

El actor en el teatro español del Siglo de Oro

Marta Villarino
Graciela Fiadino

Universidad Nacional de Mar del Plata

Lope de Vega, en una loa de 1607¹, propone al público, "el ilustre senado", el siguiente enigma: "¿Cuál es aquel monstruo fiero / que nació de nobles padres / y parió una madre sola / y de muchas madres nace?" Obviamente, la adivinanza alude al actor, que también recibía en el siglo XVII los nombres de histrión, farsante, comediante, representante, farandulero, recitante...

El poeta, como era costumbre, inicia la fiesta teatral mediante la *captatio benevolentiae* que, en esta ocasión, no es sólo para la comedia sino también para el soporte de la acción y quien detenta la palabra: el actor. Pese a su origen marginal, los comediantes eran capaces de lucir con propiedad el empaque de los estamentos privilegiados; amados por el pueblo, eran también adulados por la nobleza y convocados a palacio por los Reyes. La historia del espectáculo ha retenido los nombres de

algunos elegidos por su gracia o galanura: Jusepa Vaca, Pedro Maldonado, Micaela Fernández, Jusepe de Porras, la Calderona, Cosme Pérez, Juan Rana. Los dramaturgos más distinguidos de la época escribieron comedias para ellos y algunos fueron beneficiados por el favor y el aprecio real.

Las características de la profesión, su status social, el profesionalismo y la consideración social de la "gente de teatro" del Siglo de Oro han sido detalladamente estudiadas a partir de los 80 por los críticos José María Díez Borque (1989), Josef Oehrlein (1986, edición española de 1993) y Evangelina Rodríguez Cuadros (1998). Sus trabajos nos permiten conocer que los actores, a partir de los primeros años del siglo XVII, estaban vinculados al autor-empresario por un contrato de trabajo en el que se detallaban con minuciosidad derechos y obligaciones: elegir el papel si era actor de categoría, concurrir a los ensayos en casa del autor de comedias, ser asistido económicamente en caso de enfermedad, no ser despedido en forma arbitraria y subvención de los gastos del sepelio en caso de muerte. Este carácter profesional de los comediantes los lleva a constituir en 1631 la Cofradía del Gremio de Representantes, entidad de índole democrática que se sostenía mediante el aporte de empresarios y actores.

Desde muy temprana época, diversos autores se ocuparon de definir al actor, tal como Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* o el *Diccionario de autoridades*. Los farsantes, que "tienen por oficio recitar comedias"² están dotados tanto de la memoria "base esencial de la locución natural y expresiva" (Evangelina Rodríguez 1998: 132), como de la gestualidad adquirida a través de la práctica del oficio y la experiencia. Sin embargo, la fluctuación para designar al actor con un único nombre que reuniera todas las capacidades profesio-

nales ante la representación de un rol ocupa al preceptista López Pinciano, quien efectúa en 1596 una clasificación que permitía separar farsantes, de actores. Aludía con el primer nombre a los comediantes capaces de hacer reír o actuar según la intuición o la improvisación del momento y con el segundo a los comediantes dueños de oficio y técnica. Las distintas jerarquías actorales tenían, en la época, su correlación con las ganancias: un primer actor duplicaba a un segundo y éste a los secundarios, oscilando la escala entre un máximo de cuarenta reales y un mínimo de seis. Además de este salario por cada representación diaria, se les daba la comida o el dinero para ella -la ración-, gratificaciones especiales por los espectáculos de Corpus y, si viajaban, los medios de transporte y el alojamiento.

Sin embargo, debemos señalar la precariedad económica del historiador, que dependía para su sustento de la cantidad de representaciones realizadas y de la continuidad del espectáculo durante la temporada, amenazada en no pocas oportunidades por prohibiciones de representar emanadas de la autoridad real.³ Cabe agregar a esto el carácter paradójico de la consideración del actor por el resto de la sociedad: el halago y la admiración junto con el desprecio, sin olvidar que regía una ley que establecía la negación de los sacramentos y la prohibición de inhumar en tierra consagrada por la Iglesia a quienes desempeñaban la profesión, norma que en la práctica se veía atenuada.

Admirado y criticado, protegido y expuesto a la vez, el mundo de los actores en el siglo XVII era reducido y cerrado -como el de los otros estamentos y grupos-, producto en este caso de su marginación por circunstancias sociales y religiosas.

Son escasas las obras de esa época que focalizan su interés en el comediante. De allí la dificultad para reconstruir una teoría de la representación, ya sea porque son pocos los auto-

res que exponen planteamientos prácticos o bien porque la recepción del arte de los comediantes del siglo XVII nos es testimoniada en un primer momento, según lo señala Evangelina Rodríguez Cuadros (1998: 58 y siguientes), por costumbristas o moralistas como el Padre Pedro de Guzmán, Fray José de Jesús María o el confesor Martín Pérez cuyo objetivo último era desintegrar el concepto de profesión de actor, reduciéndolo a una actividad pseudo-artesanal. La sociedad compartía -al menos oficialmente- la ideología de los moralistas y negó a los actores la pertenencia a una profesión, reduciéndola a una técnica que sólo existía en forma empírica.

Para demostrar lo contrario, nos parece significativo rastrear distintos textos del segmento cronológico comprendido entre 1603 y 1660 en busca de otros testimonios, los que surgen de los mismos textos dramáticos, que permitan reconstruir algunos de los requisitos técnicos planteados desde la teoría, la recepción y la misma práctica escénica.

Comenzaremos por citar a Agustín de Rojas Villandrando, quien, en la vigésima loa de su relato dialogado *El viaje entretenido* (1603), dedica varios versos a describir la vida difícil de los farsantes, a los que considera más sacrificados que los esclavos pues trabajan aun de noche, viven pendientes de contentar a un amo múltiple, estudian temprano para ensayar luego y disfrutan apenas de un breve tiempo para sí mismos, pues deben estar siempre a disposición de quienes los llamen. Asimismo, este autor brinda la primera clasificación de los distintos grupos teatrales,⁴ desde el bululú, cuya situación de vida propia del que marcha solitario por los caminos (sufrir hambre, miseria, un mal lecho, frío y constante caminar) mejora a medida que aumenta en número de integrantes y cambia para la compañía de título que disfruta del lujo de los carruajes y el prestigio social.

Agustín de Rojas menciona también la existencia de un horario fijo para ensayar, de nueve a doce, previa memorización de cinco a nueve, lo que implicaba un verdadero sacrificio para quienes iniciaban su jornada desde antes del alba, para proseguirla por la tarde con la representación, que comenzaba alrededor de las tres y finalizaba con la llegada de la noche

En 1610, Miguel de Cervantes expone interesantes conceptos acerca del representante en la jornada tercera de su comedia *Pedro de Urdemalas*. Según don Miguel, a quien Jean Canavaggio definiera como dramaturgo experimental, el "oficio de farsante" permite al actor desfilar por los otros estamentos cuando debe componer patriarca, pontífice, estudiante, emperador y monarca. La vida del cómico conmueve a Cervantes y la califica de "trabajosa", "curiosa" y "no ociosa". Las constantes necesidades -esa hambre voraz del Barroco- lo llevan a afirmar: "que nunca falte ninguno / al pedir de la ración". También alude a la poca disposición para preparar el espectáculo: "y al ensayo es menester / que con perros y hurones / los busquen, y aun pregones / y no querrán aparecer".

Las cualidades que según Cervantes debe poseer el representante son: memoria, suelta lengua, galanura, buen talle, ademanes naturales, recitar sin tono⁵ y poner cuidado al componer los caracteres.

El personaje Pedro de Urdemalas en un parlamento estudiado también por Evangelina Rodríguez (1998: 142-145), expone una especie de teoría de la representación, en la que se destaca que la recitación debe ser adecuada a la interpretación de cualquier rol. Por su parte, los versos bien recitados cobran valor y pueden transformar un texto pobre en un espectáculo sugestivo para el público. Asimismo, el actor será un espejo de la realidad que haga conmover al ilustre senado, tal como lo

plantea Lope de Vega en la loa citada al comienzo.

Algunos años después, Luis Quiñones de Benavente, en una acotación de su entremés *Las alforjas* (1621), enumera los accesorios que utilizará el gracioso para hacer una comedia sin comediantes: "una guitarra pequeña, una cabellera de demonio, un turbante de moro, unas tocas de viuda, un tamborillo y una trompetilla". El personaje adquiere carnadura apenas con una peluca o un sombrero.

Luis de Belmonte Bermúdez, en *La maestra de gracias* (1635), también muestra cómo el gracioso puede hacer el vejete "con su barba y gorra chata". Sin embargo, la composición de tipos se fundamenta sobre todo en la mímica, la gestualidad y la voz. Así el vejete, "tan temblona la cabeza / como papanduja el habla"; el valiente "con la vista zurda y zaina, / gacho el cuerpo, a un lado el hierro / y la capa derrengada"; el galán de almohaza, "ha de hacer el derretido..."

La crítica Hannah E. Bergman en su edición del *Ramillete de entremeses y bailes* (1970) incluye un entremés que atribuye a don Andrés Gil Enríquez, *El ensayo*, fechado entre 1657 y 1660. Estructurada según los parámetros del género (cuadro de costumbres y música final), la pieza parece ofrecer al público una imagen de la vida del actor que, desde la autoparodia y la comicidad, nos hace reflexionar acerca de quien concentraba en sí mismo toda la potencialidad de la comedia.

Desde el punto de vista de la construcción dramática es interesante, ya que mediante la puesta en escena de la reunión de la compañía del autor Rosa para realizar un ensayo, se asiste a un juego en el que se enfrentan la dualidad ficción/realidad tan cara a la época: el público virtual (acaso los madrileños en el corral de la Pacheca; nosotros, si se representara hoy) accede al

ensayo de una compañía; dos mirones ven a los histriones en el doble plano de semejantes en la ficción y representantes de unas escenas de comedia a estrenar, además de un fragmento de entremés. Se plantea la existencia del teatro dentro del teatro, con límites que se esfuman hasta hacernos preguntarnos cuál es el ensayo, qué es entremés, qué es comedia y quiénes son los mirones.

En la nota previa a la edición de *El ensayo*, Hannah Bergman menciona la suposición de que el entremés traslada a la escena los preparativos de la compañía de Pedro de la Rosa para montar una comedia cuyo nombre se desconoce; la documentación consultada por la crítica indicaría que los nombres de los personajes son los nombres civiles de los actores que trabajaron con ese autor durante el período comprendido entre 1657 y 1660, dato que permite fechar la obra.

Rosa, el autor, y su esposa -típico matrimonio de actores- deben esperar que lleguen los comediantes a su casa; Mendoza, puntual, protesta porque el resto de la compañía no ha aparecido y decide salir para hacer arreglar un zapato. Entran dos mujeres que se disponen a aguardar a los demás y aprovechan el tiempo tejiendo medias y unas puntas de encaje. Esta tarea escénica es vista por Evangelina Rodríguez Cuadros como signo de falta de interés por el ensayo, pero más bien consideramos que da cuenta de la situación "real" de las actrices, que debían aprovechar todo momento disponible para proveer sus necesidades concretas, tal como lo hace Mendoza en la escena anterior. Llega Simón, el gracioso, quien marca que la hora es tardía para ensayar: "ya son más de las diez". Otro actor, Carmona, aparece munido de un rosario sólo para anunciar que parte para una misa.

Medias, almohada de hacer encaje, zapato y rosario muestran un aspecto de lo cotidiano que emerge vivo y se superpone a la convención teatral, dándole un matiz íntimo. Mediante la sola mostración de estos objetos domésticos se alude no sólo a la mencionada necesidad de aprovechar cada momento, sino también a la pobreza de esas personas que deben reponer su ajuar gastado gracias a la habilidad múltiple de las mujeres y -curiosamente- a la devoción, que se mantenía intacta entre los actores, a pesar de lo que decían los moralistas.

A medida que van llegando los demás actores, las actrices se quejan de la pereza de los hombres y destacan su propia responsabilidad a pesar del frío que deben soportar, pues contraponen hiperbólicamente "los barbados en la cama / y las mujeres al hielo".

Las referencias a maquillaje, peinado y vestido son nulas como sucede en la mayoría de las obras dramáticas de la época. Las didascalias aluden a "como van al ensayo"; es de suponer que los comediantes, temprano en la mañana, vestirían tal como lo determinaban las pragmáticas, lo que daría a este entremés un viso de realismo inusual para el período áureo, en el que el público admiraba la riqueza de los trajes que lucían damas y galanes, tan opuesta a la modestia de las telas y adornos permitidos para el estado llano en la vida cotidiana. Los interesados en presenciar el ensayo, Juan y Navarro, son vistos como "raras figuras" y "raro avechicho", indicios por los que conjeturamos que serían dos "lindos" con cuellos de encaje y sombreros adornados de plumas y cintillos, cuyo aspecto contrastaría con la sencilla indumentaria de los actores y que, como signo escénico, señala la ficcionalidad de la situación y refuerza el distanciamiento buscado por las obras breves.

Cabe señalar que el vestuario era el signo escénico que concentraba la espectacularidad, pues la escenografía casi no era relevante. Las sillas que se utilizan desde el comienzo del entremés completan la lista de accesorios y remiten a la proxémica, cuya importancia ha sido harto destacada por la semiología.

Rosa y Antonia ocupan asientos y dos de las mujeres necesitan sentarse para tejer con comodidad; una de ellas, la Borja, sustenta gran parte del diálogo y canta con voz melodiosa. El resto de los actores va y viene, realiza tareas escénicas, ensaya la comedia. Si bien la distribución de gente en pie o sentada presupone una marcación casi coreográfica, se puede notar la jerarquía de los roles actorales según la utilización del espacio escénico.

Gaspar el músico, temple la vihuela, entona, dirige a los cantantes hasta afinar los sonidos y lograr el registro justo, mientras los curiosos alaban a la Borja y a la Romera por la belleza de sus voces. Se anuncia que ya saben el tono y la autora recuerda que tres de las mujeres deben cantar unas quintillas en la segunda jornada.

Hasta aquí, aún no se ha iniciado la representación del ensayo: Malaguilla propone comenzar con la comedia. Simón lamenta que el autor haya elegido "cosa tan mala"; la comedia ensarta disparates hasta que Antonia olvida el pie y se origina una pelea matrimonial, de resultas de la cual se suspende el ensayo: "Jamás / se hace ensayo con concierto". Se intenta preparar entonces el "sainete" o mejor dicho, la parte musical del mismo, por lo que el entremés finaliza con una canción de doble lectura, una literal y otra licenciosa, para regocijo del público.

La vihuela y el papel con la letra de la comedia son los únicos accesorios que remiten al mundo del teatro, signos culturales en los que se inscriben la palabra y la música, acaso lo esencial del espectáculo

Si se cruza la ideología autoral de Gil Enríquez con las ideas expuestas por los ya citados escritores contemporáneos, podemos reconocer el mismo discurso de marcada defensa al representante. Todos, y en particular el texto entremesil, reivindicaban la profesión de los actores, quienes no sólo acatan las normas empíricas impuestas por la práctica del oficio durante casi un siglo, sino que con su creatividad son capaces de salvar textos dramáticos defectuosos o poco logrados.

El público siempre se ha sentido atraído por el talento de los comediantes y ha experimentado una excitada curiosidad por su vida privada. Miguel de Cervantes, bajo la máscara del más lúcido de los locos, el licenciado Vidriera, pudo sintetizar felizmente sus cualidades, sus trabajos y sus desvelos para finalizar destacando la función social que cumplen, pues "Son necesarios en la república como lo son las flores, las alamedas y las vistas de recreación y como lo son las cosas que honestamente recrean".

Notas

- ¹ En *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* Recopiladas por Bernardo Grassa. Amberes, en casa de Martín Nuncio, a las dos Cigüeñas, 1607. 8º, marquillo.
Silencio vengo a pedir,
Y no lo negará nadie
Viendo que en esta ocasión
Es lícito e importante.

Pero mientras me lo aprestan	5
Quiero ahora preguntarles	
Una loa, que parece	
Cosa nueva y disparate.	
¿Cuál es aquel monstruo fiero	
que nació de nobles padres	10
y parió una madre sola	
y de muchas madres nace?	
Es blanco y a veces negro,	
Es humilde y arrogante,	
Es muy flaco y animoso	15
Y de poco ser, y es grave.	
Aquí es hombre, allí mujer;	
Aquí niño, allí gigante;	
Aquí habla, allí está mudo;	
Aquí es clérigo, allí fraile;	20
Aquí se hace pedazos,	
ya está entero en un instante;	
Ya está vivo, ya está muerto;	
Ya es piedra, ya es de carne.	
Es más pesado que el plomo	25
Y más ligero que el aire;	
Sin alas sube a los cielos	
Y de allá en un punto cae.	
Tiene naves sin tenerlas,	
Que do está usurpa las naves;	30
Da guerra al turco sin gente,	
Sin piezas castillos bate.	
Es un cuerpo de mentiras,	
Sus mentiras son verdades.	
Ved qué contrarios efectos	35
En este sujeto caben.	
Ya le ahorcan por ladrón,	
Ya lo eligen por alcalde,	
Ya lo quieren por señor,	
Ya por fiel sube a ser grave.	40
Aquí está en España ahora,	
Y en un punto vive en Flandes;	
Ya está en Indias, ya está en Roma,	
Ya en poniente, ya en levante.	

¿Hay quién declare esta loa? Pues sepa, el que no lo sabe, Que lo que esto significa Es sólo el representante Este es el que en el tablao Todas estas cosas hace	45 50
Cuando representar quiere Y en muchas comedias sale Ya sale mozo galán, Ya sale viejo, ya paje, Ya loco, ya portugués, Ya borracho, ya estudiante, Ya médico, ya letrado, Ya tejedor, ya peraiile, Ya se casa ochenta veces, Aunque media vez le baste.	 55 60
Ya la loa he declarado; Volvamos a lo importante, Que es el silencio pedido Por tres horas no cabaes. Vuestas mercedes lo tengan Y haránnos merced muy grande: Oiga el que fuere discreto, Y el que fuere necio hable.	 65

² La cita proviene del *Diccionario de Autoridades*.

³ Varios son los autores que al estudiar el teatro español de los siglos XVI y XVII aluden a los períodos en que por diversas razones no se podía representar comedias; las causas más frecuentes eran, por un lado los duelos ocasionados por la muerte de algún miembro de la familia real y por otro, prohibiciones relacionadas con la moral y las buenas costumbres. John Varey y N. Shergold (1971: 39-40) mencionan varias prohibiciones, tales como la comprendida entre octubre de 1644 hasta la Pascua de Resurrección de 1645, desde el 3 de abril al 24 de junio de 1645; una nueva prohibición hasta las Carnestolendas de 1646. Si bien se representaron Autos, hasta el 13 de noviembre de 1649 en una Cédula Real deja prever una revocatoria, las cofradías renuevan sus peticiones sin éxito; esa fecha anticipa las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria, luego del largo período de luto por la muerte de Isabel de Borbón y el infante Baltasar Carlos.

- ⁴ . Las formaciones teatrales varían desde un actor, hasta varios; reciben los siguientes nombres: bululú (un hombre), ñaque (dos hombres), gangarilla (tres o cuatro hombres), cambaleo (una mujer y cinco hombres), garnacha (cinco o seis hombres, una mujer y un muchacho), bojiganga (seis o siete hombres, dos mujeres y un muchacho), farándula (X hombres y tres mujeres) y compañía (dieciséis)
- ⁵ . Esto es, sin marcar el ritmo del verso en sonsonete o las pausas versales.

Bibliografía

- Belmonte, Luis de: "La maestra de gracias (1635)", en Hannah E. Bergman (1970) *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España Siglo XVII*. Madrid: Castalia, 151-163
- Bravo Villasante, Carmen (1988). *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Mayo de Oro.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1980) *Pedro de Urdemalas*. Zaragoza: Ebro
- Díez Borque, José María (1975). "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español", en José María Díez Borque y Luciano Lorenzo (eds.): *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 50-92
- Díez Borque, José María (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Bosch.
- Díez Borque, José María (comp.) (1986). *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona: Serbal.
- _____ (1988). *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus. (Historia crítica de la literatura Hispánica, 9).
- _____ (editor) (1989). *Actor y técnica de representación del teatro clásico español. (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*. London: Tamesis Books Limited.

El actor en el teatro español del Siglo de Oro

- García Lorenzo, Luciano (1981) "La literatura, signo actancial. Estatuto y función del personaje dramático", en José Romera Castillo (coord.). *La literatura como signo*. Madrid: Playor, 227-245
- Gil Enríquez, Andrés. "El ensayo. (1657-1660)", en Hannah E. Bergmann, op. cit., 335-346
- Oehrlein, Josef (1993). *El actor en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia
- Quiñones de Benavente, Luis. "Las alforjas. (1621)", en Hannah E. Bergman, op. cit., 93-105
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. "Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria", en J.M. Díez Borque, (1989), 35-53
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1998). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia
- Rojas Villandrando, Agustín de (1972). *El viaje entretenido*. Madrid: Castalia
- Schack, Adolfo Federico conde de (1885). *Historia de la literatura y del arte dramático en España. Tomos I y II*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.
- Varey, John y N. D. Shergold (1971). *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*. London: Tamesis Books Limited.