

Un episodio de la controversia sobre el teatro en la Sevilla del Siglo de Oro

Juan José Iglesias Rodríguez*
Universidad de Sevilla

Introducción

El teatro, como ha sintetizado oportunamente Ricardo García Cárcel, gozó de un gran predicamento social a lo largo del Siglo de Oro. Según este autor, la llegada a España de compañías procedentes de Italia, que popularizaron la *commedia dell'arte*, impulsó la proyección del género teatral, que alcanzó su mayor esplendor a partir de la década de los ochenta del siglo XVI a través de los corrales de comedias y por medio de la aparición de compañías autóctonas. En el desarrollo del teatro español de la época barroca coexistieron dos tendencias: una más popular, representada por la escuela de Lope, y otra más convencional y formalizada, que cultivó la escuela de Calderón¹.

Pero, a pesar de este momento de esplendor teatral, o quizás precisamente debido a él, el Siglo de Oro alimentó también una polémica sobre la licitud del teatro, considerado por diversos autores como un espectáculo de naturaleza impúdica e inmoral. La oleada moralizadora de la Contrarreforma alcanzó a los espectáculos teatrales, que alcanzaron una gran difusión y popularidad. Sospechoso de promover excesos populares y de favorecer la relajación de las buenas costumbres, el teatro pasó también por la dura criba de censores y moralistas, que ejercieron una estricta vigilancia sobre todo aquello que podía desafiar el rigor de sus dictámenes. El teatro tampoco

* ORCID 0000-0002-3692-4761

¹ Ricardo García Cárcel, *La cultura del Siglo de Oro*, Madrid, Historia16, 1996, pp. 68-75.

escapó a sus severos reproches e inquisiciones². Frente a ellos, se alzaron algunas voces en defensa del teatro. Unos y otros alimentaron la polémica a través de sus posturas enfrentadas. El conocimiento de esta polémica se ha enriquecido a lo largo del tiempo con la publicación de nuevos textos que se han ido estudiando y dando a conocer³.

La controversia sobre el teatro registró un interesante y temprano episodio en la Sevilla de fines del siglo XVI, cuyo principal interés, aunque no el único, radica en la intervención excepcional de Miguel de Cervantes, por aquel entonces residente en la ciudad. El desencadenante de tal episodio fue el pleito seguido entre 1593 y 1594 por Tomás Gutiérrez ante la justicia eclesiástica sevillana contra la cofradía sevillana del Sagrario, que vino motivado por el intento de Gutiérrez, fallido en primera instancia, de ingresar en esta hermandad sacramental⁴. Gutiérrez, cordobés de origen y propietario de

² Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, estudio preliminar de José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997; Lola González, “La praxis teatral en el Siglo de Oro. El caso de las prohibiciones para representar”, *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 2010, p. 87, consultado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_088.pdf; José Escobar, “El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán”, *Cuadernos de teatro clásico* 5 (1990), pp. 155-170; Carine Herzig, “Teatro breve y controversia ética en la España de finales del siglo XVII”, en Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci (eds.), *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Pamplona, EUNSA, 2013, pp. 169-178.

³ Así, por ejemplo, José Luis Suárez, “Un nuevo texto de la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro: edición del discurso segundo de *Noticia de los juegos antiguos, comedias y fiestas de toros de nuestros tiempos* (Granada, 1642) del licenciado Juan Herreros de Almansa”, *Crítica* 59 (1993), pp. 127-159; Giuseppe Marino, “Del peligro de oír comedias lascivas y asistir a bailes y danzas. Un manuscrito inédito y anónimo sobre las controversias teatrales en España (siglos XVII)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 92, nº 7 (2015), pp. 775-790.

⁴ Este pleito fue dado a conocer en primera instancia a comienzos del siglo XX por Adolfo Rodríguez Jurado. *Vid. Discursos leídos en la recepción pública del Ilmo. Sr. Dr. D. Adolfo Rodríguez Jurado el día 11 de febrero de 1914 y Proceso seguido á instancias de Tomás Gutiérrez contra la Cofradía y Hermandad del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Santa Iglesia Mayor de la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, Real Academia Sevilla de Buenas Letras, 1914. Más tarde desapareció de su ubicación original en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Aunque Luis Astrana Marín lo reseñó en su monumental *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes* (Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 vols.), Jean Canavaggio lo buscó sin éxito. *Vid.* Jean Canavaggio, “Cervantes en Sevilla”, en Francisco Núñez Roldán (coord.), *La ciudad de Cervantes: Sevilla, 1587-1600*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla/Junta de Andalucía/Fundación El Monte/Caja San Fernando, 2005, pp. 21-43, 33, nota a pie. *Vid.* también, del mismo autor, “Sevilla y el teatro a fines del siglo XVI: apostillas a un documento poco conocido”, en José M^a Ruano de la Haza (coord.), *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Deveshouse Éditions, 1989, pp. 81-99 (reed. en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Alcalá de Henares, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2000, pp. 33-52). Recientemente, el documento manuscrito original ha reaparecido y se conserva en

una de las mejores posadas de Sevilla, sita en la calle Bayona y vecina a las gradas de la catedral, pretendió ingresar en dicha restrictiva corporación como medio de hacer socialmente visible la posición económica que previamente había adquirido. Probablemente, se trataba también de lavar por este medio unos más que sospechosos orígenes conversos, en un contexto tan obsesionado con la limpieza de sangre como la España del siglo XVI. La cofradía, que había acotado un espacio cerrado pretendidamente distinguido en la sociedad sevillana, rechazó el ingreso de Gutiérrez sin mencionar expresamente esta última razón, aunque aludiendo a lo indigno de la profesión de posadero de Gutiérrez y alegando que anteriormente éste se había dedicado a la no menos deshonrosa actividad de representar comedias. Durante la instrucción del pleito, declararon a favor o en contra de las tesis de Gutiérrez diversos testigos que defendieron o cuestionaron la dignidad de la profesión teatral. Entre ellos se contaron varios personajes relacionados con el mundo del teatro y un testigo de verdadera excepción: Miguel de Cervantes Saavedra, por entonces presente en Sevilla y que mantenía relaciones de conocimiento y amistad con Tomás Gutiérrez. Cervantes declaró a favor de Gutiérrez y, entre sus aseveraciones, se encuentra, como veremos seguidamente, una interesante diferenciación entre las formas jocosas y serias del teatro⁵. Su firma autógrafa aparece por dos veces en el expediente del pleito: al pie de su declaración y, posteriormente, en la ratificación de los testigos⁶.

La censura moral y legal del teatro

Como decíamos al principio, el pleito de Tomás Gutiérrez con la cofradía sacramental del Sagrario de Sevilla llegó a constituir, tanto por las fechas en que se produjo como por las distintas posiciones manifestadas en su transcurso, uno de los más curiosos e inopinados episodios de la controversia sobre el teatro en la España del Siglo de Oro.

Dicha polémica, que se nutrió de pareceres de juristas, teólogos y moralistas, englobó críticas diversas que afectaron a todas las esferas del hecho teatral, por la supuesta depravación de las obras teatrales, por la pretendida inmoralidad de los actores

la Biblioteca Universitaria de Sevilla, *Fondo Antiguo*, A Mont. Ms. C/29(1). Ha sido objeto de reedición y estudio en Luis Méndez y José Beltrán (coord.), *Cervantes en Sevilla. Un documento cervantino en la Biblioteca Universitaria*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2017. Esta obra ha sido objeto de una reseña, a cargo de Jean Canavaggio, en la revista digital *Criticón* 134 (2018), en línea: <https://journals.openedition.org/criticon/5509>.

⁵ Rogelio Reyes Cano y Pedro M. Piñero Ramírez, “Perfiles literarios del documento: un Cervantes (auto)inventado”, en Luis Méndez y José Beltrán (coord.), *Cervantes en Sevilla...*, pp. 23-68.

⁶ Juan José Iglesias Rodríguez, “Un personaje y un documento en contexto: Miguel de Cervantes en el pleito entre Tomás Gutiérrez y la Cofradía Sacramental del Sagrario de Sevilla, *ibid.*, pp. 23-68.

y por la aparente obscenidad e impudicia de las representaciones⁷. La Compañía de Jesús destacó especialmente por sus críticas al teatro. El padre Mariana, en su *De spectaculis*, fue uno de sus críticos más feroces⁸, y otros jesuitas, como los padres Ribera y Rivadeneira, también lo reprobaban⁹. La controversia se extendió a lo largo del siglo XVII¹⁰ y mantuvo su vigencia hasta finales de la Edad Moderna.

El primer argumento de la cofradía del Sagrario en contra de la admisión de Tomás Gutiérrez, y en apariencia el más contundente, fue sin embargo el de la deshonor de la profesión teatral contemplada en la ley. La principal premisa que esgrimieron los cofrades no fue, pues, la inmoralidad de la escena, sino lo terminante de las normas sobre la condición de los cómicos.

Pero, ¿hasta qué punto la legislación castellana contenía tal discriminación? Los alegatos de la cofradía nunca remitieron a una disposición concreta, por lo que cabría temer que la tradición legal se confundía con el prejuicio social. Sin embargo, las *Partidas* del rey Alfonso X el Sabio contemplaban lo siguiente:

“Otrosí son infamados los juglares, et los remedadores et los hacedores de los zaharrones¹¹ que públicamente ante el pueblo cantan, ó baylan ó facen juegos por precio que les den: et esto es porque se envilecen ante todos por aquello que les dan”.

Y continuaban con la siguiente prescripción:

“Mas los que tañesen instrumentos o cantasen por solazar a sí mismos o por facer placer a sus amigos o dar alegría a los reyes o a los otros señores, no serán por ello infamados”¹².

⁷ José Solís, “Un testimonio latino desconocido en la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro: Araoz, *De bene disponenda bibliotheca* (Matriti 1631)”, *Habis* 26 (1995), pp. 227-242.

⁸ Antonio García Berrio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1978.

⁹ José Luis Suárez García, “Enemigos del teatro en el Siglo de Oro: el padre Juan de Mariana”, en *El escritor y la escena III: estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 119-133.

¹⁰ José Luis Suárez García, “Un nuevo texto sobre la controversia sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro...”

¹¹ Según el DRAE, “zaharrón” equivale a “moharracho o botarga”. La primera acepción de “moharracho” es “persona de ningún valer o mérito”; y la segunda, “persona que se disfraza ridículamente en una función para alegrar o entretener a los demás, haciendo gestos y ademanes ridículos”. El término procede del árabe *muharrig*, ‘bufón’. Por su parte, “botarga” es la persona que lleva la indumentaria del mismo nombre, o vestido ridículo de varios colores empleado en las mojigangas y en algunas representaciones teatrales.

Las *Partidas* alfonsíes, pues, diferenciaban entre dos tipos de funciones: lícitas e ilícitas. Las primeras tenían por único fin el honesto divertimento de los espectadores, especialmente si éstos eran los monarcas y los miembros de su corte. Las segundas, por el contrario, se caracterizaban por representar papeles ridículos y, sobre todo, por su carácter venal. El hecho de cobrar o de no hacerlo por actuar se convertía de este modo en el elemento diferenciador clave.

La estrategia seguida por la Sacramental en el pleito con Gutiérrez se comprende mucho mejor a partir de la lectura de los anteriores preceptos. Las probanzas que la cofradía realizó, que se limitaron únicamente a Sevilla sin que se recogieran más testimonios en otras ciudades, tuvieron como objeto primordial demostrar que Tomás Gutiérrez había representado personajes grotescos y que había cobrado por actuar, o, lo que es lo mismo, que se había dedicado al teatro de manera profesional, cosa que, por lo demás, era más que evidente.

La honorabilidad del teatro en la defensa de Tomás Gutiérrez

Frente a ello, Gutiérrez se esforzó en probar que había representado personajes “graves”, es decir, serios, decorosos y circunspectos, y que había actuado ante el monarca, la familia real y lo más granado de la nobleza. Por otra parte, también trató de establecer que la costumbre había dejado obsoleta a la norma, pues muchos caballeros, clérigos, letrados y personas distinguidas habían tomado parte en representaciones teatrales, incluso a cambio de dinero.

Los testimonios vertidos en el proceso resultan de un extraordinario interés, pues no sólo constituyen una muestra de la controversia en curso entre partidarios y detractores del teatro, sino que también aportan argumentos para la construcción de un discurso de dignificación del hecho teatral y de la profesión de actor.

De importancia excepcional es, en tal sentido, la declaración de Miguel de Cervantes¹³. El autor de *La Galatea* se presenta a sí mismo como portavoz de una opinión autorizada y experta. Era, según afirmó, una “persona estudiosa que a conpuesto autos y comedias muchas vezes”¹⁴, y por eso mismo conocía el origen de las comedias y sabía que antiguamente se diferenciaba entre intérpretes de comedias y

¹² Partida VII, tít. VI, ley IV.

¹³ Se han ocupado de ella diversos autores. *Vid.*, por ejemplo, Antonio Cruz Casado, “Algunas opiniones de Cervantes sobre el teatro en un documento notarial (1593)”, *Actas del VII Congreso de la AISO*, Cambridge, 2006, pp. 173-178.

¹⁴ Por aquellas fechas ya había escrito varias obras, como la tragedia *La Numancia*, la comedia *El trato de Argel* y la novela pastoril *La Galatea*. Quizás había escrito también, ya por aquellas fechas, algunas de las comedias y entremeses que publicó al final de sus días.

bufones, apreciados los unos y despreciados los otros. Según palabras literales del que llegaría a ser considerado Príncipe de los Ingenios:

“...en tiempos antiguos no se tubieron por ynfames los representantes, sino los mimos y pantomimos, que hera un género de jente juglar que en las comedias servía de hazer gestos y actos risueños y graciosos para hazer reyr a la gente y estos eran los que eran tenidos en poco, pero no los que representaba cosas graves y onestas...”

Cervantes defendió que Tomás Gutiérrez siempre había representado en público “figuras graves y de ingenio, guardando todo onesto decoro”, por lo cual no debía ser tenido en menos consideración, sino en más. La prueba de la honestidad de la profesión teatral era para Cervantes que un tal Vergara (el licenciado Juan de Vergara, según la relación contenida en el memorial citado de Tomás Gutiérrez), que había representado comedias durante muchos años, fue posteriormente nombrado por el rey relator de la Real Chancillería de Valladolid, “que es oficio muy calificado y que le tienen personas muy honradas y de estos conoce muchos en España”. De la honorabilidad de Tomás Gutiérrez no cabía, pues, dudar, tanto más cuanto hacía ya tiempo que se había alejado de las tablas y que se ocupaba en gobernar su casa de huéspedes, siendo admitido en la compañía de gente muy principal que le daban “su lado, mesa y silla donde quiera que esté”. Honorable, pues, mientras frecuentó la escena y socialmente estimado después de abandonarla.

Los testimonios a favor del teatro se multiplicaron a lo largo del pleito. Una nueva distinción entre la representación teatral no como oficio mecánico, sino como arte, cobra también importancia excepcional en el proceso de toma de conciencia acerca de la dignidad de las profesiones artísticas. Así, el mercader Ortiz de Sandoval declaró “que la dicha representación no es oficio mecánico sino de arte y de mucha habilidad y discreción”, y una de las cuestiones contenidas en el interrogatorio al que se sometieron los testigos de la primera información ofrecida por Tomás Gutiérrez apuntaba, de manera un tanto hiperbólica, a que participar en la representación en comedias era propio en sus orígenes de “patriarcas y reyes y profetas y cónsules romanos, y así no se le sigue ninguna ynfamia ny deshonra”.

Tomás Gutiérrez se esforzó en sostener esta línea argumental. Por un lado, él no se consideraba un simple cómico, sino también un habilidoso poeta del gusto del mismo monarca y de los grandes del reino; por otro, representó sus propias obras actuando en escena, como hacían muchas personas de respeto y distinción. Defendía, en tal sentido, que existía una clara diferencia entre cómicos y oradores (recitadores), por una parte, y mimos e histriones, por otra:

“Respeto de mi habilidad, compuse de poesía algunas cosas que parecieron bien y dieron mucho gusto al rey nuestro Señor y a los grandes y personas graves destos reynos, y

agradó tanto lo que hize que fue necezario darle espíritu con mi propia persona, y en esto se an ocupado muchos cavalleros y personas nobles, estudiantes, sacerdotes y religiosos. Porque de derecho solamente tienen falta en sus personas los mimonos y estriones, pero no los cómicos ni oradores...”

La cofradía rebatió tenazmente estos argumentos, ratificándose en su calificación negativa de la actividad teatral de Gutiérrez. Lo principal para ella era que éste había representado públicamente comedias y entremeses de otros muchos autores¹⁵, ganando dineros por ello y representando a menudo personajes ridículos. Para los cofrades de la Sacramental no venía a cuento que Gutiérrez hubiese compuesto obras rimadas, porque también el poeta que saliera a representar al tablado incurría en infamia. Finalmente, desmentían a Gutiérrez al afirmar que no había sido cómico ni orador, como defendía en su alegato, sino “representante de comedias y entremeses, y de los contenidos en la prohibición del derecho”. Una delgada frontera, cuyo exacto sentido se nos escapa, separaba para los cofrades del Sagrario las ocupaciones de cómico y de representante de comedias.

Tomás Gutiérrez se vio obligado, pues, a matizar su postura y a contraatacar a la cofradía. Sostuvo que, frente a los simples histriones, los autores y recitadores de comedias eran personas de estimación, a diferencia de muchos de los hermanos de cofradía, que se ocupaban en oficios bajos y viles. Llegamos así a los fragmentos más reveladores del discurso de Gutiérrez sobre la dignidad de la profesión teatral:

“Porque la ynfamia de que son denotados los representantes se entiende solamente [respecto] a los ombres jocosos que se desnudan encueros y hacen actos lascivos y torpes con los cuales provocan a los que les ven, y a los estriones que saltan y baylan. Pero a los autores de comedias, oradores que con discreción y artificio representan cosas altas y memorables no son ynfames, pero son mui estimados en sus repúblicas y en donde quiera que les conocen y tratan, y dellos haze caso Su magestad del rey nuestro señor y sus concegeros y los demás grandes de todo el reyno y cavalleros particulares, y les dan lado y mesa, y esto no lo harán con los zapateros, ni çurradores, ni taverneros, ni guitarreros, ni giferos¹⁶, ni con otros ombres más baxos questos a quien se les a dado la candela de la dicha cofradía [...] Porque si representar presupone ynfamia, no admitirían a muchos que an representado que oy sirven oficios públicos y reales en esta çiudad y en Madrid, y en Valladolid, y en las demás chancillerías y audiencias deste Reino, ni admitirían al oficio de relatores y abogados a algunos que antes, en su mocedad, representaron, ni se les diera hábito a muchos frayles famosos

¹⁵ Con frecuencia eran los propios autores teatrales quienes actuaban como empresarios, dirigiendo sus compañías.

¹⁶ Jífero: matarife.

predicadores que oy se conocen, ni así mismo consentirían que clérigos sacerdotes de misa representasen...”

Ámbitos y espacios a examen moral del teatro del Siglo de Oro

Las probanzas que hicieron las dos partes en litigio resultan también reveladoras acerca de las ideas y las prácticas sobre el teatro existentes en la segunda mitad del siglo XVI. Se plantearon varias cuestiones de gran interés: de un lado, si el hecho de que muchos oficiales reales y clérigos hubiesen representado obras teatrales resultaba o no un demérito; de otro, la diferencia entre quienes actuaban a cambio de dinero y quienes lo hacían por simple divertimento o devoción; más allá, y en relación con esto último, si era disculpable la dedicación al teatro durante la juventud, pero impropia de la madurez; finalmente, si existía una diferencia de orden ético-moral entre actuar en fiestas y solemnidades religiosas y hacerlo en tabladillos públicos y corrales de comedias. No debe olvidarse, en este sentido, que la representación de obras y autos sacramentales era frecuente en las fiestas organizadas por determinadas corporaciones, así como una práctica habitual en determinados festejos eclesiásticos, como los celebrados con ocasión del Corpus Christi¹⁷.

Todos o casi todos los testigos de las probanzas de Tomás Gutiérrez declararon conocer a letrados, clérigos y otras personas de respeto, de las señaladas en la lista que aquél presentó u otras diferentes, que habían representado piezas teatrales cobrando dinero a cambio. Así, por ejemplo, el licenciado Berrio, abogado de la Chancillería de Granada, que había actuado en la compañía de Cisneros; o Juan de Vergara, relator de la Chancillería de Valladolid, y Juan Bungalés, receptor en la misma ciudad, que lo habían hecho con la compañía de Velázquez¹⁸. También Hernando de Aranda había sido actor, lo que no impidió que el rey le concediera un cargo eminente en Indias¹⁹, así como también lo había sido un tal Rocha, quien portaba vara de justicia en nombre del

¹⁷ Los autos sacramentales contribuían a la exaltación del dogma eucarístico católico frente a las reelaboraciones doctrinales de los teólogos protestantes. Vid. Gerhard Poppenberg, *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen "auto sacramental" von den Anfängen bis zu Calderón*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003.

¹⁸ Sobre este personaje, vid. Carmen Sanz Ayán y Bernardo J. García García, “Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia barroca”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, *Historia Moderna* tomo V (1992), pp. 97-134.

¹⁹ No podemos determinar si se trata del mismo Hernando de Aranda al que se refiere una Real cédula de 10 de junio de 1565. Real cédula al presidente de la gobernación de las provincias de Yaguarongos y Pacamoros para que envíe información sobre la conveniencia de proveer Hernando de Aranda del oficio de contador de ella. Archivo General de Indias, Indiferente General, 425, L. 24, f. 244r.

rey. El procurador Francisco de Sandoval reconoció haber representado teatro en su mocedad y alegó que lo hizo “mediante ver en el arte tanta gente honrada y principal y no entendiendo que por ello disminuiera de su honor”.

Sobre el citado relator vallisoletano Juan de Vergara, varios de los testigos narraron una curiosa anécdota para insistir en la idea de la utilidad y la consideración públicas del teatro. Cuando Vergara opositó frente a otros dos contrincantes a la relatoría, le objetaron que había sido representante de comedias y que un día del Corpus había llegado a interpretar un personaje tan vil e infame como un verdugo²⁰, a lo que el presidente del tribunal, el obispo de Palencia Juan Zapata, repuso que, precisamente por ello, sería más hábil para ocupar el puesto, que él también había representado cuando era muchacho y que, por tanto, era partidario de que se le concediese el puesto a Vergara.

Un testimonio autorizado, por llevar su autor más de cuarenta años en el mundo de la farándula, fue el del ya citado Cosme de Oviedo. Este autor de comedias toledano atestiguó que, desde hacía más de treinta años (lo que nos remonta a principios de los sesenta del siglo XVI), había visto representaciones teatrales en escuelas y universidades, así como en iglesias y colegios, en las fiestas del Corpus, en recibimientos de reyes y príncipes, y en ocasión de misas nuevas y doctorados, tanto en calles y plazas públicas como en teatros cerrados. En tales representaciones habían tomado parte “hijos de caballeros y de otros honbres principales y de mucha hazienda y calidad y cantidad, así siendo pequeños en hedad como de más de veynte años”. Daba fe también de que muchos de los que habían representado teatro años atrás eran “personas de calidad y honrados, y con honrados cargos y oficios”. Reconocía que existía una diferencia entre representar en teatros públicos y hacerlo en ámbitos privados, porque estos últimos “son de más honor y autoridad que no en teatros públicos”. Entre los actores, según su testimonio, los había de todas las edades, desde “mancebos de doce años arriba” hasta “algunos mayores de veynte y cinco”. Todos cobraban según concierto, así como también los que “cantaban e tañían en las tales representaciones”. Sabía también que algunos menores que habían hecho teatro habían sido reprendidos por sus padres y familiares, “diciéndoles que no era bien hecho representar”, y no por ello dejaron de tener oficios y cargos importantes cuando se apartaron de las tablas, ya que al teatro “no lo tuvieron por oficio principal sino por entretenimiento”. Cosme de Oviedo

²⁰ Todavía en 1767, una Real cédula excluyó de la posibilidad de formar parte de las milicias provinciales a quienes hubiesen ejercido un oficio indecoroso o tuviesen una extracción infame, como los mulatos, gitanos, carniceros, pregoneros y verdugos. Francisco Javier Guillamón Álvarez, “El concepto de honra legal durante el reinado de Carlos III”, *Cuadernos de Historia. Anexos de la Revista Hispania* 9 (1978), pp. 457-491, 484.

diferenciaba también entre actores aficionados y profesionales y, a la hora de responder acerca de las razones para dedicarse al teatro, alegó

“...que muchos lo hazen por su gusto y por onrra del Santísimo Sacramento, otros en los colegios por cunplir con la costumbre y fiesta que se haze en algunos días, y estos entiende que lo hazen sin ynterese por que son estudiantes y clérigos que entre ellos se regoçijan y ponen para ello dineros de su bolsa para el ornato del teatro y ropajes de la representaçion y otros lo hazen por ynterese por tenerlo como oficio y destos se substantan, y con todo eso, aunque es por ynterese, los buenos representantes son tenydos y respetados...”

Juan Franco y Diego de Vera concordaron con Cosme de Oviedo en que representar en colegios y espacios privados o en las fiestas del Sacramento era “más honesto” que hacerlo en los teatros públicos. Diego de Vera añadió un detalle significativo. Afirmó que muchos estudiantes que hacían representaciones teatrales “se pican” y luego acudían a representar a los teatros públicos con las compañías de autores, entendiendo que su honor no padecía merma por ello. No todos los testigos, sin embargo, coincidieron en que existía una diferencia entre las representaciones realizadas en teatros públicos y otro tipo de representaciones. Diego Fernández estimaba que, tanto si se actuaba en universidades o en días de Corpus como en corrales de comedias, todo se hacía a cambio de dinero y, por tanto, todo era lo mismo. Éste fue el mismo punto de vista de Francisco de Sandoval y de Jerónimo Velázquez. El vil metal, en efecto, lo igualaba todo. Velázquez, también avezado hombre de teatro, sostuvo paladinamente que “lo mesmo es representar en unibersidad como en corral, pues lleban dineros”, y añadió que algún clérigo había cobrado de la catedral de Toledo hasta cien reales por representar el día del Corpus. Significativo fue también, al respecto, el testimonio del licenciado Reyes Mexía, quien declaró que

“conose a muchos ombres onrrados en esta Ciudad que los días del Corpus solían representar por dineros y habrá seys años bido este testigo que la Santa Yglesia de Sevilla le dio a Cisneros, autor de comedias, *Los vírgenes locos y prudentes*, y fue por dineros...”

Se dibujan, pues, a través de estos textos y testimonios, diversos ámbitos y espacios teatrales en la España del Siglo de Oro, vinculados unos a las celebraciones festivas, civiles o eclesiásticas, tanto públicas como privadas, y transmisores de una mayor o menor carga simbólica o ideológica; relacionados otros con el consumo popular de espectáculos dramáticos. De la primera clase formarían parte las funciones cortesanas, así como las organizadas con ocasión de solemnidades y entradas reales, los autos sacramentales representados en los templos, las representaciones ligadas al Corpus

Christi, las fiestas de colegios y universidades y las celebraciones privadas de la nobleza, los clérigos misacantanos, los doctorandos, etcétera. En ellas podían actuar tanto actores profesionales como clérigos, colegiales y estudiantes aficionados, incluso de forma ocasionalmente remunerada, bien por devoción, por espíritu de cuerpo o por simple amor al arte. El mundillo de los teatros públicos y corrales de comedias era, sin embargo, el ámbito por excelencia de las compañías profesionales de autor, que prodigaron su presencia en la España de la época desplazándose de ciudad en ciudad y provocando, a partes iguales, admiración y repulsa.

Conclusión

El teatro como honesto divertimento o como potencial portador de valores subversivos y disolvente del orden moral, y la profesión de actor como ocupación honrada o como dedicación infamante, ilícita y pecaminosa, eran los extremos entre los que basculaba una polémica en curso que se saldó, incluso, con la prohibición temporal de las representaciones teatrales por parte del poder político. Un poder que veía en cualquier desgracia pública la mano implacable de un Dios justiciero que castigaba a su rebaño por su depravación, o que aprovechaba cualquier signo improbable de la ira de los cielos para imponer su dogmática rigidez a las conciencias y conductas de los súbditos.

A la postre, Tomás Gutiérrez, con la ayuda de Cervantes y de otros testigos del pleito, consiguió su objetivo de ingresar en la cofradía sacramental sevillana. Lo hizo, en efecto, frente a la oposición contumaz de los cofrades, que se negaron unánimemente en repetidas ocasiones a admitir su ingreso, y mediante sentencia inequívoca del ordinario eclesiástico de Sevilla. A la vista de la recalcitrante actitud de los cofrades, que incluso incurrieron en censuras y amenazas de excomunión por resistirse a cumplir el dictamen del juzgado eclesiástico, cabría pensar que el áspero rechazo que dispensaron al posadero de la calle Bayona se prolongaría más allá de su admisión formal como hermano, forzada por la controvertida sentencia del provisor del arzobispado. Sin embargo, si se sigue a Rodríguez Jurado, ha de concluirse que no fue así. Tan sólo cinco meses después de su polémico ingreso, la hermandad le encargó a Gutiérrez que sacara dos carros de representación con ocasión de las fiestas del Corpus, abonándole el correspondiente estipendio²¹. El sañudo enfrentamiento de poco tiempo atrás se había tornado con rapidez en pacífica colaboración. Los enemigos de ayer se habían convertido en los amigos de hoy. Ello da que pensar acerca de la supuesta rigidez de la

²¹ Real Academia Sevillana de Buenas Letras, *Discursos...*, pp. 24-25.

sociedad moderna y sobre las permanentes adaptaciones que, de hecho, esta protagonizó.