

Las representaciones ante el pueblo en el Coliseo del Buen Retiro en la década de 1680: reflexiones a partir de la base de datos CATCOM

Public Representations in the Coliseo del Buen Retiro in the 1680s: Reflections from the CATCOM Database

Irene Pacheco

<https://orcid.org/0000-0002-2009-2497>

Universitat de València

ESPAÑA

irene.pacheco@uv.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 413-428]

Recibido: 18-01-2023 / Aceptado: 07-03-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.22>

Resumen. En la documentación teatral que ha llegado a nuestros días, las puestas en escena en el Coliseo del Buen Retiro se registran o bien como fiestas cortesananas, llamadas «fiestas reales», representadas ante los reyes, o bien como montajes abiertos a un público más amplio, que es designado con el término «pueblo». En cuanto a este último tipo de representaciones, las búsquedas en CATCOM indican que se acumulan en la década de 1680. A partir de ahí, este trabajo ha pretendido, por un lado, indagar en las causas que motivaron este tipo de representaciones y, por el otro, aproximarse al material textual que se ofreció al pueblo cuando palacio abrió sus puertas para compartir con él su mejor escenario.

Palabras clave. Coliseo; representación pública; palacio; corral; fiesta cortesana.

Este trabajo se beneficia de la Ayuda para la formación de doctores PRE2020-094755 otorgada por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y por la Ayuda I+D+i PID2019-104045GB-C51 otorgada por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y por «FEDER. Una manera de hacer Europa».

Abstract. In the documents that have survived to date, Coliseo del Buen Retiro stagings are registered either as courtly «fiestas» performed for kings or as performances directed to a larger audience called «pueblo». Searches on CATCOM indicate that there is a spike in the latter in the 1680s. Starting from here, this study has, on the one hand, investigated what may have motivated this type of performance and, on the other hand, gotten closer to text that was presented to the people when the palace opened its doors to share its best stage with them.

Keywords. Coliseo; Public staging; Palace; «corral», Courtly «fiesta».

1. INTRODUCCIÓN

En 1640 se inauguró el Coliseo del Buen Retiro con la obra de Rojas Zorrilla *Montescos y Capuletos* hecha por la compañía de Bartolomé Romero¹. Esta representación es la más temprana que queda registrada en la documentación teatral como abierta a un público designado «pueblo». Las búsquedas en CATCOM de registros que comparten estas características (representaciones no solo en el Coliseo sino abiertas al «pueblo») con los que cuenta hoy día la base de datos², que continúa en crecimiento, permiten establecer un corpus de unas aproximadamente cuarenta obras, y parecen indicar que la gran mayoría de este tipo de representaciones se acumulan en la década de 1680 (reinado de Carlos II), a pesar de que el Coliseo se inauguró mucho antes. Entre 1640 y 1680 solo contamos con noticia de una representación abierta al pueblo en el Coliseo: la de *Psiquis y Cupido* en 1662. No es conocido si esta práctica se suspendió durante estas décadas, si simplemente no nos han llegado esos datos, o si se intensificó por algún motivo en la época de 1680. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que este período (1640 y 1680) comprende las décadas de prohibición de representaciones a causa del fallecimiento de Felipe IV en septiembre de 1665. Desde esta fecha, la suspensión en los corrales duró algo más de un año, la de los autos se extendió a cuatro años y la del teatro cortesano se prolongó hasta 1671 o 1672³. Por otra parte, recuérdese también que, en 1679, es decir, en la apertura de la década de los ochenta, que es, como digo, la que más representaciones abiertas al pueblo en el Coliseo registra, Carlos II contrae matrimonio con María Luisa de Orleáns.

Desde la apertura del Coliseo, se montaron allí fiestas cortesanas, piezas de gran aparato pensadas para la celebración de eventos reales destacados ante un público selecto⁴. Muchas de estas piezas son las que se representan posterior-

1. Décadas más tarde, se abrió el Coliseo de nuevo al pueblo con esta obra de Rojas Zorrilla. Véase la entrada correspondiente en CATCOM.

2. En estos momentos cuenta con 1480 registros publicados [última consulta 8 de octubre de 2022]. Esto representa una muestra que, aunque no es completa todavía, permite sacar conclusiones sobre ella.

3. Véase lo que dice sobre ello, por ejemplo, Ulla Lorenzo, 2013, pp. 254-255.

4. La etapa de Felipe IV es la más larga y esplendorosa del espectáculo de corte, pero recoge una estela ya sembrada en épocas anteriores. Sobre estos precedentes ver Ferrer Valls, 1991; Arellano, 1998.

mente en el Coliseo de manera abierta al pueblo. Pero, además de ellas, el pueblo asiste allí a un número considerable de representaciones de obras que pertenecían al repertorio del corral⁵.

La presencia en palacio de obras del teatro comercial se daba principalmente en las llamadas representaciones particulares que se hacían en privado a los reyes en sus salones o habitaciones. Shergold y Varey afirman que «a partir de los primeros años del siglo xvii» (el primer testimonio de representaciones particulares a la reina, dicen, es de 1603) tienen lugar con regularidad en la Corte escenificaciones privadas que «se daban por lo general en los apartamentos regiois [...] por los mismos actores profesionales que actuaban en los teatros comerciales o corrales de comedias. Por lo general eran piezas de repertorios»⁶. Estas representaciones particulares continúan teniendo lugar con regularidad a lo largo de todo el siglo. Pero, además de ellas, desde la apertura a mediados del xvii del Coliseo, las comedias de corral tienen un lugar en palacio sobre este escenario, con la particularidad de que, en este caso, se abren sus puertas al «pueblo».

Partiré de estos datos y trataré de indagar en el porqué de este tipo de representaciones. Para ello, me serviré fundamentalmente de la documentación teatral sobre los montajes en palacio y en el Coliseo recogida por Shergold y Varey en *Fuentes I*, y trataré de mostrar que las representaciones al «pueblo» tanto en el caso de las comedias de corral como en el de las fiestas de aparato, abrían sus puertas a un público amplio en busca del beneficio económico que a veces era para la Corona y a veces para el arrendador del corral.

Por otro lado, a partir de búsquedas realizadas en CATCOM sobre la fortuna escénica de cada una de las obras que forman este corpus, trataré de encontrar patrones comunes que permitan aclarar la dinámica de funcionamiento de este tipo de representaciones abiertas al «pueblo»: en qué ocasiones se llevaban a cabo representaciones en el Coliseo ante el pueblo; si, en el caso de las comedias del repertorio de corral, previamente a su representación en Coliseo al pueblo contaban con particulares; si se trataba de obras que ya habían gozado de fortuna escénica en décadas anteriores o de obras nuevas, etc.

Por último, más allá de intentar arrojar luz al contexto de estos montajes en que el Coliseo abría la puerta al «pueblo», bucearé superficialmente en el corpus de obras para delimitar qué géneros dramáticos y qué dramaturgos lo conformaban, con vistas a un estudio ulterior.

5. Véanse las tablas que ofrece Subirats, 1977, pp. 419-479, de representaciones en palacio donde diferencia entre representaciones públicas en el Coliseo (R. P.) y fiestas reales (F. R.).

6. Shergold y Varey, 1982, p. 14. Los investigadores apuntan que, según la documentación referida a representaciones de 1622-1623, se trataba de escenificaciones rutinarias que tenían lugar dos veces por semana, jueves y domingo, y los días de fiestas.

2. ¿QUÉ TIPOS DE REPRESENTACIONES SE DABAN EN EL COLISEO DEL BUEN RETIRO?

Sáez Raposo se refiere a la década de 1650 como «el momento de máximo esplendor del teatro cortesano en la España del Siglo de Oro»⁷. Los motivos que conducen a ello son de diversa índole. En primer lugar, en esta época se retoman con fuerza las representaciones en palacio a raíz del matrimonio entre Felipe IV y Mariana de Austria. Además, contribuye al esplendor del período la coincidencia de dos grandes artistas: Calderón como dramaturgo y Baccio del Bianco como escenógrafo. Y, por otra parte, el Coliseo, estrenado una década antes, aumenta enormemente las posibilidades de las puestas en escena, porque permite no solo puestas en escena sencillas sino también las de gran aparato.

Díez Borque destaca la amplia variedad de escenarios que ofrecía el Palacio del Buen Retiro: los jardines, los salones, el estanque, las plazas, los cuartos de los reyes, etc.⁸ En función de la relevancia del espectáculo y de su magnitud, se elegía uno u otro espacio y, según Sáez Raposo, «el Coliseo se reservaba para los de mayor trascendencia»⁹.

De acuerdo con Allen, cabían allí tres tipos de representaciones: las protocolarias para el recibimiento de huéspedes, las privadas para los reyes y la corte¹⁰, y las que se hacían cuando se cedía el Coliseo a compañías teatrales o al arrendador de los corrales¹¹. Sin embargo, la observación un poco más profunda de la cuestión, apoyándonos en los datos facilitados por la base de datos CATCOM, nos permite matizar esta clasificación y establecer una diferenciación más precisa. Como se expondrá a lo largo de las páginas que siguen, parece que existían dos modos de usar el Coliseo frente al pueblo: en primer lugar, mediante representaciones que se hacían previamente a la realeza, o bien a modo de fiesta o bien como particulares, y luego se explotaban, para sacar provecho económico en forma de recaudación para la Corona. Y, en segundo lugar, a través de montajes que se aprovechaban, pero se desligaban de una celebración, y suponían la cesión íntegra del Coliseo al arrendador de los corrales y a las compañías, y tenían por objeto la reparación de las pérdidas ocasionadas por las representaciones reales.

3. ¿POR QUÉ SE ABRE EL COLISEO AL PUEBLO?

En línea con lo expuesto anteriormente, si había dos tipos de representaciones abiertas al pueblo en el Coliseo, cada una de ellas parecía responder a una motivación diferente. No tenemos ningún documento que lo explique con claridad, pero el

7. Sáez Raposo, 2020, p. 313.

8. Díez Borque, 2002, pp. 33 y ss.

9. Sáez Raposo, 2020, p. 318.

10. Ejemplos de estas últimas, montadas en el Coliseo, pero en privado, son: *El golfo de las sirenas* en 1657; *Triunfos de Amor y Fortuna* en 1658; en 1670, *Fieras afemina Amor*; en 1680, *Hado y divisa*; en 1683, *Los celos hacen estrellas*; en 1692, *Cómo se curan los celos*; en 1687, *Los tres mayores imperios...* Véanse los registros correspondientes en CATCOM.

11. Allen, 2003, p. 647.

repaso de los testimonios conservados y, especialmente, la visión global de todas estas representaciones facilitada por CATCOM, nos permite llegar a las siguientes conclusiones.

En primer lugar, todo apunta a que el Coliseo se abría al pueblo en los días de fiesta, como un evento más de la celebración a lo grande. Es posible afirmar que gran parte de las representaciones marcadas en CATCOM como hechas ante el pueblo en el Coliseo coinciden con alguna fecha señalada en el calendario real, en el período del reinado de Carlos II. Shergold y Varey¹² dan cuenta de estas fechas relevantes para la realeza. Un cotejo de las representaciones al pueblo registradas en CATCOM y el calendario festivo de la familia real revela muchísimas coincidencias. En algunas ocasiones, se especifica claramente en la noticia de representación esta circunstancia, pero, en la mayoría, no. No obstante, como he indicado, el cotejo de fechas conduce a pensar que las representaciones abiertas al pueblo se hacían en vinculación al calendario festivo de la familia real.

Pondré algunos ejemplos. *El licenciado vidriera* se representa el 27, 28 y 29 de mayo de 1686 ante el pueblo en el Coliseo. El 27 de mayo de 1686, la duquesa de Orleans, madre de la reina María Luisa de Borbón, cumpliría años. Más tarde, el 7 y el 9 de junio de ese mismo 1686, en el Coliseo y ante el pueblo se hizo *El príncipe prodigioso*. Y el 9 de junio cumplía años el emperador. El 26 de abril era el cumpleaños de la reina María Luisa de Borbón. Muy cercana a ese día, se representó, el 25 de abril de 1686, la comedia *El Palmerín de Oliva*, en el Coliseo y ante el pueblo. Pero ya días antes, el 22 de abril de ese mismo 1686, se registran representaciones públicas en el Coliseo de *El mejor par de los doce*. El 24 de abril de 1687 se representó ante el pueblo en el Coliseo *Troya abrasada*. Del 9 al 19 de mayo de 1686 se representó todos los días ante el pueblo *El triunfo de la paz y el tiempo*, y es que el 1 de ese mismo mes había sido el cumpleaños del duque de Orleans, padre de la reina, y la comedia *El triunfo de la paz y el tiempo* se había escenificado con este pretexto en el Saloncillo de Palacio en privado a los reyes. *Montescos* y *Capuletos*, además de su montaje público en 1640 con motivo de la inauguración del Coliseo, se representaba ante el pueblo de nuevo el 22 y el 23 de abril de 1687. Tres días después, entre el 25 de abril y el 28 de abril de ese mismo 1687 se representaba en el Coliseo también ante el pueblo *Los desagracios de Cristo*. El 26 de abril era el cumpleaños de la reina María Luisa de Borbón. El 23 y el 24 de mayo de 1687 se representa al pueblo *Para vencer a Amor*, y el 23 de mayo de ese mismo año se representaba, a su vez, *El secreto a voces* en el Coliseo y ante el pueblo. El 27 de mayo se celebraba el cumpleaños de la duquesa de Orleans¹³.

A la luz de estos pocos ejemplos (podríamos proporcionar otros), parece posible afirmar que las representaciones al pueblo en el Coliseo, por lo general, no eran casuales, sino que estaban vinculadas a una festividad y se daban en fechas muy próximas antes o después del evento marcado como celebrativo en el calendario real. Existen otras tantas noticias de representaciones de este tipo (al pueblo, en el

12. Shergold y Varey, 1982, pp. 17-18.

13. Todos estos datos se han extraído del calendario de fechas destacadas para la realeza establecido por Shergold y Varey, 1982, pp. 17-18, por un lado, y de los registros de la base de datos CATCOM, por el otro.

Coliseo), sin embargo, que no coinciden con fechas destacadas, al menos no con las que se pueden conocer hoy en día. Por ejemplo, la de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, que se representó al pueblo durante veintiún días en algún momento entre abril y septiembre de 1680. Esta obra de Calderón se había montado durante los primeros días de marzo de 1680 con motivo de la celebración de la boda de Carlos II, pero sus representaciones públicas quedan relativamente lejos ya de dicha fecha destacada, aunque no es descartable que esas representaciones fueran una secuela de la celebración por la boda real.

Más allá de la celebración de las festividades reales, que parecen con bastante claridad ser el motivo de gran parte de estas representaciones públicas, existe, como se establecía más arriba, otra causa a la que responden este tipo de escenificaciones: la explotación de una comedia a cuenta absoluta del arrendador de los corrales y las compañías de título y con beneficios económicos únicamente para estos, y no para la realeza. Por ejemplo, así ocurre con *Los tres mayores imperios*, que se monta para celebrar la onomástica de la reina en agosto de 1687 y se explota después ante el pueblo en octubre de ese mismo año:

S. E. me manda diga a V. M. está ajustado con el arrendador de las comedias que desde el lunes primero que viene se empiece a representar en el Coliseo la comedia que se hizo el día de san Luis en celebridad del nombre de la reina nuestra señora, y que así entregue V. M. al arrendador las llaves del Coliseo, aposentos y cazuela en la conformidad que el año pasado¹⁴.

Las representaciones en la Corte ante la familia real, bien en particulares bien en fiestas de gran aparato, suponían grandes pérdidas para el negocio teatral. Esto ocurría porque, como es sabido, esta ocupación alejaba a las compañías de los corrales y mantenía a corrales y arrendadores durante esas ocasiones sin sus ganancias habituales. Se conservan no pocos documentos de lo alarmante de esta situación para los corrales como por ejemplo lo es esta petición de Antonio Leonardo, arrendador, al rey en 1691:

Señor: Antonio Leonardo, a cuyo cargo está en arrendamiento el aprovechamiento de las casas de comedias de esta Corte, puesto a los pies de V. M. dice que el día 2 de junio próximo pasado, por orden de V. M., quedó a representar comedias particulares en el Real Coliseo la compañía de Agustín Manuel y lo continuó hasta el día 11 de dicho mes, y porque en todo el dicho tiempo no ha sacado el suplicante usufructo alguno, antes bien ha tenido que poner de su casa 256 reales todos los días, que corresponde a lo que paga por una de las dichas casas de comedias a los hospitales, y demás a más ha tenido que pagar a los cobradores y ministros que han asistido en dicho Coliseo todo el tiempo, suplementos a la dicha compañía y otros diferentes gastos que han importado muchas cantidades¹⁵.

14. Shergold y Varey, 1982, p. 184. Las cursivas en esta y las citas que siguen son mías. Normalizo en esta y en las citas que siguen la ortografía y la puntuación.

15. Shergold y Varey, 1982, p. 201.

Al respecto de los efectos negativos que tenían sobre el negocio del corral las representaciones palaciegas y su reclutamiento de compañías, afirma Sáez Raposo que no se trataba solo de la pérdida del capital procedente de las representaciones en corrales que ya no podían realizarse, sino que, además, los pagos por parte de la Corte se demoraban muchísimo, a raíz de la crisis económica que afectaba a la Hacienda Real¹⁶:

Es decir, que mientras las ganancias obtenidas por trabajar en los teatros públicos eran inmediatas (a veces, como hemos visto, incluso anticipadas, cuando la compañía era lo suficientemente importante que convenía costear su traslado hasta Madrid) a partir de la década de 1640 participar en estos festejos cortesanos implicaba una incertidumbre económica que cada vez más costaba asumir¹⁷.

Por tanto, es por esto que, como indica Allen, «el Coliseo se cedía a las compañías y al arrendador para compensar las pérdidas que sufrían al abandonar los corrales para servir al rey»¹⁸. Así, por ejemplo, el arrendador de corrales que firma el documento siguiente afirmaba que no habría de ser necesario el descuento en el precio del arrendamiento del corral (inútil en esa época de representación en la Corte) siempre y cuando pudiese contar con el beneficio económico que le proporcionaba el control total del Coliseo y sus ganancias. Decía:

[...] que si S. M., que Dios guarde, mandare se le vaya a representar a su Palacio Real, o al del Buen Retiro u otra parte de forma que se les estorbe la representación ordinaria se les haya de dar satisfacción y descontarse del precio de este arrendamiento exceptuando que si fueren a representar al Palacio del Buen Retiro por mandado de S. M., y si fuere servido de dar al arrendador la cobranza de la entrada en el Coliseo como otras veces no se les haya de hacer ningún descuento por el beneficio que allí han de recibir¹⁹.

Según Asunción Flórez Asensio, efectivamente, las ganancias eran más que considerables en estas representaciones públicas²⁰.

Las motivaciones de este tipo de representaciones están, por lo tanto, más o menos claras: festividades, por un lado; explotación por parte de las compañías, por otro. Cabría imaginar, no obstante, que ambos casos no son sino el mismo. Dicho de otro modo, estas obras abiertas al pueblo celebrarían festividades reales al mismo tiempo que permiten reparar la economía de los arrendadores. A la luz de los datos, sin embargo, parece que no es así del todo, y que la apertura al pueblo en el Coliseo no siempre significa una representación pensada para el beneficio

16. Sobre la crisis económica de la Corona, que ya era pronunciada en la época de Felipe IV a pesar de que es entonces (en los dos años previos a su estreno en 1640) cuando se construye en Coliseo, véase Sanz Ayán, 1989. La autora se refiere a las últimas décadas del siglo como «años de dificultades económicas y de reveses bélicos que influyeron a su vez en el entorno económico de las compañías teatrales que representaron en palacio», 1981, p. 652.

17. Sáez Raposo, 2020, p. 324.

18. Allen, 2003, p. 647.

19. Shergold y Varey, 1982, p. 26.

20. Flórez Asensio, 1998, p. 191.

del arrendador o las compañías. Es posible concluirlo si atendemos, sin perder de vista la vinculación arriba expuesta entre festividades reales y representaciones al pueblo, a parte del legajo 666, reproducido por Shergold y Varey en *Fuentes I*, que procede del Archivo del Palacio Real y se compone de documentos referidos casi todos a la historia del teatro de Corte en España entre 1603 y 1699. En él encontramos testimonios que hablan de estas representaciones al pueblo como ordenadas por la Corona y negativas para el bolsillo de arrendadores y/o compañías. Por ejemplo, el caso siguiente: Antonio Leonardo, en 1691, lamentaba, como hemos visto arriba, que durante todas las representaciones particulares en el Coliseo llevadas a cabo en la primera quincena de junio «en todo el dicho tiempo no ha sacado el suplicante usufructo alguno»²¹. En relación con ello, el condestable de Castilla sugiere al rey el 3 de noviembre de este año, que

parece será muy justo el que V. M. condescienda con esta súplica, ya que no en todo en alguna porción pueda *resarcirles parte de la pérdida que han tenido, no solo en el arrendamiento de Madrid, sino en la última fiesta de Ícaro que se representó en el Coliseo al pueblo en que la han hecho considerable*²².

Se trata aquí, por tanto, de una noticia de representación en el Coliseo al pueblo que *no* fue en beneficio de las compañías, sino por mandato del rey, y causó estragos en la economía de los arrendadores. También *Amor es esclavitud* es otro ejemplo de comedia que sirve para el festejo y luego el rey ordena explotar ante el pueblo en el Coliseo *sin* beneficio para el arrendador. Sobre ello se quejaba el arrendador Agustín de Loranca, que

puesto a los reales pies de V. M. dice que desde el día que en el Real Coliseo se empezó a representar a el pueblo la fiesta intitulada *Amor es esclavitud* que se había hecho a la celebración de los felices años de la reina reinante nuestra señora, ha puesto de su casa muchas cantidades de dinero, así en dicha fiesta y en la que después de ella se hizo [...]»²³.

Esta misma situación sucede nuevamente en otra petición del arrendador Antonio Leonardo en 1692, en la que dice:

[...] ha muchos días puso en manos de V. M. un memorial diciendo que de orden de V. M. pasaron las compañías de representantas a los principios del mes de octubre del año pasado de 1691 a el Real Sitio del Buen Retiro, donde estuvieron casi dos meses representando con alternación, en cuyo tiempo se le siguió al suplicante grande menoscabo respecto de que en dicho tiempo no acudió gente al dicho sitio, de manera que fue muy raro el día que se sacase de usufructo lo que era preciso para pagar a los ministros y cobradores su estipendio, siendo así que el suplicante los pagó de su casa, y a la compañía que representaba dio todos los días 110 reales de ayuda de costa²⁴.

21. Shergold y Varey, 1982, p. 201.

22. Shergold y Varey, 1982, p. 202.

23. Shergold y Varey, 1982, p. 194.

24. Shergold y Varey, 1982, p. 208.

Ante dicha queja, el condestable de Castilla escribe al rey que

esta instancia la considero digna de que V. M. la atienda, no solo por piadosa hacia este pobre hombre, sino con la circunstancia de que en los festejos que se ejecutan en el Coliseo y después V. M. manda se continúen al pueblo se vence la repugnancia de los crecidos gastos con la esperanza de que en la ocasión los atenderá V. M y mandará hacer alguna baja, quedando descubiertos en el arrendamiento como hoy lo está este, que si llegase a desengañarse no hay duda seria de inconveniente para la primera fiesta de Coliseo con que se les mandase correr²⁵.

4. ¿QUÉ PÚBLICO ASISTÍA A LAS REPRESENTACIONES AL PUEBLO DEL COLISEO?

No se sabe con exactitud qué clases sociales asistían a este tipo de eventos, pero las alusiones a ellos parecen indicar que se aceptaba al pueblo llano. La apertura de puertas de la Corte al público común se registra antes de la construcción del Coliseo del Buen Retiro. Por ejemplo, Elliot y Brown, hablan de representaciones abiertas a un público no selecto («a todo el mundo») en 1639 en el Retiro:

[...] el 25 de junio de 1639, que el Conde Duque solo permitía una restringida audiencia en la primera representación, de modo que su generosidad destacara más admitiendo a todo el mundo en las representaciones posteriores²⁶.

En línea con lo expuesto anteriormente, esta invitación al público común la vincula Díez Borque con la celebración de festividades de la realeza, que abría las puertas de su espacio privado al pueblo:

Los acontecimientos familiares de la casa real, e incluso de importantes familias nobiliarias, no solo se celebraban en los espacios privados de los palacios, sino que se proyectan hacia la calle, incorporando al pueblo como espectador²⁷.

Allen, en referencia a las primeras representaciones de 1640 en el Coliseo del Buen Retiro, destaca los intentos conscientes de recrear el ambiente del corral y señala que «para más sorpresa, el teatro estaba abierto al público y funcionaba desde el principio como otro corral de comedias»²⁸.

Por su parte, Asunción Flórez Asensio recoge las contiendas que se daban por el control de Coliseo, entre cuyas funciones estaba la de distribuir los palcos y los asientos. Respecto a esta asignación del espacio, comenta la investigadora que «cuando el Coliseo se abría para el público común, funcionaba como un corral más y por tanto los espectadores se distribuían en él según la forma habitual en los teatros públicos, estableciéndose un precio para las localidades»²⁹. Pero siempre quedaban, según Flórez Asensio, localidades que el mayordomo mayor reservaba

25. Shergold y Varey, 1982, p. 209.

26. Elliott y Brown, 1988, p. 216.

27. Díez Borque, 1986, p. 12.

28. Véase el testimonio que ofrece Allen, 2003, p. 645.

29. Flórez Asensio, 1998, p. 187.

según su criterio y estas se las descontaba al arrendador o a la compañía en cuestión. La investigadora da cuenta de ocasiones en que, a pesar de que el Coliseo estaba reservado por el arrendador del corral, algunos aposentos se reservaban a ministros y oficiales (el teniente, el contador, el conserje, el médico, el jardinero, etc.). Otras veces, sin embargo, la entera totalidad del espacio para el público se entregaba al arrendador, que se encargaba de todo, como si de un corral se tratase³⁰.

5. ¿QUÉ SE REPRESENTABA ANTE EL PUEBLO EN EL COLISEO?

Establecidas las posibles causas o contextos, así como el tipo de público, nos interesa observar qué tipo de comedias eran las que se seleccionaban para este tipo de representación.

En primer lugar, en lo que a fortuna escénica respecta, hay que destacar que muchas de las comedias que forman el corpus aquí estudiado (alrededor de cuarenta obras) presentan prácticamente siempre el mismo patrón: se trata de piezas representadas tempranamente en corral, y recicladas después para la Corte. Entronca esto con la necesidad de reciclaje teatral en la época de Carlos II debida a la crisis económica a la que se refiere por ejemplo Sáez Raposo:

Cuando se retome la actividad ya durante el reinado de Carlos II la irresoluble crisis económica en la que estarán sumidas las arcas del Estado impondrá una política de austeridad que obligará a reestrenar obras que no necesitaban de un alto presupuesto para su montaje y que se habían compuesto en ese tramo final del reinado de Felipe IV [...]. Es decir, la producción de obras nuevas se verá considerablemente mermada³¹.

Pero además de ello, la gran mayoría de estas piezas registran representaciones cortesanas privadas en fechas previas y muy próximas a sus montajes ante el pueblo en el Coliseo. Algunos ejemplos son: *El alcalde de Zalamea*, en corral desde 1681, con particular el 12 de octubre de 1687, y ante el pueblo el 27 de octubre de 1687; *Para vencer a Amor querer vencerle*, en corral desde 1644, con particular el 31 de marzo de 1687 y representaciones al pueblo el 23 y 24 de mayo de 1687, y posteriormente, con particular el 4 de octubre de 1687 y representaciones al pueblo el 24 o 25 de ese mismo mes de 1687; *El parecido en la corte*, en corral desde 1669 y con particular el 2 de octubre de 1687 y representación al pueblo el 25 o 26 de ese mismo mes de 1687; *A un tiempo rey y vasallo*, que desde 1642 ya aparece en el corral y más tarde, en agosto de 1686, registra representaciones cortesanas privadas, y en abril de 1687 en el Coliseo ante el pueblo; *Los desagrazos de Cristo*, que está en el corral desde 1673 y luego en febrero de 1686 en particulares y en

30. Flórez Asensio, 1998, p. 189.

31. Sáez Raposo, 2020, p. 313.

abril de 1687 ante el pueblo en el Coliseo; *Las amazonas*, en el corral desde 1655 y posteriormente en particular en abril de 1686 y ante el pueblo en el Coliseo en mayo de 1687³². Estos son solo unos ejemplos.

Por el otro lado, en lo que respecta a las fiestas mitológicas que tras estrenarse se abren al pueblo, sin embargo, se repite otro patrón: la mayoría no cuentan, como cabe esperar, ni con noticias de representaciones particulares ni de montajes en corrales, bien sea previos bien posteriores. Es el caso, por ejemplo, de *Alfeo y Aretusa*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *Psiquis y Cupido*, *Apolo y Climene*, *Los tres mayores imperios*, *Mármoles hace la envidia...* También hay excepciones, como *Ícaro y Dédalo*, que registra particulares.

Por otra parte, Sáez Raposo, respecto a las décadas de 1650 y 1660 afirma que eran Calderón y Solís los dramaturgos más representados en el Coliseo³³. A la luz de los datos ofrecidos por CATCOM, puede comprobarse que Calderón también acaparó la mayor parte del corpus de comedias representadas al pueblo en el Coliseo en estas décadas últimas del XVII. Al margen aquellas comedias de autoría dudosa, el corpus de comedias abiertas al pueblo en el Coliseo (compuesto, como ya se ha repetido, por alrededor de cuarenta obras) se reparte entre los siguientes dramaturgos de esta manera³⁴:

Dramaturgos de las comedias representadas al pueblo en el Coliseo del Buen Retiro

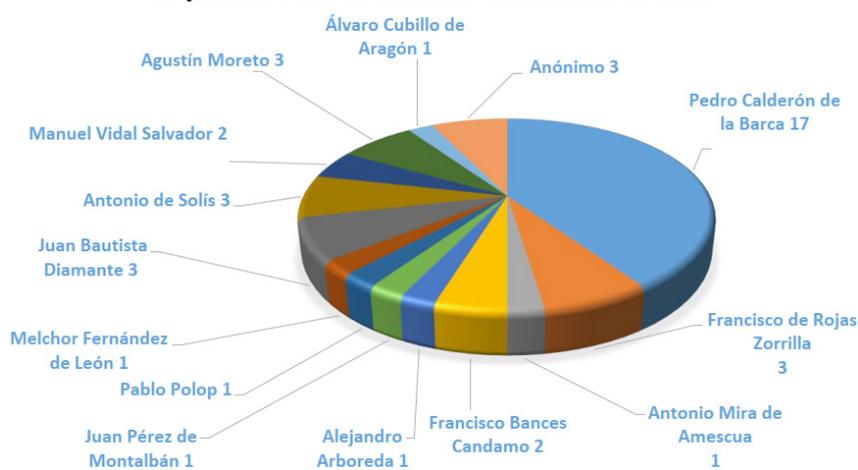


Gráfico 1

32. Otros ejemplos con representaciones previas en corral y/o en privado son: *Amparar al enemigo*, *El parecido en la corte*, *El licenciado Vidriera*, *El conde de Sex*, *El alcalde de Zalamea*, *Para vencer a Amor querer vencerle*, *Progne y Filomena*, *Troya abrasada*, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, *Montescos y Capuletos*, *El galán fantasma*, *El mejor par de los doce*, etc.

33. Sáez Raposo, 2020, p. 313.

34. Los números que acompañan al nombre de cada dramaturgo en el gráfico se corresponden con el número de comedias que se les han atribuido, de este total de aproximadamente cuarenta obras que componen este corpus, excluidas las de autoría dudosa.

Dramaturgos de las comedias colaboradas



Gráfico 2

La presencia de Calderón ocupa, como se puede ver, prácticamente la mitad de este corpus. Los datos con que contamos, desde luego, son fragmentarios y susceptibles de completarse o variar. Sin embargo, a partir de ellos es posible comprobar que Calderón tenía una gran presencia escénica. Cabía esperarlo, claro está, porque la tenía también en otros ámbitos más allá del Coliseo en esta misma época.

Por otra parte, y sin perder de vista las conclusiones ya expuestas (que estas representaciones ante el pueblo le interesaban a la corona, y en muchas ocasiones las veía previamente en tiempo próximo la realeza en privado) hemos tratado de aproximarnos a los géneros, las temáticas, los materiales que componen corpus.

La delimitación genérica es una cuestión compleja debido al hibridismo del teatro barroco y a la tendencia, que aumenta a medida que avanza el siglo, de que los recursos y motivos de unos y otros géneros dramáticos se mezclen entre sí³⁵. Sin embargo, es posible distribuir las comedias que componen este corpus del siguiente modo, más o menos preciso, pero que permite vislumbrar su heterogeneidad. La mayor presencia la tienen las fiestas cortesanas, mitológicas (*Alfeo y Aretusa*, *Progne y Filomena*, *Las amazonas*, *Toya abrasada*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *Psiquis y Cupido*, *Apolo y Climene*, *Fieras de celos y amor*, *Ícaro y Dédalo*, *El triunfo de la paz y el tiempo*, *El juicio de Paris*), de magia, caballerescas (*El jardín de Falerina*, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*) y de tema heroico (*El alcázar del secreto*). Abundan también las comedias palatinas, en su mayoría de Calderón (*Para vencer a Amor querer vencerle*, *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, *El galán fantasma*, *El secreto a voces*, *La banda y la flor*, *Mujer, llora y vencerás*, *A un tiempo rey y vasallo*, *El conde de Sex*, *Los carboneros de Francia*). Están bien presentes, también, las piezas históricas serias de trasfondo bélico (*Duelos de amor y lealtad*, *El sitio de Buda*, *Los desagrazados de Cristo*, *El príncipe prodigioso*, *El mejor par de*

35. Muchos trabajos se han dedicado al orden taxonómico de la comedia nueva. El recorrido más exhaustivo por la arquitectura de géneros hasta hoy lo hacen Antonucci y Oleza, 2013.

los doce, con conflictos entre moros y cristianos, historias de cautivos, y figuras del poder) donde en ocasiones, sin embargo, el material histórico «no es incidental sino que sirve de marco para el desarrollo de la acción», que se sostiene sobre el debate moral del protagonista, como apunta Laura Carbajo Lago sobre *Duelos de amor y lealtad*³⁶. Las piezas que reescriben materia ya literaturizada también son varias (*El licenciado Vidriera*, *Montescos* y *Capuletos*, *El Palmerín de Oliva*, *El vencedor de sí mismo*, estas dos últimas de materia caballeresca y con figuras del poder). Hay dos comedias de materia bíblica (*La cena del rey Baltasar*, que es la de Moreto, *El bruto de Babilonia*). Algunas son piezas de capa y espada (*El maestro de danzar*, *El agua mansa*, *Amparar al enemigo*, *Obligados y ofendidos*). Se incluye también alguna obra de clasificación confusa, como *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, que se ha etiquetado como drama de honor, aunque con particularidades³⁷, o *El parecido en la corte*, de Moreto, que utiliza los recursos de la confusión de identidad típicos de la comedia palatina cómica pero no tiene personajes de alta alcurnia, y la trama no es más que un galanteo, aunque sin entrar en juego cuestiones de honor. Por falta de testimonios y de estudios críticos, es difícil clasificar *La sangre vence imposibles*, *Amor procede de Amor*, Mármoles hace la envidia, *Amor es esclavitud*, *Jesús Nazareno*. La comedia *Los tres mayores imperios* cuenta con un testimonio manuscrito y, por su *dramatis personae*, puede deducirse que es de temática mitológica.

Por lo tanto, el corpus que se abre al pueblo es de naturaleza heterogénea, pues se compone de comedias de aparato escritas para la corte, por un lado, de materia mitológico-caballeresca pero también histórica y de comedias del repertorio de corral, tanto cómicas, como serias, por el otro. Ya sea en la vertiente cómica de la comedia palatina, ya en la más seria de las comedias bélicas o históricas, la presencia en este corpus abierto al pueblo en el Coliseo de figuras de monarcas, príncipes, emperadores, marqueses, en fin, figuras del poder, es muy destacable. De las aproximadamente cuarenta obras que forman el corpus casi la mitad presentan figuras de monarcas o príncipes, mientras que aproximadamente la otra mitad se conforma por piezas mitológicas, y algunas carecen de testimonios.

La puesta en escena ante el pueblo de las grandes fiestas cortesanas, como *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa*, responde a la intención de la monarquía de proyectar una impresión de riqueza y poder que, en ese momento, ya no existen. Pero más allá de la ostentación visual, dicha congregación en este corpus de conflictos, escenarios y figuras del poder puede llevar a pensar que la selección de estas piezas, en función de su contenido, para ser presentadas a un público amplio no es en absoluto arbitraria. No se trata esto de interpretar, con Maravall, el teatro barroco como un «medio rápido y de múltiple acción simultánea sobre muchos aspectos, que asegure la difusión y la inoculación en los espíritus de una ideología favorable al orden establecido»³⁸, pero sí de advertir que tal vez, y aunque el teatro barroco

36. Carbajo Lago, 2021, p. 34.

37. Véase lo que dice Escudero en su edición de la obra sobre su clasificación genérica, 1998, pp. 20-22. El editor concluye que se puede considerar un drama de honor no conyugal.

38. Maravall, 1986, p. 83.

no sea necesariamente o en primera instancia una herramienta propagandística, el criterio de selección de este corpus representado ante el pueblo en el Coliseo sí tenga que ver con motivos ideológicos, políticos o también religiosos.

Un caso resaltable es *El sitio de Buda*, de Bances Candamo, que registra en CATCOM una representación como fiesta en el Saloncete de Palacio, y en fechas muy cercanas, solo otra en el Coliseo con apertura al pueblo. Respecto a esta comedia, la crítica ha subrayado su carácter propagandístico. Por ejemplo, García Castañón advierte que «si bien algunos críticos han calificado esta obra como una "comedia bélica", en realidad lo bélico es una mera excusa; aquí no hay apenas violencia y si bien se producen algunas muertes [...] la obra está *construida entorno a la exaltación de la liga católica, especialmente de la dinastía Habsburgo y en concreto de la contribución española*»³⁹. Insiste el crítico, además, en que lo histórico en esta pieza de Bances abierta al pueblo en palacio está desfigurado en cierto modo a favor de la propaganda política. En este sentido, cabe recordar las palabras de Hermenegildo respecto al teatro de materia histórica, que «no es un historiador [...] sino un gestor de la interpretación de los hechos del pasado»⁴⁰.

Para responder de manera contundente a la pregunta de a qué criterios responde la selección de estas obras para su apertura al pueblo en el Coliseo, será necesario un estudio ulterior que no tenga en cuenta únicamente este corpus, sino que lo compare con el corpus general de comedias que se representan en palacio y en corral en esos momentos. Es decir, se trataría no solo de observar qué es lo seleccionado sino de insertarlo en el corpus más amplio desde el que se hace la selección y cotejarlo con él. Solo de ese modo podrá verse si realmente la elección de unas u otras obras sigue principalmente un criterio espectacular (son más ostentosas), económico (han sido más exitosas o han gustado más) o ideológico (destacan, en relación con otras comedias que no se abren al pueblo, por su carácter de propaganda política). Pero esto requiere un estudio más profundo y amplio del que permiten estas páginas.

De momento, es posible concluir lo siguiente: que las representaciones al pueblo en el Coliseo son más complejas de lo que se ha tendido a pensar, pues se vinculaban muy probablemente a fechas relevantes, servían no siempre para el beneficio económico de los arrendadores sino de la propia Corona, las comedias allí representadas por lo general pasaban un filtro (o sea, se habían montado poco antes en particulares ante los reyes), y se trata de un corpus de heterogeneidad genérica cuya selección, sin embargo, podría no ser casual. Por eso, valdrá la pena profundizar en un estudio posterior —que dejamos para otro lugar— en la imagen que de la monarquía y la religión católica se proyecta en este corpus de obras.

39. García Castañón, 2011, p. 176. Cursivas mías.

40. Hermenegildo, 1998, p. 247.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonucci, Fausta, y Oleza, Joan, «La arquitectura de géneros en la "Comedia Nueva": diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.3, 2013, pp. 689-741.
- Arellano, Ignacio, «El teatro cortesano en el reinado de Felipe III», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, dir. José María Díez Borque, monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 55-75.
- Allen, John J., «Los espacios teatrales», en *Historia del teatro español*, 1, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 639-655.
- CATCOM = Ferrer Valls, Teresa et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, 2022, en línea, <http://catcom.uv.es>.
- Calderón de la Barca, Pedro, «*El alcalde de Zalamea*». *Edición crítica de las dos versiones*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- Carbajo Lago, Laura, *Edición, anotación y estudio de «Duelos de amor y lealtad» de Calderón de la Barca*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2021.
- Díez Borque, José María, «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español», en *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Serbal, 1986, pp. 11-40.
- Díez Borque, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.
- Elliott, John Huxtable, y Brown, Jonathan, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1988.
- Ferrer Valls, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.
- Flórez Asensio, María Asunción, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo xvii», *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, pp. 171-195.
- García Castañón, Santiago, «El teatro como propaganda al servicio de la corona durante el reinado de Carlos II: el caso de *La restauración de Buda* de Bances Candamo», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 171-179.
- Hermenegildo, Alfredo, «Uso y manipulación de la historia: experiencia barroca y teatro cortesano», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, dir. José María Díez Borque, monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 245-268.

- Maravall, José Antonio, «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», en *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Serbal, 1986, pp. 71-49.
- Sáez Raposo, Francisco, «¿Qué "autores" de comedias trabajaron en el Coliseo del Buen Retiro en su época de esplendor (1650-1660)?», *Librosdelacorte.es*, 21, 2020, pp. 311-329.
- Sanz Ayán, Carmen, «La crisis económica durante el reinado de Carlos II y su influencia en el mundo del teatro», *El teatro español a fines del siglo XVII*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, monográfico de *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8.3, 1989, pp. 649-669.
- Shergold, Norman David, y Varey, John Earl, *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books Limited, 1982.
- Subirats, Rosita, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, 79, 3-4, 1977, pp. 401-479.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, «La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y pseudo Matos Fragoso», *Anuario Calderoniano*, vol. Extra 1, 2013, pp. 253-274.