse a sí misma. Esa combinación convierte el Siglo de Oro en un campo de contemporaneidad. La fórmula puede inducir a equívoco: sugiere una edad cerrada, brillante y distante. El Madrid actual demuestra lo contrario. El oro del teatro clásico no reside en su intangibilidad, sino en su capacidad de fundirse de nuevo. Cada montaje transforma el metal heredado; cada público lo prueba; cada institución decide si lo exhibe como tesoro o lo pone a trabajar. En la mejor escena madrileña, el pasado no se venera inmóvil: se ensaya, contradice, musicaliza, corta, traduce, discute y celebra. Esa es la razón de su vigencia: no porque el siglo XVII siga intacto, sino porque el Madrid del siglo XXI todavía encuentra en él una forma privilegiada de imaginar comunidad, conflicto y escena.

Andrés de Claramonte

(1626-2026)

*400 años
de la muerte
en Madrid del
responsable
del mito de
don Juan*

—JAVIER J. GONZÁLEZ MARTÍNEZ—



Joaquín Muñoz Morillejo. *Iglesia de San Sebastián* (1916). Museo de Historia de Madrid. 4147

LA BIOGRAFÍA DE ANDRÉS DE CLARAMONTE está todavía repleta de lagunas. Solo tenemos una vaga referencia a que fue «natural de Murcia». Por un documento procesal firmado en 1592, dando por supuesto que debía de ser mayor de 25 años para tener capacidad legal, deducimos que tuvo que nacer antes de 1567. Poco sabemos también de su familia. Tuvo al menos dos hijos, Andrés y Esperanza.

Por la calidad de su escritura y por el uso del latín en muchas de sus comedias, sabemos que recibió una buena educación. En una de sus obras, *Letanía moral*, menciona a don Juan de Ulloa, conde de Villalonso, como su protector. Sabemos que empezó a escribir esta obra muy joven, por lo que es posible concluir que este noble fuese el mecenas necesario para recibir dicha instrucción.

Tenemos algunas referencias que nos ayudan a ubicarle: Agustín de Rojas en el *Viaje entretenido* ya lo registra en activo en el ámbito teatral a fines del siglo XVI. También nos consta que se casó con la actriz Beatriz de Castro y Virués el 4 de febrero de 1604, en la iglesia de Nuestra Señora de San Lorenzo, en Valladolid.

Le vemos rodeado de lo más granado de la sociedad y las letras entre los inscritos en la Hermandad de Esclavos del Santísimo Sacramento, fundada en 1608, donde coincide con el rey Felipe III, los principales personajes de la corte y muchos escritores: Miguel de Cervantes, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Vicente Espinel, Francisco de Quevedo, Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara. Esta cercanía a la nobleza por parte de Claramonte queda de manifiesto en su *Relación del nacimiento del nuevo infante y de la muerte de la Reina escrita en tres romances* (1611). Entre 1611 y 1612 participa en la Academia del conde de Saldaña en Madrid, donde vuelve a coincidir con algunos de los escritores más afamados de su época (Lope, Vélez y Cervantes). También se cuenta con él para la Academia literaria constituida en Madrid en 1623.

Seguir la pista de los lugares y años de representación de los que tenemos datos nos da una idea de su constante itinerancia por la península: Murcia (1592), Sevilla (1603), Salamanca (1604), Valladolid (1605), Tordesillas (1608), Valencia (1608), Palencia (1610), Medina de Rioseco (1610), Madrid (1610), Villafáfila (1611), Lisboa (1612), Córdoba (1613) y Algete (1614). Esta itinerancia hace difícil fijar un lugar de residencia, pero podemos establecer estos centros de operaciones por fechas: 1. Orígenes y juventud: Murcia y Sevilla (c. 1567-1602); 2. Inicios empresariales teatrales: itinerancia por la península ibérica (1603-1609); 3. Alternancia entre Madrid y Sevilla (1610-1614); 4. Asentamiento y madurez en Sevilla (1615-1622); 5. Últimos años en Madrid (1623-1626).

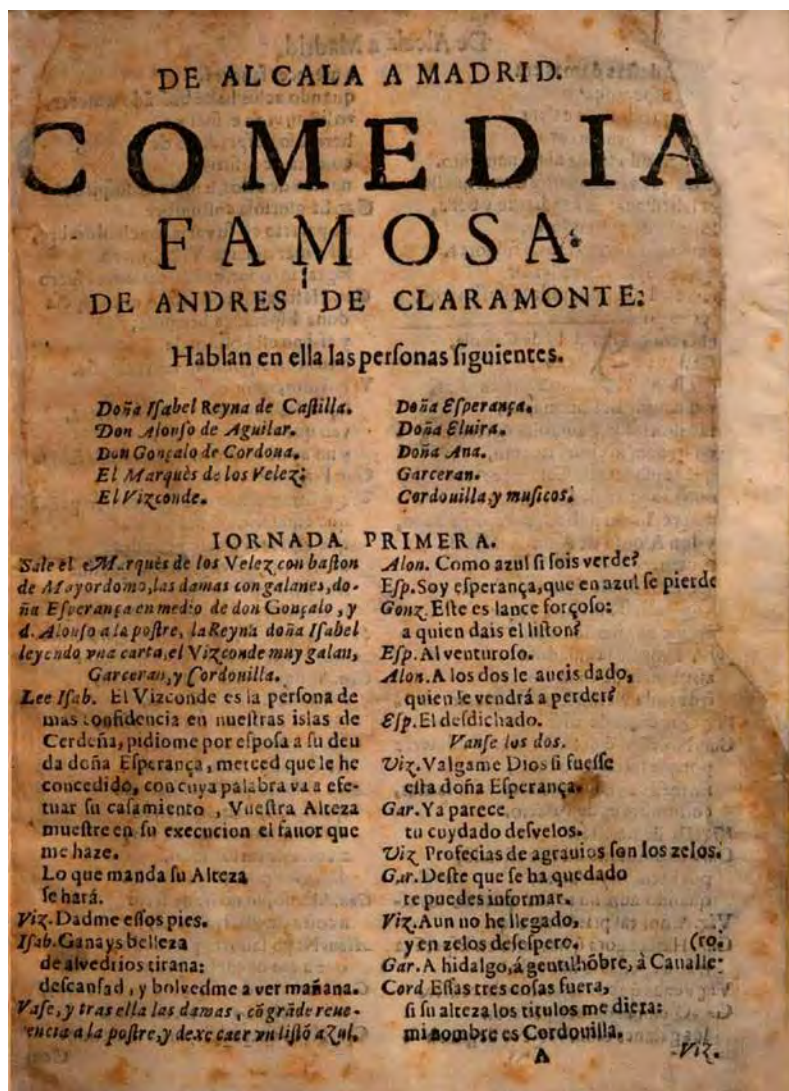
Y también conocemos el documento que certifica que murió el 19 de septiembre de 1626, en la calle Niño en Madrid —la misma vía donde alquilaba casa Luis de Góngora y que después adquirió Quevedo, de ahí que en la actualidad la calle se llame con el nombre de este último—. Claramonte murió sin dejar testamento. Su sepelio se certificó en la Parroquia de San Sebastián. Este lugar se convertirá en un sitio muy estimado para los amantes del teatro, pues allí tendrá su sede a partir de 1631 la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, de la que son devotos muchos comediantes. Además, en esa parroquia se bautizaron, casaron o enterraron algunos de los escritores más reconocidos de nuestro Siglo de Oro: Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, etc.

CLARAMONTE Y MADRID

La relación de Andrés de Claramonte con Madrid fue constante y estrecha a lo largo de toda su vida. Prueba de ello dan tanto su biografía como los espacios de ficción que plasmó en su extensa obra dramática. La continua presencia de un profesional de su talla en la villa del Manzanares demuestra una vez más la capitalidad teatral de Madrid en el Siglo de Oro.

Después de casi veinte años de representaciones por la península, Claramonte decide hacer pivotar su vida en torno a Madrid, posiblemente por búsqueda de mecenazgo, estrategia profesional y promoción literaria. Allí estaba asentada la corte, allí vivía la nobleza y allí operaban las instituciones que regulaban la profesión. Además, los corrales de comedias ofrecían magníficos espacios estables de representación, había profesionales disponibles para el trabajo y existía un público fiel y adinerado.

Hacia 1610, Claramonte y su esposa declaran formalmente ser «vecinos de la villa de Madrid». Es en esta ciudad donde se integra en los círculos



Andrés de Claramonte. *De Alcalá a Madrid* (edición suelta sin datos de imprenta). Biblioteca Nacional de España. T/55273/30

intelectuales cortesanos, participando activamente entre 1611 y 1612 en la Academia literaria del conde de Saldaña, Diego Gómez de Sandoval, hijo del duque de Lerma. En 1614 sigue empadronado en la capital formando nuevas compañías, aunque realiza giras continuas por localidades cercanas como Alcalá de Henares, Algete y Guadalajara.

La institucionalización de la compañía de Claramonte debe mucho sin duda a su proximidad al poder administrativo. Estar cerca de los órganos de poder fue vital para su supervivencia y encumbramiento. Su compañía teatral fue una de las pocas autorizadas para representar legalmente en el reino: primero en 1609, cuando seleccionaron solo ocho compañías, y luego en 1615, en un exclusivo grupo de doce. Estar en Madrid suponía estar donde se aprobaban los lugares de escenificación, se expedían licencias de representación, se daba paso a la impresión de las obras dramáticas, etc.

Además, su estancia en la capital le permitió formar parte del círculo de escritores residentes en Madrid. Participó de la atmósfera literaria de la época con ilustres como Góngora, Quevedo, Cervantes y Lope. Intervino en célebres eventos literarios como el vejamen poético contra Juan Ruiz de Alarcón al que se acusó de plagio en su composición para celebrar la llegada del príncipe de Gales a Madrid en 1623.

En su extenso poema *Relación del nacimiento del nuevo infante y de la muerte de la reina* (1611) se ven reflejadas su calidad literaria, su cercanía al poder y su apego a Madrid. En esta composición se relata el nacimiento del infante Alfonso y la muerte por complicaciones del parto de la reina Margarita de Austria-Estiria. Se describe el impacto que supusieron en la capital estos acontecimientos, las muestras de compasión de las monjas del Monasterio de las Descalzas de Madrid y la consternación del pueblo que salió a la calle para acompañar a la familia real.

Junto a la residencia de los núcleos de poder y cultura, la villa era para Claramonte un centro logístico y estratégico para su empresa teatral. Desde este punto neurálgico organizaba la compleja actividad escénica: contrataba actores, programaba espectáculos, compraba utilería y vestuario. Consta, por ejemplo, un concierto, fechado en Madrid el 26 de marzo de 1614, de Andrés de Claramonte, autor de comedias, con Pedro de Ampuero, vecino de Algete (Madrid), para representar en esta villa dos comedias, una a lo divino y otra a lo humano, con sus bailes y entremeses, el domingo de Cuasimodo (segundo domingo de Pascua), por lo que cobraría 800 reales. Tenemos también muchas huellas de Madrid en las aprobaciones de su corpus poético y dramático: su

VOIE DE LA FONTAINE ET DE LA PLACE DE SAINT DOMINGUE HAÏTI HAÏTI
DESIGNÉ AU NATUREL ET GRAVÉ PAR L'ARTISTE

VUE DE LA FONTAINE ET DE LA PLACE DE SAINT DOMINGUE HAÏTI HAÏTI
DESIGNÉ AU NATUREL ET GRAVÉ PAR L'ARTISTE

[illegible]

ANDRÉS DE CLARAMONTE_99



Contrato de formación de la compañía de Andrés de Claramonte (11 de julio de 1614). Archivo Histórico Provincial de Madrid. T. 4307. fol. 817

HOMBRE DE TEATRO TOTAL: ESCRITOR, ACTOR Y DIRECTOR-EMPRESARIO

Desde 1592 podemos seguir su trayectoria profesional sobre las tablas. En 1604 sabemos que escribía teatro y lo representaba como actor de la compañía de Baltasar de Pinedo. En el *Diario* del estudiante Girolamo da Sommaia se dice que en esa fecha se representó en Salamanca su obra *El nuevo rey Gallinato*. En 1605 pasa a la compañía de Alonso de Heredia y, un año después, a la de Antonio Granados. En 1607 se hace socio de Alonso de Olmedo para formar compañía, aunque un par de años más tarde Claramonte lo contrataría como actor.

Es nombrado autor de título en 1609, lo cual implicaba que tenía licencia del Consejo de Su Majestad para representar. En España en esta época solo existían ocho compañías de título. Su prestigio se mantuvo de forma constante, porque la de Claramonte es autorizada de nuevo con título real cuando en 1615 el Consejo de Castilla las vuelve a regular. En 1624 se hizo cargo de la compañía de Cristóbal de León y, poco después, se asoció también con el autor de comedias Cristóbal de Avendaño.

Ser autor de comedias de dicha altura suponía dirigir a unos veinte empleados cada temporada, entre los que se contaban comediantes, apuntador, guardarropa y cobrador. Los elencos de las compañías cambiaban con frecuencia. A partir de la información documentada en la base de datos DICAT, el recuento de actores y actrices que llegó a contratar Claramonte es de al menos 71 intérpretes distintos. Claramonte, como empresario teatral, eligió diversas fórmulas para la gestión de la compañía. En ocasiones, optó por el modelo «de ración», que suponía pagar a diario a los miembros; en otras, se inclinó por la «compañía de partes», en la que se esperaba al final de la temporada para el reparto de beneficios, e incluso combinó los dos sistemas: pagaba una parte a diario y otra al finalizar el periodo de representaciones.

Para hacernos cargo del repertorio que podía llegar a ofrecer una compañía como la de Andrés de Claramonte, nos consta que en 1614 disponía de cuarenta comedias y un grupo indeterminado de autos, entremeses, loas y bailes. A partir de la documentación que conservamos, se calcula que como mínimo llegó a representar más de medio centenar de comedias diferentes a lo largo de su carrera. Siendo prudentes, y solo a partir de los pocos periodos en que las fuentes permiten un recuento exacto, se documentan más de dos centenares de representaciones en su trayectoria profesional.

Pero quizá lo más interesante del perfil de Claramonte es su fusión de las funciones de actor, escritor y empresario teatral. Esto le convierte en un agente

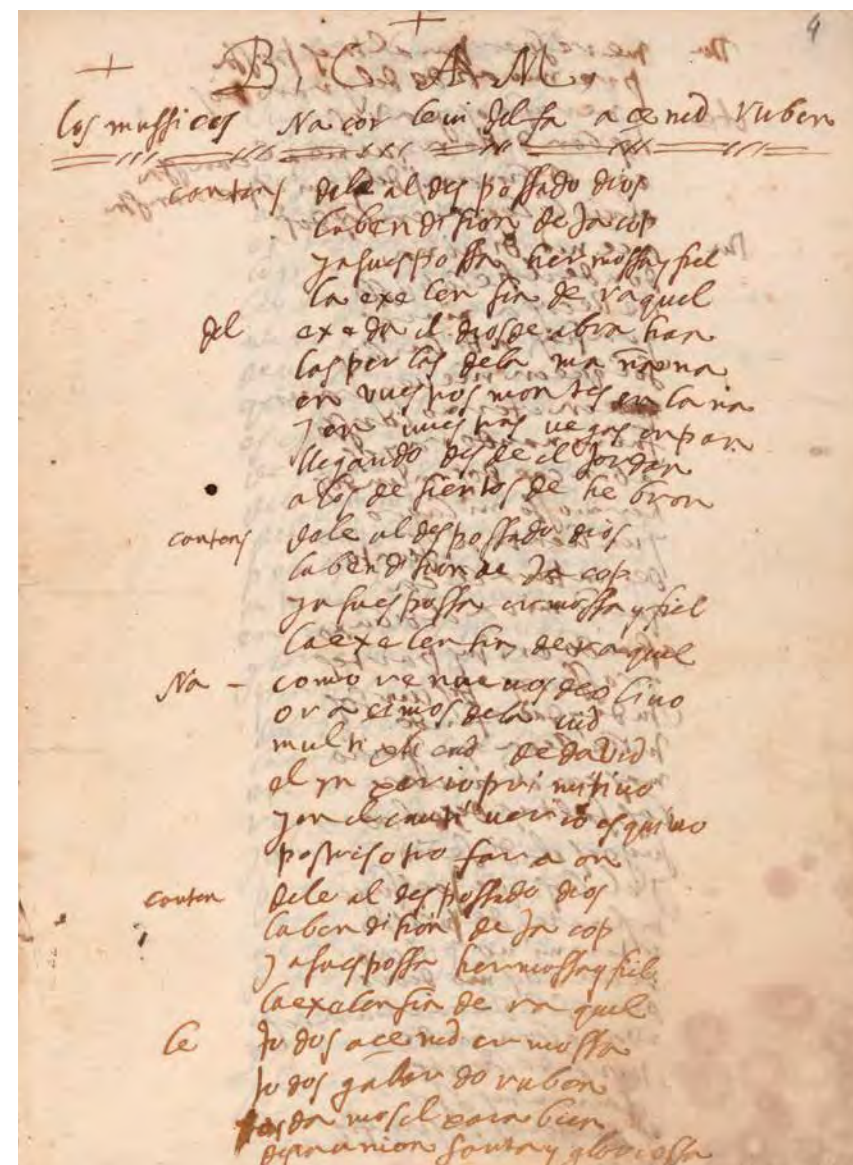
excepcional de la época más sobresaliente del teatro español. Lo efímero del teatro solo nos permite gozar de una escenificación en el aquí y ahora de la representación. Sin embargo, la obra dramática de alguien como Claramonte, que conoció el teatro en todas sus dimensiones, nos posibilita vislumbrar parte de la riqueza del arte escénico del momento. Esto se manifiesta en el impacto visual de algunos de sus cuadros teatrales, en el peso que adquiere la expresión gestual en las acciones climáticas y en el acierto para representar lo que espera el espectador.

OBRA ESCRITA

En algunos momentos, se sirvió del seudónimo de Clarindo para firmar su producción literaria. Su obra mayoritaria es teatral, pero también escribió piezas líricas y religiosas como la *Relación del nacimiento del nuevo infante y de la muerte de la reina* (1611), la *Letanía moral* (1613) y el *Fragmento a la Purísima Concepción* (1617). Tradicionalmente se le han atribuido veinte comedias y cinco autos sacramentales: *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*; *La católica princesa Leopolda, prima de doña Margarita de Austria, reina de España*, y elección del emperador Matías; *De Alcalá a Madrid*; *De este agua no beberé*; *De lo vivo a lo pintado*; *Dineros son calidad*; *La esclava del cielo, santa Engracia*; *El gran rey de los desiertos, san Onofre*; *La infelice Dorotea*; *El inobediente o la ciudad sin Dios*; *El mayor rey de los reyes*; *La milagrosa elección de san Pío Quinto*; *El nuevo rey Gallinato*, y la ventura por desgracia; *Púsose el sol, saliome la luna / Santa Teodora*; *El rey don Pedro en Madrid / El infanzón de Illescas*; *San Carlos o Las dos columnas de Carlos*; *El secreto en la mujer*; *El tao de san Antón*; *El tejedor de Segovia. Primera parte / Las lanzas por lanzaderas*; *El valiente negro en Flandes*; *La Araucana*; *El dote del Rosario*; *Escarraán*; *El horno de Constantinopla*, y *La ninfa del cielo*.

Por cantidad y calidad hubiese merecido un puesto más destacado en la configuración del canon literario que se forjó en el siglo XIX. Sin embargo, algunos de los críticos más importantes —Hartzenbusch, Menéndez Pelayo y Schæffer— tuvieron una visión muy negativa de él. De nada valieron contra estas sentencias los juicios más positivos de Mesonero Romanos, del conde de Schack, de Ticknor o de Chorley.

Avanzado el primer tercio del siglo XX, Leavitt se atrevió a remar contracorriente de la crítica, demostró el valor de la técnica teatral de Claramonte y llegó a asemejar su estilo poético con el de Calderón de la Barca. Desde finales del mismo siglo, los estudios de Rodríguez López-Vázquez, Cantalapiedra, Ganelin,



Andrés de Claramonte. *El horno de Constantinopla*. Auto sacramental. Manuscrito autógrafo. Biblioteca Nacional de España. Mss/17391



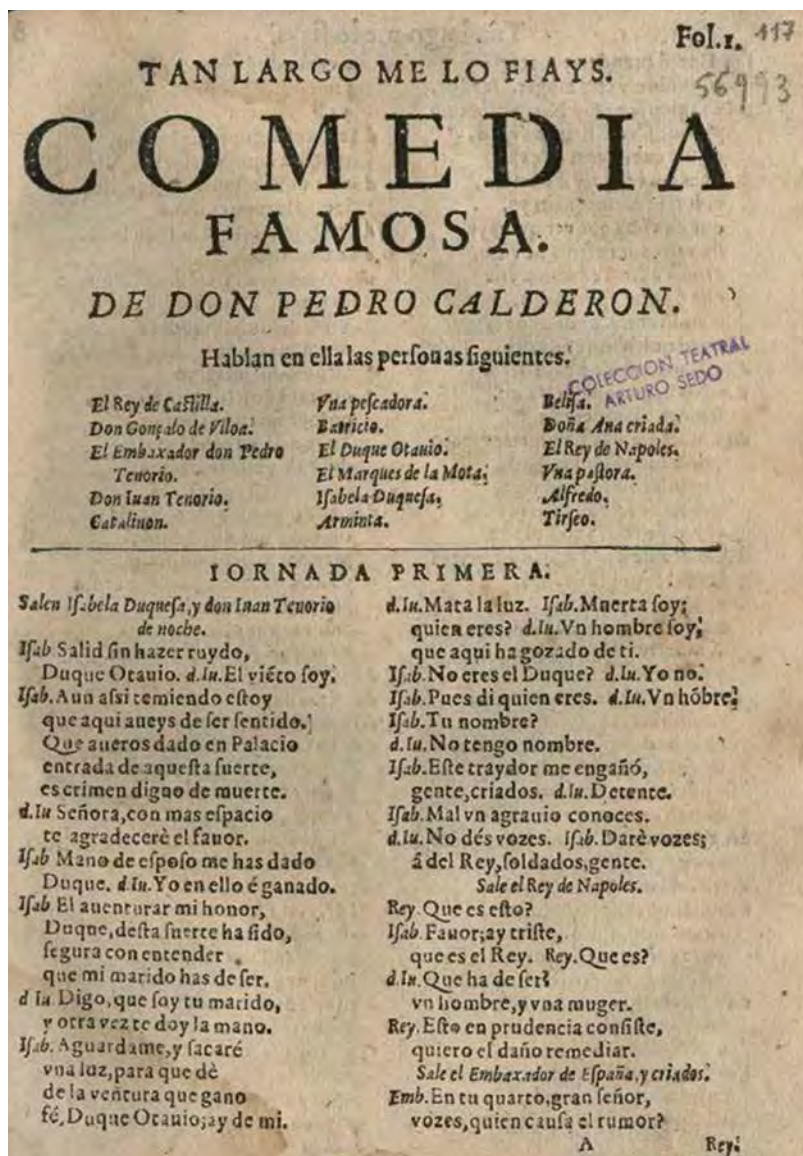
Lope de Vega (atribuida).
La estrella de Sevilla (edición suelta sin datos de imprenta).
 Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. BH FLL Foll 10



Partida de defunción de Andrés de Claramonte. Madrid, 19 de septiembre de 1626. Archivo de la Parroquia de San Sebastián

Armas, García-Reidy y Ferreira han terminado de restaurar su talla teatral. Leavitt anunció la posibilidad de que piezas atribuidas indebidamente a Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca pudieran ser de Claramonte. Rodríguez López-Vázquez atribuyó *Tan largo me lo fiais* al escritor murciano. Recientemente, Vega García-Luengos y Cuéllar han confirmado estas atribuciones mediante técnicas informáticas de estilometría y han apuntado alguna más, entre las que se cuentan varias de las más emblemáticas del teatro universal: *La adúltera virtuosa*; *Allá darás, rayo / A firma de labios, fuerza de brazos*; *De un yerro nacen mil*; *Don Gil de la Mancha*; *La Estrella de Sevilla*; *La hija de Carlos V*; *La lindona de Galicia*; *La mayor corona*; *La paciencia en la fortuna*; *El premio de la virtud y sucesos prodigiosos de don Pedro Guerrero*; *La prudencia en el castigo*; *El rigor en la inocencia*; *Un pastoral albergue*; *Tan largo me lo fiais / El burlador de Sevilla*; *La vida en el ataúd*; *Vida y muerte de Poncio Pilato / El dichoso desdichado*, *Poncio Pilato*; *El árbol de la gracia*, y *El pan de Vallecas*.

¿Hasta qué punto ha podido influir el hecho de ser un hombre de teatro total en su problemática transmisión y en su conflictiva recepción? Un hombre que escribía teatro al tiempo que lo representaba estaba más preocupado por su escenificación que por la fijación de su nombre como autor. Respecto a la polémica recepción de su obra, pueden mezclarse aquí prejuicios sobre las posibilidades literarias de un actor y autor de comedias. Por una parte, se sospecharía de la falta de formación intelectual de alguien entregado a una vida itinerante; por otra, extrañaría que el exceso de actividad y la búsqueda de lucro se pudiesen combinar con la calma y profundidad que se espera de la escritura, y, además, se tendería a pensar que como actuaba y dirigía textos de otros se apropiaba de lo que no era suyo. Sin embargo, este prejuicio se ve contrastado con los paradigmáticos ejemplos de todos los tiempos y naciones: Lope de Rueda, Shakespeare, Molière, Brecht, etc.



Pedro Calderón (atribuida). *Tan largo me lo fiáis* (edición suelta sin datos de imprenta). Biblioteca del Institut del Teatre. 56993

MITO DE DON JUAN

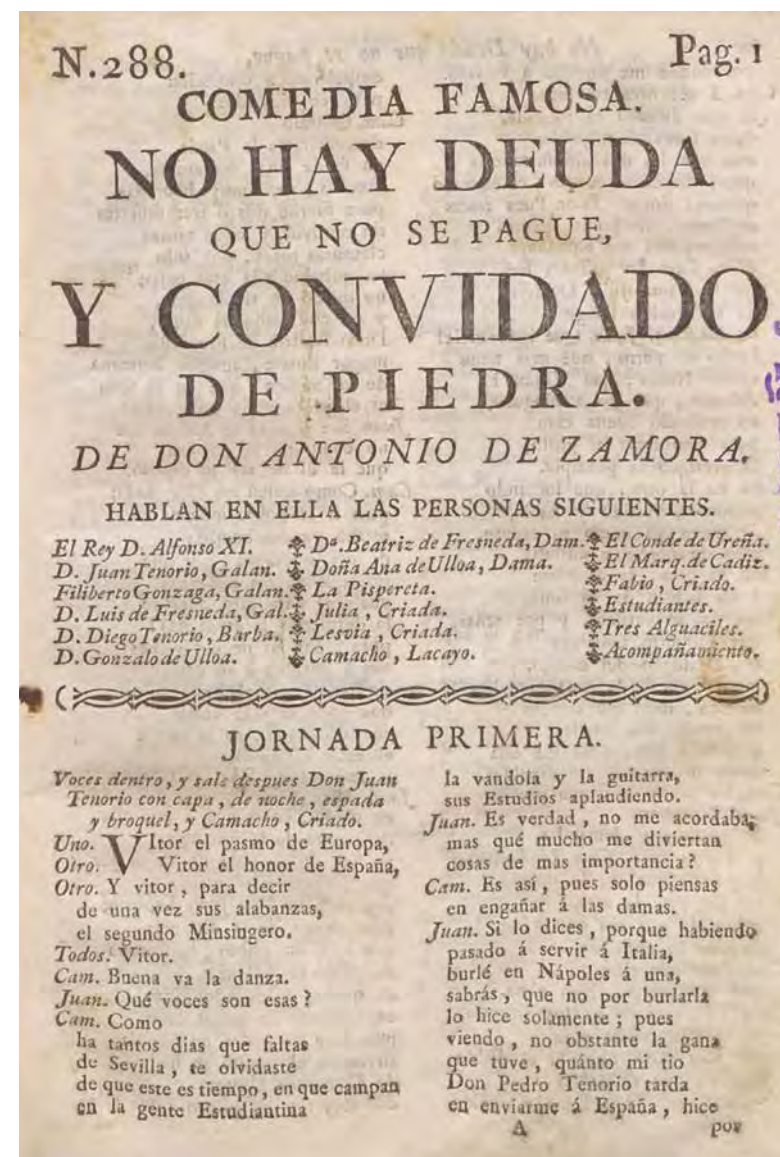
Sin duda, la trascendencia de Andrés de Claramonte está en *Tan largo me lo fiáis* / *El burlador de Sevilla*, la obra, tradicionalmente atribuida a Tirso de Molina, origen del mito de don Juan, uno de los más versátiles y fecundos de la cultura occidental. Es la fuente de la que surgen tantas manifestaciones distribuidas por diversas latitudes, tiempos y géneros artísticos: ya son cerca del medio millar las obras con don Juan como protagonista que hemos podido llegar a identificar. No caben todas en estas páginas, pero sí al menos algunas de las más representativas: en Francia y en el mismo siglo que el fundador del mito aparece la obra teatral *Don Juan ou le festin de pierre*, de Molière; en el siglo XVIII, el dramaturgo italiano Goldoni firma *Don Giovanni Tenorio ossia Il Disoluto* y el austriaco Mozart compone la ópera *Don Giovanni* a partir del libreto de Lorenzo da Ponte; en el siglo XIX, el inglés Lord Byron escribe el poema *Don Juan*, y el ruso Pushkin su drama *Kamenyi Gost* (*El convidado de piedra*); en el siglo XX el mito da el salto al cine con el alemán Reinhold Schünzel y su *Die Drei Marien und der Herr von Marana* (*Las tres Marías y el señor de Mañara*), el estadounidense Alan Crossland con *Don Juan*, el sueco Ingmar Bergman con *Djävulens öga* (*El ojo del diablo*) y el suizo Max Frisch con *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* y *Nachträgliches zu Don Juan* (*Don Juan o el amor a la geometría*).

En el marco español siguen a la obra de Andrés de Claramonte *La venganza en el sepulcro* de Alonso de Córdoba y Maldonado, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* de Antonio de Zamora, y *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Se ven claras versiones donjuanescas en los personajes de Álvaro Mesía en *La Regenta* de Clarín, de Juan Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós, y del Marqués de Bradomín en *Las sonatas*, *El terno del difunto* (retitulado *Las galas del difunto*) de Valle-Inclán. En 1927 se extendió la fiebre donjuanesca: aparece *Don Juan de Mañara* de los hermanos Machado, *El burlador de Sevilla* de Francisco Villæspesa, *Don Juan, buena persona* de los hermanos Álvarez Quintero y *El burlador que no se burla* de Jacinto Grau. Este autor escribió en dos ocasiones más sobre el mito: la primera, en *Don Juan de Carillana*, y la segunda, en *Don Juan en el tiempo y en el espacio*. En forma de parodia lo trata Muñoz Seca en *La plasmatoria*, como defensor de las mujeres aparece en *Tenorio feminista* (*Parodia lírica mujeriega*) de Antonio Paso, Carlos Servet e Ildefonso Valdivia, y como chulo de barrio en las dos novelas *Tigre Juan* y su continuación *El curandero de su honra* de Pérez de Ayala. Como ensayos literarios cabe destacar *Don Juan. Ensayos sobre el origen*

de su leyenda de Gregorio Maraón, *Don Juan en la literatura española* de Américo Castro, «Introducción a un Don Juan» de Ortega y Gasset, y *Sobre el origen del Convidado de Piedra* de Menéndez Pidal. El mito ha continuado fructificando en el ámbito cultural hispano, pero no es posible extender esta relación que solo pretendía manifestar la fecundidad de la idea claramontiana.

Los mitos son por esencia moldeables y de ahí su capacidad de adaptarse a las diferentes épocas sin perder por eso sus rasgos identitarios. Los mitos son a la literatura lo que las ideas al pensamiento. Son elementos imprescindibles de nuestra cultura porque permiten expresar mucho en pocas palabras. A todos nos sugiere algo el mero hecho de mencionar a Edipo, Segismundo, Hamlet, Quijote o Fausto. Por muy variadas que sean las formas que adquiera y por diversos que sean los formatos en los que se plasme, seguiremos distinguiendo a ese don Juan que tuvo su primera aparición en la obra claramontiana y que quizá haya demostrado ser el más versátil de todos los grandes mitos. Desde luego, los estudios críticos están en consonancia cuantitativa con las obras artísticas. Ya a principios del siglo XX la abrumadora bibliografía permitió a Jardiel Poncela titular con humor su «Ensayo número 27.493 sobre Don Juan». De ahí que podamos encontrarnos donjuanes interpretados como arquetipo de la virilidad, infante sexualmente ambiguo, niño rico privilegiado, etc.

El contexto en el que surge el mito de don Juan incluye una posición elevada del personaje, la consideración del recato como valor, el ejercicio de desafío contra ese valor y la marginalidad social por las acciones cometidas. Su caracterización es la de un seductor, burlador e insensible. Con clarividentes argumentos, Gregorio Maraón definió a don Juan como la aplicación del maquiavelismo al amor humano. Junto al protagonista suelen aparecer en el mito los mismos personajes que aparecen en la obra primigenia: el difunto y las mujeres burladas. En la personificación del mito se conocen múltiples formas: hombre o mujer; joven, maduro o anciano; burlador, enamorado o burlado; condenado o salvado. Entre sus características esenciales destacan la de caprichoso, rebelde contra el poder establecido, amoral, presentista, burlador de mujeres, sin miedo al castigo, sin remordimientos, sin reglas de juego, temerario, mimado por la sociedad y seductor con sus palabras. Pero quizá lo que ha hecho más grande este mito ha sido el logro de continuar vivo e igualmente identificado tras su profunda transformación: en el siglo XVII, en *Tan largo me lo fiais / El burlador de Sevilla* don Juan es enviado al infierno; en el siglo XIX, en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, es salvado para la vida eterna por el amor de doña Inés.



Antonio de Zamora. *No hay deuda que no se pague, y convidado de piedra* (Valencia, 1792). Biblioteca de la Universidad de Sevilla. H Ca. 038/028

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BLASCO RODRÍGUEZ, Carmen, *El Palacio del Buen Retiro. La arquitectura y su época*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- BROWN, Jonathan y ELLIOT, John H., *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.
- CRUICKSHANK, Don W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- CUÉLLAR, Álvaro y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte», *Hipogrifo*, 11.1 (2023), pp. 117-172.
- DAVIS, Charles y VAREY, John E., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1997.
- DÍEZ BORQUE, José María (dir.), *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.
- FERRER, Teresa y GARCÍA REIDY, Alejandro (coords.), *ASODAT. Asociar los datos: Bases de datos integradas del teatro clásico español*, <https://asodat.uv.es/>
- FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles, «El teatro y las representaciones escénicas en la vida cotidiana de los madrileños durante el siglo XVII», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 55 (2025), <https://doi.org/10.4000/1408t>
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «A text with no name? The rise and fall of Tirso's attribution of *El burlador de Sevilla*», en Esther Fernández, *Tirso de Molina: Interdisciplinary Perspectives from the Twenty-First Century*, Londres, Tamesis Books, 2023, pp. 23-40.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols.
- MAESTRE, Rafael, «Calderón de la Barca—Baccio del Bianco: Un binomio escénico», *Revista de Historia Moderna*, 11 (1992), pp. 239-250.
- MOLL, Jaime, «De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, t. III, 1992, pp. 199-211.
- RENNERT, Hugo A. y CASTRO, Américo, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (ed.), *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina, Madrid, Cátedra, 1989.
- RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUBIERA, Javier, «El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro como espacio teatral», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 55 (2025), <https://doi.org/10.4000/140sw>
- RUESGA, Juan y PALACIOS, Vicente, «El Coliseo del Buen Retiro: una hipótesis arquitectónica a partir del levantamiento de René Carlier de 1712», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 55 (2025), <https://doi.org/10.4000/140sv>
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (ed.), *Todo Madrid es teatro. Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro (Catálogo de exposición)*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2018.
- (ed.), *El Coliseo del Buen Retiro y el teatro cortesano español del Barroco*, Madrid-Francia, Iberoamericana-Vervuert, 2026.
- SANZ AYÁN, Carmen, «La fiesta cortesana en tiempos de Carlos II», en *Carlos II: El rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 241-268.
- SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681. Estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- , *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982.
- , *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Tamesis Books, 1989.
- SUBIRÁ, José, *El gremio de representantes y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1960.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (ed.), *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, *Lope y el teatro del Siglo de Oro. Catálogo-web de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España entre el 28 de noviembre de 2018 y el 17 de marzo de 2019*, Madrid, Acción Cultural Española y Biblioteca Nacional de España, 2019, <https://lopeylteatro.bne.es/>
- VÉLEZ SAINZ, Julio, «Madrid, capital teatral europea», *Biblioteca de Estudios Madrileños*, LXVII, 115-137, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10666540>
- VV. AA., *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, C. Cuevas García (ed.), Madrid, Castalia, 1983.

