

DOS CORTES, DOS ESTÉTICAS: LA DIFERENCIA ENTRE EL TEATRO ABIERTO DEL CORRAL DE COMEDIAS Y EL TEATRO CORTESANO FRANCÉS

José María Perceval

Je viens tout à cette heure de la comédie des espagnols, dit-il encore, ils ont fait des merveilles en sottises et impertinences, et il n'y a eu personne qui nes'en soit revenu avec mal de tête, mais pour une fois il n'y a eu de mal de savoir ce que c'est. Je suis de ceux qui se sont excellemment ennuyés et en suis encore si étourdi que je vous jure que ne sais encore ni où je suis ni ce que je fais. Je n'avais que faire de le vous dire, vous l'eussiez bien vu par ce discours qui est devenu fâcheux para contagion des leurs.¹

François de Malherbe, *Lettres*.

Introducción

Una de las primeras constataciones que sorprende a los estudiosos no franceses de la historia del teatro francés del siglo XVII es la airada reacción de los intelectuales contra el teatro español e italiano. Literatos, moralistas y memorialistas coinciden en una intransigente postura más allá de una simple reticencia tanto contra el teatro italiano, como nos indican las memorias de Lestoile,² como contra la comedia española, ridiculizada en las cartas de Malherbe.³

¿Era ésta una reacción general? ¿El público francés, y el parisino en particular, rechazaban estas formas teatrales que los escritos nos describen como extemporáneas y estereotipadas? ¿Es una simple reacción xenófoba o el enfrentamiento de dos estéticas diferentes?

La cuestión presenta múltiples matices pero siempre enfrentados al Clasicismo oficial. Esta tendencia, que resume la recepción de las ideas humanistas en Francia, desea una reforma general del panorama estético. Se podría hablar de una revolución desde arriba que coordina orden y texto en contra de sentimiento y acción. El Clasicismo.

Paradójicamente, el teatro español e italiano no son perjudicados en principio. Al contrario, los dos teatros llenan un hueco abandonado por los autores franceses, mucho más constreñidos por una ideología oficial que se convertirá en ley a partir de la constitución de las academias. Por su parte, la corte será ambigua en sus planteamientos apoyando tanto al Clasicismo oficial como al Barroco lúdico, pero será la que subvencione fundamentalmente el teatro italiano y español la que atraiga compañías y contrate actores.

El teatro francés, a principios del siglo xvii, se dividía aún entre el Clasicismo y las tendencias populares que se aproximaban a la experimentación barroca.⁴ Muchas compañías atravesaban Francia en este periodo, aunque con menos éxito que las españolas o las italianas, y contando con una oposición religiosa que era inédita en el sur de Europa. En Francia había pocas mujeres comediantes y muchos papeles femeninos eran interpretados por varones. No se tenían lugares fijos para la actuación y, debido al clima francés, muchas veces no se podía actuar en plazas públicas, por lo que se hacía en cabarets, salas de armas, caballerizas de palacios o castillos, pero, sobre todo, en las salas de juegos de pelota (*jeu de pomme*). Las más famosas compañías ambulantes fueron las de Floridor (que vuelve a París en 1638) y la de Molière (que logra asentarse en París en 1658, después de un primer intento fracasado diez años antes).

El repertorio de estas obras ambulantes era variado, con autores de encargo que realizaban más adaptaciones que obras estrictamente propias. El alejamiento clasicista del teatro popular provocó arreglos, eliminaciones de textos y cultismos, invenciones en las que pronto entrarán temas de la comedia española e italiana. «Tabarin⁵ interpretaba el papel de un necio que proponía a su maestro las preguntas más ridículas, que éste, vestido de médico, con larga barba, resolvía gravemente utilizando términos seudo científicos».⁶

En París, cómicos ambulantes (*farceurs*)⁷ interpretaban particulares parodias contra profesiones y costumbres a finales del siglo xvi y comienzos del xvii. Conocemos nombres como los del médico vendedor de ungüentos mágicos Mondor (Phillippe Girard) o su discípulo Tabarin (Jean Salomón, 1584-1633),⁸ comediantes que actuaban en las ferias de Saint-Germain, en la Place Dauphine o en el Pont Neuf recién inaugurado. Su actuación se encontraba entre la del payaso, el charlatán de feria, el libelista político y el cuentista (chistólogo actual). Tabarin llegó a editar sus *farces* en 1622⁹ y su influencia es determinante hasta el teatro de Molière. La desaparición del teatro popular callejero tiene mucho más que ver con medidas policiales que con falta de público.

En espacio cerrado, el teatro parisino estaba limitado por el privilegio de los *Confrères de la Passion et de la Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ*, que recogían la larga tradición medieval de los misterios religiosos y, por razones económicas, abrieron las puertas de su local al teatro moderno. En el siglo xvi sufrieron el ataque religioso —la interpretación de personajes religiosos por personas vulgares resultaba intolerable— que llevó a la prohibición de esta pieza mística en 1548. Pero el resultado fue paradójicamente favorable al desarrollo de un teatro laico, ya que conservaron el monopolio teatral, alquilando su sala de la calle Etienne Marcel, el Hôtel de Bourgogne¹⁰ a diversas compañías, entre ellas las compañías españolas e italianas.

La estructura¹¹ y la organización del tiempo en las actuaciones teatrales de comienzos del siglo xvii eran muy parecidas a la española del corral de comedias: se comenzaba por una pequeña farsa cómica (equivalente al entremés) o por la actuación de un cómico que prologaba bufonamente el espectáculo. Continuaba con la pieza principal, que era una comedia o una tragedia. En el final o en el intermedio, se podía programar una farsa adicional.¹²

A principios del siglo xvii, Alexandre Hardy¹³ produjo decenas de obras acompañado por Valleran le Conte, que dirigía la «troupe des comediens du roi», de influencia española e italiana. Desde 1622, este grupo sufre la competencia de la compañía del príncipe de Orange con Mondory Le Noir¹⁴ al frente. En 1629, les *comediens du roi* son dirigidos por Bellerose, que remodela el Hôtel de Bourgogne, como nos señalan las memorias del coreógrafo Mahelot.¹⁵

Los hermanos de la Pasión alquilaban la sala a los comediantes italianos y españoles que las dos regencias van a poner de actualidad en París. El teatro del Marais se alzará como competencia del Hôtel de Bourgogne y estrenará *Le Cid* (1637). El actor Mondory,¹⁶ su fundador, cuyo papel como Rodrigo en *Le Cid* de Corneille será épico, ha vuelto a París en 1634.¹⁷ Después del incendio de 1644, el teatro del Marais es remodelado al estilo italiano permitiendo la entrada de máquinas y coreografías hasta entonces no vistas en París.

¿Era el teatro italiano y, posteriormente, el español una imposición de la corte, una moda pasajera determinada por la presencia sucesiva de dos regentes —la una italiana y la otra española— en Francia?¹⁸ La monarquía impulsa la recepción del teatro italiano¹⁹ y después el español. La Francia italiana²⁰ y la Francia española²¹ se suceden en el tiempo. El papel de las reinas²² es evidente en esta actividad y las correspondencias de ambas, de Marie de Médicis²³ y de Ana de Austria,²⁴ hablan de compañías y favores teatrales.

La recepción de la comedia del arte es evidente²⁵ y exitosa como lo muestra la rápida adaptación de los personajes a equivalentes franceses,²⁶ su presencia en relatos satíricos de la literatura ocasional o su aparición en carnavales y ballets.²⁷ Su recepción popular permite actuaciones callejeras y de mercado.²⁸ De la comedia del arte (*Commedia dell'Arte*) saldrá uno de los principales personajes de la sátira antiespañola: *el capitán spezaferre* o *matamori*. Este personaje será representado en las estampas de la segunda parte del siglo XVII como parte de la propaganda durante la conflagración de la guerra de los Treinta Años.²⁹ Matamoros saldrá siempre vestido de español, como nos muestra un grabado de 1670.³⁰

La recepción de la literatura picaresca española es evidente en las múltiples ediciones que se producen durante más de treinta y cinco años. Sus personajes son populares, su aparición en los escritos satíricos, constantes, e incluso se encuentran presentes en las traducciones de la literatura popular (*la bibliotheque bleu*), como es el caso del *Buscón*.³¹

Sin embargo, es más difícil de constatar la influencia del teatro, sobre todo por la inexistencia de impresiones y la utilización de traducciones.³² Hay que esperar a la época de Luis XIV para tener una constatación documental clara de esta presencia.³³ La polémica en torno al *Cid* nos demuestra no sólo las múltiples reticencias frente al teatro español, sino justamente su fuerza y su éxito. Es precisamente frente a este éxito «popular» que se levantan y se irritan los académicos. Del mismo modo que frente al *Quijote* se lanzarán los hermanos Perrault con una apología contraria.³⁴

Probablemente, este «dolor de cabeza» que provocaban los comediantes españoles o italianos era debido a los esfuerzos de los comediantes por hacerse entender ante un público que no comprendía el idioma siendo necesaria una gran utilización de lo gestual. Los directores improvisados de las compañías aumentaban las escenas violentas, los gags cómicos —y, probablemente, escatológicos— y las peleas de espadachines. Los clasicistas contemplaban todo este barullo con evidente desagrado.

Los ataques contra la inmoralidad de la comedia del arte tienen además razones de tipo religioso, tanto en el protestantismo que veía innobles todas las actitudes de los payasos como en el catolicismo galicano. Los carnavales sufren un ataque despiadado que acaba con su total desaparición, aún no estudiada con toda la profundidad que se merece este atentado a una fiesta popular de todo el territorio francés.³⁵

Así que encontramos unas diferencias sustanciales entre los tres escenarios cortesanos del siglo xvii, dos claramente barrocos: la corte de Madrid y las cortes italianas; uno, de ambigua posición, con una fuerte resistencia clasicista y una corte seducida por las técnicas barrocas.

Dos autores bien diferentes

Se ha elegido para estudiar las diferentes estrategias discursivas, dos autores emblemáticos: Lope de Vega y François de Malherbe.

Razones metodológicas: Se trata de dos representantes, autoproclamados, de un momento de cambio artístico: en la escena y en el marco de la poesía; de dos reconocidos autores de los dos géneros elegidos por las cortes de Madrid y París: la comedia y el ballet, al que contribuyen con su obra respectiva.

Razones técnicas: Por la facilidad de información sobre ellos, debido a la abundancia de investigadores que han analizado su obra; porque ha sido estudiado y editado su epistolario.

Razones histórico-biográficas: su dependencia del trabajo por encargo y su cercanía al poder fue constante por razones económicas que les llevaron a participar indirectamente en la lucha de los clanes nobiliarios de la corte, sin demasiada suerte para ambos.

Se conocen suficientes noticias biográficas de ambos³⁶ y la figura de Lope está siendo estudiada con profundidad por el grupo Prolope.³⁷ La relación de Lope y Malherbe con el mecenazgo ha sido ampliamente estudiada en trabajos como los de Teresa Ferrer Valls³⁹ y Antoine Adam.³⁸ El análisis de la correspondencia de ambos ha sido facilitada por los estudios críticos de su epistolario realizados por González de Amezúa⁴⁰ y por Antoine Adam.⁴¹ La comparación entre las dos correspondencias, la de Malherbe y la de Lope, revela una situación mucho más desahogada por parte del autor francés, aunque ambas muestran preocupaciones constantes respecto al dinero.

En el caso de Malherbe, se trata de una correspondencia interna al reino de Francia entre la corte, donde se encuentra, y provincias, donde se halla su familia y sus corresponsales en Provenza.⁴² Los personajes a los que escribe son el presidente del parlamento de Provenza, Guillaume du Vair, y uno de los intelectuales más brillantes del periodo, Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (en realidad las cartas se dirigen a ambos para ser leídas conjuntamente o por párrafos). Peiresc⁴³ es, a su vez, el centro de una correspondencia europea de una enorme importancia. En el caso de Lope se trata de un epistolario interno a la corte, entre él y su protector el duque de Sessa.

Tanto Malherbe como Lope participan activamente en los preparativos de las bodas reales franco-españolas de 1615 y reciben un pago por ello. La situación es ambigua en ambos casos y depende de la situación de los protectores de ambos, la princesa de Conty y el presidente Du Vair, para Malherbe, y el duque de Sessa, para Lope de Vega.

Malherbe logra, en el golpe de estado de 1617, el reconocimiento de una pensión estable en la corte (cobraba ciertas cantidades regulares desde el 7 de julio de 1615), y afirma su posición pudiendo permitirse definitivamente el establecimiento en París. Lope de Vega no consigue exactamente este ascenso, aunque este periodo coincide con la época de mayor fama del autor.

Ambos viven del patrocinio, del encargo (la llamada *comanda*), de la protección personal en relación siempre con la corte.⁴⁴ La época no permite más que dos alternativas a los creadores de textos literarios: «el escritor goza de una independencia económica asegurada por su nacimiento o su profesión, o se beneficia de las gratificaciones y sinecuras del patrocinio».⁴⁵ Sin embargo, ambos superan este marco estricto de la relación con el patrón y se convierten en objeto de veneración de un cierto público que distingue las obras de Lope y Malherbe, convirtiendo al primero en perito calificado de un arte nuevo de hacer comedias,⁴⁶ al segundo en árbitro de una manera de rimar en francés, aunque con una gran oposición de los anticlasicistas.⁴⁷

En España se vive, entre 1598 y 1621, durante el reinado de Felipe III, en un momento de paz y despliegue de gastos suntuarios por las necesidades del valido de controlar a la familia real y los clanes nobiliarios a través de las fiestas cortesanas. El duque de Lerma se convierte en el motor artístico del Siglo de Oro y en el mecenas más importante de Europa en su tiempo⁴⁸ transformando la fiesta⁴⁹ y el teatro en altavoz directo de su política.⁵⁰



Retrat de Lope de Vega.

La representación de las comedias, bien tolerada por Felipe II, se vio ahora amenazada por la opinión de muchos teólogos. Felipe III, aunque asistió a algunas, y señaladamente a una que se representó en cierto teatro mandado levantar por el duque de Lerma sobre las aguas del Tormes, no gustaba mucho de ellas: acaso hubiera caído entonces el arte dramático a no ser sostenido y defendido vigorosamente por otros teólogos y frailes muy aficionados a tal espectáculo.⁵¹

Lope, que se encuentra en Lerma preparando una comedia para la familia real que se va estrenar en el palacio del valido, escribe al duque de Sessa asustado de la posibilidad de que se prohíban las comedias públicas. Lope ha acompañado al rey y al duque de Lerma en viaje a Burgos (Lerma, 1613). La tercera carta lleva fecha de Lerma, 19 de octubre: «Ya, señor exmo. (principia), estamos de partida para Ventosilla. El miércoles se hará en aquel jardín, si quiere el agua, la comedia destes caballeros del Duque, y luego tomaré yo, si Dios fuere servido, el camino de mi casa, par servir a V. ex.^a como desseo; que llegado a ella, en cuatro días que tenga de aposento çerrado acabaré estos papeles, que de ninguna suerte me ha sido possible en Lerma, porque como otros muchos están tan mal divertidos como yo, el rato que me sobra de esta ocupación, me hurtan para entretenerse conmigo...» Y más adelante dice: «Muy metidos andamos en hacer dragones y serpientes para este teatro; pudiera ahorrarse la costa con darnos algunas de estas señoras mondongas. No sé cómo ha de salir, que ha entrado el agua y en este tiempo no cesa fácilmente, y en jardín no es a propósito. Con temor estoy; pero consuélome con que de cualquiera suerte que salga tengo de irme. De Madrid me han escrito que por pregón público se ha prohibido que las mujeres no vayan a la comedia: no sé qué se murmura acerca de la causa. Dijéronme que el Duque se temía de quitarlas. Pluguiera a Dios que acabasen ya de una vez con este entretenimiento, que el mundo, en cifra de Madrid, alcanza entre tantas confusiones, para que los hombres busquen otros peores y se luzca la circunspección, de estos actores, que cuanto piensan que moderan las costumbres, tanto alargan de invenciones». Del interés con que habla Lope de la comedia de aparato que debía representarse en el jardín de Ventosilla, y del mismo viaje suyo, parece inferirse que el drama fue producción de su fecunda pluma. No se oponen a esta conjetura las palabras con que empieza la carta: «El miércoles se hará en el jardín... la comedia de estos caballeros del Duque»; pues en esas frases hace referencia a los que habían de representarla (Barrera, VII).

En París, la regente y sus enemigos, los príncipes, utilizan los ballets con fines parecidos. Detrás de este panorama, se encuentra en Francia la amenaza de una guerra civil permanente, y en España, la posibilidad de un conflicto europeo latente.

La Pax Hispánica fue totalmente análoga a la Pax Romana de los Antoninos. Las elegantes artes de la corte y la sociedad que en opinión de algunos comentaristas llegaron a su cumbre en este periodo, lo hicieron tras una frontera que era un hervidero continuo de intriga, política y acción militar.⁵²

La corte española se encuentra llena de personajes de los clanes nobiliarios enfrentados que se encuentran entre el mecenas de las artes,⁵³ como el propio valido, y el coleccionista,⁵⁴ como el futuro rey Felipe IV, el aficionado a las letras como el duque de Sessa, y quien las utiliza para escalar en el poder como el duque de Osuna o el duque de Sessa. Es, entre las fisuras de estos enfrentamientos internos, donde el intelectual va creando un lugar de poder concreto.⁵⁵

Metodología comparatista entre dos autores y dos planteamientos estéticos: lo popular en Malherbe y Lope de Vega, Barroco o Clasicismo

La corte, cualquier corte, cualquier estructura áulica, implica una gran producción de objetos de lujo para consumo interno de las elites que gestionan el poder político. Esta producción, la mayoría en objetos de consumo inmediato, mercancías exóticas o productos de arte efímero y suntuario destinado a las fiestas y banquetes, no tiene, en principio, ninguna intencionalidad publicitaria, siendo su función mantener la cohesión del grupo como tal, darse a conocer internamente y reconocerse simbólicamente como superiores al resto de la sociedad.

Sólo una pequeña parte del lujo es destinado a la exhibición del mismo en las ceremonias públicas del poder. Lo inaccesible —y la corte pretende serlo— debe mantener en secreto o velado por la lejanía, como sucede con la mayoría de las celebraciones internas.

Sin embargo, desde el Renacimiento, las cortes europeas desarrollan el concepto de la «magnificencia real» como una exposición pública y ciudadana del poder monárquico. Esta evolución de la ceremonia cortesana al espectáculo cortesano alcanza su pleno desarrollo en la corte barroca, donde la magnificencia real se expone como una representación normalmente guionizada del despliegue público y publicitario del poder. Al mismo tiempo, la visibilidad de la corte aumenta gracias a las imágenes y textos impresos que la describen y narran sus ceremonias internas.

Si en el Renacimiento hubo una poesía subvencionada, ahora, a principios del siglo xvii, habrá una poesía directamente encargada para estos actos y fiestas de la monarquía.

Todos los poderes reconocen la utilidad del empleo de los poetas, se sirven de ellos: los poetas actúan sobre la opinión pública, la hacen y la deshacen. Desde fines del siglo xvi existen una poesía apologética y una poesía polémica al servicio del poder. La literatura debe recoger las consignas de éste, debe dar expresión a una doctrina única controlada y dirigida por el poder.⁵⁶

La corte encarga producciones de todo tipo —desde obras de arte hasta textos teatrales o libretos musicales— para las fiestas en que se exhibe y que utiliza para señalar las diferentes situaciones jerárquicas de cada momento, en diferentes ceremonias u obras de arte efímero que sirven para reforzar su orgullo nobiliario, genealógico,⁵⁷ su conciencia personal o colectiva. Casi todos los momentos de la corte son conflictivos y sometidos a terribles presiones espaciales (la situación es fundamental). Al mismo tiempo, aumentan geoméricamente las personas que opinan, escriben y comentan sobre los sucesos de la corte.

Este proceso, acentuado por la estética barroca y dislocado por la producción impresa, hará que la frontera intangible que hace inaccesibles a los miembros de la corte sea cada vez más necesaria para una estabilidad tan frágil y una peligrosa visibilidad cada vez más próxima. En la segunda fase del Barroco, a partir de la mitad del siglo xvii, la corte-palacio se encerrará alejándose de la corte-ciudad.⁵⁸ Sin embargo, el proceso iniciado no se detiene y la información sobre los miembros de la corte, sus movimientos y sus disputas internas será cada vez más inmediata y precisa (fenómeno que se acentúa hasta el final del drama revolucionario).

Nos encontramos, pues, a principios del siglo xvii todavía en un escenario con medios de comunicación reducidos, y una corte-palacio barroca que mantiene una relación bastante estrecha con la corte-ciudad, a la que pretende acomodar a sus intereses y sus luchas de facción. En este



Retrat de François de Malherbe.

marco, el estudio de estas dos figuras de productores intelectuales de objetos literarios para la corte, Lope y Malherbe, nos permite examinar rasgos comunes y diferencias significativas entre las dos cortes, a través del análisis de la producción y de la indagación en el epistolario de ambos, aun teniendo en cuenta el principal matiz que les separa en cuanto al estilo artístico: Malherbe, nostálgico del Clasicismo, que intenta imponer en la lengua francesa;⁵⁹ Lope, abanderado del Barroco, que pretende revolucionar la forma de hacer comedias.

En ninguno de los dos casos, ni Lope ni Malherbe se comportan como cortesanos (como lo harán Rubens o Velázquez), aunque en el caso de Malherbe sirva a determinados intereses políticos ocasionalmente. Ambos tienen conciencia de una pertenencia a un grupo exterior a la corte-palacio (Pléyade, Parnaso)⁶⁰ que les permite una relativa autonomía frente a los diferentes patrones.

Su relación con el público y con lo popular es ambigua, mucho más clara en el caso de Lope, aunque ambos la busquen en cierto momento mediante una estrategia narrativa determinada (lo popular a veces es sólo el decorado o el gancho para su público aristocrático).

Observemos que también es un dato indiscutiblemente establecido el de la utilización por los artistas y escritores barrocos de procedimientos alegóricos y simbolistas, los cuales desbordan la esfera de la producción culta y se dan en fiestas urbanas, ceremonias religiosas, espectáculos políticos.⁶¹

El público del corral de comedias: distintas aptitudes, diferentes expectativas

En el periodo que estudiamos, el teatro cortesano madrileño es minoritario y comparte su existencia con el espacio interclasista del corral de comedias.⁶² El público reacciona ante unos estímulos planificados por productores profesionales de obras dramáticas⁶³ que se mueven entre la convención y la innovación para captar a un público variopinto y difícil de clasificar.⁶⁴ Es muy difícil realizar un estudio de la recepción⁶⁵ de las obras dramáticas del periodo, aunque la penetración del teatro es tan grande en el espacio barroco que la corte concibe su existencia como la participación en una comedia.⁶⁶

En los jardines del duque de Lerma en la carrera de San Jerónimo y en los corrales de Madrid, las obras se representan ante un conjunto diverso de público, mucho más extenso que en el caso francés, con un teatro cerrado y menos accesible a sectores populares, quizás, simplemente, como dijo Máxime Chevalier en una conferencia, por una cuestión climática.

Nos encontramos con un público con distintas aptitudes y diferentes expectativas que goza de un espectáculo donde se incluyen canciones, entremeses, danzas y la comedia eje de la fiesta.⁶⁷ Un tipo de teatro «ruidoso» que choca con el gusto clasicista francés (casi tanto como el modelo italiano de comedias),⁶⁸ provocando dolor de cabeza en Malherbe según relata en su correspondencia a Peiresc⁶⁹ (hay que pensar que el expresionismo de las compañías teatrales españolas e italianas debía acentuarse por el problema del lenguaje).⁷⁰

La influencia de la comedia española provoca, sin embargo, un cambio del teatro francés a comienzos del siglo xvii y, aunque esta tendencia será combatida por la recién nacida Academia, como lo demuestra el escándalo del Cid de Comeille, finalmente se logrará una aceptación profunda de la reforma instaurada por la comedia de Lope de Vega.⁷¹

El teatro italiano, que ha entrado en España a través de Valencia y otros sitios, se implanta a finales del siglo xvi y logra su esplendor en la época de Felipe III. Lope de Vega es el maestro que maneja con mayor habilidad la multiplicidad de lenguajes aplicada a los distintos escenarios donde se representa.⁷² Su éxito popular es innegable y la penetración de la comedia como género de espectáculo omnipresente.

El corral es un complejo universo festivo donde el dramaturgo debe manejar diversas estrategias.⁷³

a) Se dirige, en primer lugar, al público popular de la cazuela (mujeres) y al piso bajo, que debe estar en silencio para que se escuche la obra. El drama es simple y expresivo en su

factura. La compañía se adaptará a este público, cortando párrafos que luego serán impresos, e introduciendo escenas bufonescas, expresiones soeces y combates de espadachines, carreras y peleas.

b) Se dirige, en segundo lugar, a los palcos, donde se halla la aristocracia (y en algunos casos de incógnito los miembros de la familia real).⁷⁴ Las alusiones en las obras de Lope son a veces tan directas que nos indican perfectamente las personas que asistieron al primer estreno de su obra.

c) Debe tener cuidado con la presencia eclesiástica escondida en algún palco o en el hueco de los frailes, como se le llamaba al lugar donde se encontraban los censores. Afortunadamente, las órdenes religiosas compartían la afición teatral.

d) Debe lanzar guiños a los intelectuales que se encuentran en la sala, que Lope alterna con puyas contra sus enemigos literarios. Este grupo forma parte de las academias madrileñas del periodo. En 1612, la más importante es la de los «selvajes», patrocinada por el embajador español enviado a París para la firma de las capitulaciones matrimoniales, el duque de Pastrana.

e) Escribe para el comanditario principal⁷⁵ que está presente y al que se dedican loas como patrono de la obra,⁷⁶ inserciones genealógicas, alusiones históricas o legendarias, e incluso reclamaciones concretas de tipo cortesano.⁷⁷ Lope alterna este juego directo y adulador con morcillas en la obra donde plantea estas situaciones.

f) Escribe para el patrón nobiliario del momento, al que dedica guiños sobre los temas más diversos, lo incluye como protagonista indirecto de la trama o incluye otras personalidades que han pagado la obra. En este periodo de 1612-1615 se trata del duque de Sessa para el que introduce señales más sutiles que afectan a una extraña relación entre el secretariado y la sincera amistad de ambos.

g) Escribe de sí mismo, de sus amores y desengaños, de sus intereses profesionales por encontrar el puesto de cronista real o de sus intereses cortesanos, de sus disputas literarias y de sus antipatías personales e, incluso, de concretos intereses crematísticos.

h) Posteriormente, realiza una versión segunda para ser publicada y lucha contra las ediciones pirata del libreto. En este momento también se introducen las comedias atribuidas a Lope y no reconocidas por éste como auténticas.

La obra se representa en:

1) El estreno, que coincide con una conmemoración y donde los actores modulan su interpretación intuitivamente ante el público. Esta primera interpretación puede ser cortesana en alguna residencia real o lugar donde reside la corte, en los jardines de palacio o en las huertas del duque de Lerma. También puede ser pagada por un noble en un local público o por la corporación ciudadana. En estas representaciones se introduce el teatro de máquinas con innovaciones coreográficas y variaciones festivas. A veces, participan como actores algunos personajes de la fiesta.

2) Segunda representación, en el corral de comedias, con ciertos cambios escénicos por la presencia del público popular que envuelve la cazuela y el piso bajo del teatro.

- 3) Versión para corrales directamente, que cambia la escenografía y abarata los costos.
- 4) Versión realizada para la circulación de la compañía por la península.
- 5) Versión impresa, que responde a un argumento original mucho más literario que el libreto y donde Lope defiende su carácter y sus derechos como autor: «Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor deste libro imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado, después de muchos años que salieron de sus manos...; y los que padeçe de otros que por sus particulares intereses imprimen o representan las que no son suyas con su nombre, me han obligado, por el amor y amistad que ha muchos que le tengo, a dar a luz estas doze, que yo tuve originales...» En: *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio*. Sacadas de sus originales. Prólogo: «A los lectores».
- 6) Versión de algunos poemas destacados en otras obras de Lope de Vega. «Porque las comedias las paga el vulgo/ es justo/ hablarle en necio para darle gusto». VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*.

La estructura del ballet cortesano francés

Malherbe navega en el borde de lo correcto al proclamar lo que desea en boca de otros (como si fuera una imposición: *qu'on vante si fort*) para inmediatamente lanzar la reclamación (*pourquoi ne vient-elle?*) Para captar la atención del público, el relator debe basarse en la incógnita, en la sorpresa, en la noticia finalmente, debe sorprender a su público y, para ello, debe poner en cuestión lo que relata, situar en peligro lo que defiende —sea la moral atacada o el poder de la monarquía—, lo que sitúa al poder en una posición peligrosa.⁷⁸

La forma de distribución del poema, desde el autor hasta el receptor, se realiza en este caso en diversos soportes, desde el oral y visual hasta el impreso:

- a) La canción es parte de un ballet en la corte, con lo que tiene un público directo de espectadores originales. En este ballet, los figurantes son los nobles y el propio rey que realizan figuras programadas mientras ciertos cantantes y músicos profesionales actúan.
- b) La versión que se ofrece de ese ballet en París se profesionaliza y recoge la canción, que se convierte en la parte más popular o la tonadilla más pegadiza del mismo. El baile pasa a segundo plano y se refuerza la función espectáculo.
- c) Se imprime la canción como parte de ese ballet (en este caso, Malherbe no la imprime en la primera descripción, precisamente por los primeros ataques que ha recibido).
- d) Se imprime dentro de colecciones de poesías del autor (en este caso tardíamente).
- e) Se imprime probablemente como cartel (*placard*) independiente que se fija en las calles y plazas de París.

La representación en el ballet permite una recepción mucho más controlada y fiscalizada que en el caso de la comedia: el público del ballet ocupa un espacio relativamente cerrado, que no abarca el amplio espectro interclasista de la comedia y que se extiende por aculturación gracias a lo impreso.

El ballet se planifica para celebrar un acontecimiento cortesano o simplemente para ma-

nifestar la cohesión de un grupo, de una facción cortesana (disputa de Sully con el príncipe de Condé en torno a esta forma de hacer política).

El protagonista del ballet es en principio el propio dueño de la casa —el monarca o el noble que ha pagado la obra—, que abre el baile de las figuras como el rey en la corte. Tiene el papel principal en el mismo, es el héroe principal de la acción, y las figuras elegidas se van identificando progresivamente con el cambio cósmico de comienzos del siglo xvii:

- a) El sentido de equilibrio y música de las esferas, que tenía el ballet de la época de los Valois, se afirma a principios del siglo xvii, aunque las metáforas olímpicas o caballerescas del siglo xvi evolucionan a metáforas solares. El eje fundamental es la alteración inicial del equilibrio y el orden por el mal (representado en diversos monstruos y personajes mágicos de la mitología o la novela), la lucha del bien y su victoria final.
- b) El eje de la Tierra rodeada de estrellas, de los bailes renacentistas, inspirados en la metáfora de la música de las esferas celestiales de Aristóteles, pasa a convertirse en una composición escénica donde el Sol es el centro del universo. El monarca es el centro del baile, del espectáculo y del universo escénico en definitiva.
- c) Finalmente, triunfa esta nueva cosmogonía al mismo tiempo que muere el ballet real con Luis XIV convirtiéndose en la ópera y pasando a ser un espectáculo.

El proceso de creación, distribución, publicidad y recepción del ballet de comienzos del siglo xvii se realiza a través de diversos soportes:

- 1) Libretos previos, que se conservan manuscritos y, a veces, con dibujos esquemáticos de las figuras que deberán realizar los participantes. Estos libretos sirven de base a sucesivos ballets e incluso pueden viajar de una corte a otra, convirtiéndose en modelos repetidos por todo el continente.
- 2) Copias manuscritas de estos libretos, que se ofrecen a los personajes de la corte para estudiar su papel en el ballet.
- 3) Estreno y primera representación del ballet en la corte con el rey como protagonista principal del mismo. Se escenifica con máquinas, ricas coreografías acompañadas de un vestuario de fantasía para los participantes, fuegos artificiales y otros mecanismos que se irán complicando a lo largo del siglo, como en el caso de la comedia cortesana.
- 4) Versión en la ciudad-corte, en París, en lugares como el Hôtel de Bourgogne para el público ciudadano, en que se cambia la estructura centrada en el monarca y se prima el relato escénico, las canciones y bailes interpretados por profesionales (forman los llamados *airs de la cour*, que recogían las músicas de autores como Pierre Guedron,⁷⁹ Anthoine Boësset o Robert Ballard).
- 5) Versión reducida de las partes cantables, que se extiende por la ciudad en forma de tonadillas interpretadas en lugares públicos y que concentra la atención en ciertos temas destacables.
- 6) Impresión del relato del ballet en su versión cortesana, que prima la descripción de los ambientes, trajes y joyas de la corte, así como la posición de los nobles asistentes y la actuación del monarca como centro del ballet.

7) Impresión de los poemas recitados en ocasionales (formato en octavos y páginas reducidas) o en las antologías de los poetas autores del ballet, como es el caso de Malherbe.

8) Posible impresión de lujo del ballet con grabados de los ambientes en que se realizó la fiesta cortesana. Esta edición es utilizada por las otras cortes europeas en la realización de sus propios espectáculos.

Conclusiones: la comedia y el ballet en el marco de la producción publicitaria monárquica

Lo que París escenifica en forma de ballet, Madrid lo representa en comedias. Dentro de los géneros, tenemos una clara elección en las dos cortes. Hay que aclarar que ninguno de los dos géneros, ni el ballet ni la comedia, son tal como los concebimos y los definimos hoy día: el ballet es teatral, y la comedia incluye danza y música.⁸⁰ El ballet y la comedia, tal como los conocieron las dos cortes, morirán con el siglo xvii.⁸¹ Ambos receptáculos artísticos serán el crisol de géneros diferentes cuya función será distinta al transformarse en espectáculo. Nos encontramos ante un ballet que se desarrollará hacia la ópera, y una comedia que se dividirá en dos géneros: uno teatral y otro cantado, que evolucionará hacia la zarzuela.

El ballet cortesano parisino de principios del siglo xvii es una mezcla de teatro recitado o cantado, danzas y desfiles de carrozas, baile de disfraces, números de circo y acrobacias, movimiento de máquinas en el teatro espectacular en un lugar cerrado, y gran banquete final.

La comedia se enmarca en un conjunto de festividades muy parecidas. Comienza con un preludio de danzas y preparativos bufonescos, se crean entremeses que intercalan el espectáculo, se interrumpe el espectáculo en un descanso para el reparto de una merienda que ofrezca algún noble señor o el rey mismo, y finaliza generalmente en una danza donde el público puede terminar participando.

La publicidad monárquica utiliza fundamentalmente en este periodo las artes audiovisuales propias del Barroco (el teatro y el ballet-ópera). Las dos versiones de estas obras, una realizada para la corte-palacio y otra para la corte-ciudad, permiten una amplia difusión. Considerada como parte de la fiesta, ocupan espacios concretos que, en España, se concretan en los corrales de comedias, de estructura interclasista, más abiertos que los locales cerrados al estilo del Hôtel de Bourgogne en París. Los dos modelos sirven a la publicidad de la monarquía, aunque pertenezcan a dos estéticas diferentes e incluso enfrentadas: Clasicismo y Barroco.

NOTAS

1. BASCHET, Armand. *Les comédiens italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII, d'après les lettres royales, la correspondance originale des Comédiens, les registres de la trésorerie de l'Épargne et autres documents*. Paris: F. Plon et C^{ie} Imprimeurs-éditeurs, 1882, p. 240-241.
2. L'ESTOILE. *Journal de. Pour le règne de Henri IV et le debut du règne de Louis XIII*. Paris: Gallimard, 1960.
3. Ataque de Malherbe contra los comediantes italianos. *Obras completas*, 1862, tomo III, p. 350.
4. CIORANESCU, A. *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*. Génova: Droz, 1983.
5. MONGRÉDIEN, G. «Bibliographie tabarinique». En: *Bulletin du Bibliophile* (1928), p. 358-368 y 415-447.
6. DULAURE, J.A. *Histoire de Paris*, III volumen, 1847.
7. FAIVRE, Bernard. *Répertoire des farces françaises des origines à Tabarin*. Imprimerie nationale, 1993
8. CIORANESCU, A. *Bibliographie de la littérature française du XVII^e siècle*. Paris: C.N.R.S. 1965-1966, 5 vol. sobre Tabarin, vol III, p. 1887-1889.
9. PORRÉ, Helje. *From Tabarin to Molière: A Study of French Comedy between 1612-1655*. Toronto: 1971.
10. DEIERKAUF-HOLSBOER, Sophie-Wilma. *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*. Nizet: 1968-70 (2 vol.)
11. DEIERKAUF-HOLSBOER S-W. *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*. Nizet: 1960.
12. BAPST, Germaine. *Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*. Paris: Hachette, 1893.
13. BRUNETIERE, Ferdinand. «Alexandre Hardy et le théâtre français au commencement du dix-septième siècle». *Revue des deux mondes*. [Paris] n. 5 (1890) p. 693-706.
PAULSON, Michaël G i ALVAREZ-DETRELL, Tamara. «Hardy: a critical and annotated bibliography». *Papers on french 17th century literature. Biblio 17*. [Paris-Seattle] n. 24 A Niderst, 1985.
14. COTTIER, Elie. *Le Comédien auvergnat Mondory, introducteur et interprète de Corneille*.
15. MAHELOT, Laurent. *La mise en scène à Paris au dix-septième siècle. Mémoires de Laurent Mahelot et Michel Laurent*. Paris: E Dacier, 1901.
16. BOUQUET, F. «Corneille et l'acteur Mondory». *Revue de la Normandie*. [Paris] (febrero de 1869), p. 105-145.
17. FORESTIER, Georges. «De la modernité anti-classique au classicisme moderne: le modèle théâtral (1628-1634)». *Littératures classiques*. 1993, n. 19, p. 87-128.
18. DUBOST, Jean-François. *La France italienne XVI-XVII siècle*. Paris: Aubier, 1997.
19. CAMPARDON, Emile. *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*. 2 volúmenes. Paris: Berger-Levrault, 1880.
SCHWARTZ, Isidore, *The commedia dell'arte and its influence on French comedy of the seventeenth century*. Paris: H. Samuel, 1933.
20. BASCHET, Armand. *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*. Paris: Plon, 1882.

21. SCHAUB, Jean-Frédéric. *La France Espagnole. Les racines hispaniques de l'absolutisme français*. Seuil: 2003.
22. COSANDEY, Fanny. *La reine de France, Symbole et pouvoir*. Gallimard: 2000.
23. MAMONE, Sara. *Paris et Florence, deux capitales du spectacle pour une reine: Marie de Médicis*. París: Seuil, 1987.
- CARMONA, Michel. *Marie de Médicis*. París: Marabout, 1981.
24. DULONG, Claude. *Anne d'Autriche*. París: Hachette, 1980.
25. ATTINGER, Gustave. *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*. Neuchatel: La Baconnière, 1950.
26. GAMBELLI, Delia. *Arlecchino a Parigi, dall'inferno alla corte del re sole*. Roma: Bulzoni Editore, 1993.
27. MOUREAU, François. «Décor et mise en scène chez les Italiens de Paris avant 1697, ou Arlequin architecte». En: *L'Age du Théâtre en France*. David Trott & Nicole Boursier, Edmonton: Academic Printing and Publishing, 1988, p. 257-275.
28. BERNARDIN, N.M. *La Comédie Italienne en France et le Théâtre de la Foire et du Boulevard (1570-1791)*. París: Ed. de la Revue bleue, 1902, p. 235.
29. PERCEVAL, José María. *Triunfo y fracaso de un publicista representativo: Charles Perrault y el cuento Piel de Asno*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Comunicació, 1996.
30. «Farceurs Français et Italiens», grabado de 1670 donde se encuentran los personajes más emblemáticos del teatro francés e italiano, de izquierda a derecha: Molière disfrazado d'Arnolphe, Jodelet, Poisson, Turlupin, Le Capitan Matamore, Arlequin, Guillot Gorju, Gros Guillaume, el Dottor Grazian Balourd, Gaultier Garguille, Polichinelle, Pantalón, Philippin, Scaramouche, Briguelle y Triveli, grabado de Cl. Giraudon-Comédie Française.
31. Sobre la recepción del *Buscón* y la picaresca española en Francia: CHARTIER, Roger. «La construcción estética de la realidad. Vagabundos y pícaros en la edad moderna». *Tiempos modernos. Revista electrónica de Historia moderna*. Vol. 3, n. 7, 2002.
32. DUCHARTRE, Pierre. *The Italian Comedy*. Nueva York: Dover Publications, 1966.
33. GHERARDI, Evariste. *Le Théâtre italien, ou le Recueil général de toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au Service*. 6 vol. París: Jean-Bapt. Cusson et Pierre Witte, 1700.
34. PERCEVAL, José María. *Triunfo y fracaso de un publicista representativo: Charles Perrault y el cuento Piel de Asno*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Comunicació, 1996.
35. Los carnavales de Niza no son una excepción sino la confirmación de la regla, ya que era territorio italiano en este periodo. VAN GENNEP, Arnold. *Manuel de folklore français contemporain*. Tomo I. III. *Les ceremonies periodiques, cycliques et saisonnières*. I : Carnaval-Careme. Paques. A. et J. Picard, 1994.
36. BLECUA, José Manuel. «Lope de Vega, poeta». En: LLOVET, Jordi (ed.) *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII a XX*. [Prólogo de Martín de Riquer y epílogo de José María Valverde]. Madrid: Cátedra, 1996 (2a. edición) p. 285-93.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. «Félix Lope de Vega Carpio». En: GULLON, Ricardo (dir.) *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. [Prólogo de Fernando Lázaro Carreter]. Madrid: Alianza, 1993, p. 1711-15.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. «Perfil biográfico». En: *Lope de Vega*. Barcelona: Teide, 1990, p. 3-23.
37. Prolope es un grupo de investigación de la Universitat Autònoma de Barcelona que centra sus actividades en la edición crítica de las obras dramáticas de Lope de Vega. El grupo, dirigido por Alberto Blecuá y Guillermo Serés, se fundó en 1989.
38. FERRER VALLS, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. Londres: Tamesis, 1991.
- *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1562). Estudio y documentos*. UNED: Universidad de Sevilla-València, 1993.
- «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias». En DIAGO, M. V. y FERRER, T. (ed.) *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, 1991, p. 189-202.
39. ADAM. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. París: 1962 [5 volúmenes].
40. GONZÁLEZ DE AMEZÚA. *Lope de Vega en sus Cartas*. Madrid: 1935, p. 51-93.
41. MALHERBE, François de. *Oeuvres*. [Edición de Antoine Adam]. La Pléiade, Gallimard, 1971.
42. Jouanna. «Des réseaux d'amitié aux clientèles centralisées, les provinces et la cour (XVI^e-XVII^e siècles)». En: GIRY-DELOISON, Charles y METTAM, Roger. *Patronage et clientélismes, 1550-1750, (France, Angleterre, Espagne, Italie)*. Université de Lille III, 1995, p. 21-38.
43. MILLER (2000). *Peiresc's Europe: Learning and Virtue in the Seventeenth Century*, «The Antiquarian as Hero»; GASSENDI (1999). *Vie de l'illustre Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller au Parlement d'Aix*. [Trans. Roger Lassalle] París: 1992.
44. FERRER VALLS. «Teatros y representación cortesana. La Arcadia de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), p. 213-232.
45. CHARTIER. «¿Qué es un autor?». En: *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Universidad, 1993, p. 78.
46. Es parte importante de la constitución de un espacio de comunicación pública, la creación de un núcleo o comunidad de autores que se relacionan, nombran o critican, que tienen sentido de grupo. «El libro XIX de la Jerusalén es apreciable para la historia literaria por los elogios que incluye de célebres ingenios españoles», BARRERA, Biografía de Lope, V, año 1609.
47. Sobre Malherbe, su estatuto de juez y legislador supremo de la lengua francesa que entiende como el dialecto de París, pero un París desposeído de aureola mística y una corte entendida como reunión de letrados y no como institución estatal (y su influencia en el cambio de sentido de las palabras, interpretado como adopción de una norma que titula lengua pura cuando no es más que el uso parisino), FOGEL, Michèle. «L'Etat et sa langue». En: *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI au XVIII siècle*. 1989, p. 321-323.
48. FEROS, Antonio. *El Duque de Lerma*. Madrid: Marcial Pons, 2002, p. 189-190; SCHROFTH (1990). «The duke of Lerma and The Art at the Court of Philip III». Ponencia sobre su tesis *The Private Collection of the Duke of Lerma*.
49. GARCÍA, Bernardo. «Coloquios, máscaras y toros en las fiestas señoriales de un valido. El significado político y patrimonial de las representaciones del duque de Lerma». RUÍZ DOLA, A. (ed.). *Teatro y poder*. VI y VII jornadas del teatro de la Universidad de Burgos. Burgos: 1998, p. 143-172.

50. GARCÍA GALINDO. «Por un análisis de la comunicación colectiva en el siglo XVII español: teatro y poder político». *Baetica* 6. Málaga: 1983, p. 325-340.
51. CANOVAS DEL CASTILLO. *Historia de la decadencia de España*. Algazara, 1992, p. 159.
52. STRADLING, R.A. *Europa y el declive de la estructura imperial española (1580-1720)*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 78-79. ARCO Y GARAY, Ricardo del. *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid: 1942.
53. Sobre el mecenazgo artístico y el mecenazgo de la casa de Austria: BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza Forma, p. 17.
54. BOUZA, Fernando. «Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas». En: *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid, 1989, p. 235-253.
55. CHEVALIER, Maxime. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Madrid: 1992.
56. GUERRE. «Pouvoir et poésie». En: TORTEL. *Le Préclassicisme Français*. París: 1952, p. 79.
57. FERRER VALLS (1991). «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo». P. 145-154.
58. VAREY. «La decadencia de los corrales y el florecimiento de la corte». En RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 3, 1985, p. 283-290.
59. ACHARD, M. «Mise en ordre de la langue de raison». En: *États de langue, L'Etat et le français*. París: 1986, p. 51-81.
60. Sobre la participación de Cervantes en los cenáculos y academias madrileñas como la del Parnaso, ver: «La república de las letras». En CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Madrid: 1992, p. 271-276.
61. MARAVALL, J.A. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. 1980, p. 212; FLOR, Fernando de la. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Cátedra, 2002.
62. DÍEZ BORQUE, José María. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el siglo de Oro, los espectáculos del laberinto*. Madrid: 2002.