

JOSEF OEHRLEIN, EL ACTOR EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO, Madrid, Castalia, 1993, 338 págs.

M^a Angeles MONTAÑÉS FERNÁNDEZ.

Tal y como «advierte» el autor al inicio del libro, pese a que han sido siete los años transcurridos desde la publicación de su *Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de Oro (1600-1681)* -1986- hasta la aparición de la traducción española -1993-, su trabajo sigue ofreciendo un material sumamente enriquecedor para todo aquel que desee acercarse a los escenarios del teatro español en su «época dorada».

La traducción a la que nos referimos aparece encabezada por un Prólogo del profesor D. José M^a Díez Borque, quien valora favorablemente el estudio del alemán, considerándolo parte importante dentro de la labor que algunos investigadores como Varey, Egido, Ruano o Rodríguez de Ceballos, vienen realizando en los últimos años.

A modo de «Introducción» Oehrlein justifica su labor basándose en la inexistencia de trabajos globales sobre tal materia. Bien es sabido que en algunos estudios se ha tenido en cuenta la función del actor dentro del marco del teatro barroco -Rennert o el propio Díez Borque-, pero creemos que, hasta la fecha de publicación del trabajo original, nadie le había dedicado un capítulo tan extenso y detallado.

Sin aportar datos nuevos, puesto que a nuestro juicio no es ésta su intención, el alemán se detiene en lo más significativo del drama barroco en España. Dedicar unas breves páginas al origen del teatro reglado, así como a su estructura arquitectónica, distribución del público, características del «escenario», «tramoya» y «vestuario». El breve recorrido por la historia de los corrales madrileños nos sirve como buen ejemplo de lo que debieron ser los escenarios dramáticos en el resto de la Península.

Unas gruesas pinceladas para retratar otra cuestión interesante. Nos referimos al estricto control que el Estado ejercía sobre los patios de comedias madrileños y la actividad teatral. El autor nos pone así en antecedentes de la importancia que el teatro tuvo en el XVII, no sólo por ser un medio de obtener ingresos, sino también por el carácter popular del mismo.

Para cerrar el capítulo introductorio ofrece un rápido análisis de los tres géneros su-brayados como «claves» en el momento estudiado y analiza el concepto de «ritual», término utilizado como elemento vinculador de los mismos. El afilado bisturí del profesor disecciona las opiniones de autores como Díez Borque o Wardropper (pp. 54-55) mostrándose de acuerdo con la tesis de que el auto sacramental resume en un acto ritual toda una historia y haciendo extensible esta idea al teatro de Corte y de corral.

Sumamente pedagógica resulta la estructuración del trabajo en tres partes que se complementan y enriquecen. Se ofrece, desde nuestro punto

de vista, una imagen del «actor» como elemento integrante, primero, de la compañía, segundo, de la empresa teatral y, finalmente, de la propia sociedad.

En el primero de los capítulos se nos habla de dos tipos de compañías en la España del diecisiete: las legales, compañías de título y las de la legua que son aquellas que carecían de licencia y que exceden los límites de acción del investigador.

Centrándonos en las primeras, nos introducimos en el complicado mundo de la dramaturgia áurea, conociendo cuándo se puede hablar de compañía teatral y cuándo no, cómo estaba regulada la escena española, cuántos debían ser los integrantes de una compañía y cómo se estructuraba ésta.

Pese al grave problema que supone la falta de rigor existente en las nóminas encontradas por el investigador -en ellas no figuran todos los miembros que debían componerlas, e incluso, entre los que aparecen, muchos no podían considerarse «actores», sino más bien «personal auxiliar» (pp. 81-82)-, el alemán lleva a cabo una reelaboración de las mismas que se nos antoja sumamente interesante.

De ellas podemos deducir que el tipo de contrato que vinculaba al actor con la compañía nada tiene que envidiar al realizado en nuestros días. Entre Cuaresma y Pascua se formalizaba, por un período de un año, el acuerdo entre los actores y el autor. No debía resultar nada fácil formar una agrupación o eso es lo que parece colegirse de varios documentos contractuales entre un tal **Claramonte** y diversos actores.

Es destacable el breve aparte que se dedica a lo que en el XVII se entendía por «autor de comedias» ya que el término puede resultar confuso. Era éste el que llevaba todo el peso de la compañía: se encargaba de adaptar las piezas que iban a ser representadas, conseguir la licencia, contratar y pagar a los «comediantes», controlar el estado de cuentas...

Como colofón a este detallado capítulo se detiene en el examen de un curioso fenómeno observado en el gremio actorial. Tomando como ejemplo el caso del autor **Antonio de Prado**, llega a la conclusión de que entre los miembros de las compañías existían lazos de consanguinidad. Quizás gracias a esto se consigue la estabilización de algunos actores como miembros «fijos» de las agrupaciones y del hecho teatral en la época estudiada.

El atractivo de las orientaciones que el alemán ofrece en el primero de los capítulos, recae en la abundancia de las ejemplificaciones y el sabio uso de los documentos. El autor consigue aproximarse a lo que durante el XVII debió ser el mundo del actor, arriesgándose a ofrecer una tesis acerca de la jerarquización de las compañías y el carácter del «autor». Breve allanamiento del camino que nos va a conducir hacia lo que, en nuestra opinión, es el verdadero núcleo de la presente investigación: la imagen profesional del actor en la España del diecisiete.

Poseedores, pues, de cierto «saber» acerca del intrincado mundo del comediante barroco, llegamos al segundo de los apartados del libro. Este capítulo está orientado a la explicación, tanto de los aspectos técnicos del

teatro, como de lo que el investigador apuntaba en la Introducción sobre la «fiesta dramática» como ritual y la relación intérprete-público.

El profesor llega a afirmar que la clasificación del teatro en los tres géneros estudiados (Corpus, Corte y corral) condiciona la vida del actor. Según las fuentes utilizadas se sabe que por regla general los ensayos debían iniciarse a las nueve de la mañana y las representaciones a las dos. El inicio de la temporada teatral estaba fijado en Pascua y terminaba con las carnes-tolendas del año siguiente. Igualmente interesantes resultan los datos y documentos que nos ilustran acerca del desarrollo de los ensayos, el repertorio de las agrupaciones y las peculiaridades de la «puesta en escena».

Oehrlein ofrece todo un lujo de detalles sobre los diferentes pasos que se observaban antes de que la obra estuviese lista para ser presentada al espectador. Los autos sacramentales y el teatro de Corte merecen mención aparte. Los primeros debían estar totalmente preparados para un día muy determinado -*día de la muestra*- (p. 136), mientras que la Corte exigía a la compañía un período de ensayo superior (doce días), una tramoya más compleja y la inclusión de un mayor número de piezas musicales.

No duda el autor en explicar cuál era el desarrollo de la representación propiamente dicha: un redoble, seguido de un conjunto musical y una loa. «Entremeses», «jácaras», «sainetes» y «mojigangas» se intercalaban entre las distintas escenas en que se dividían las obras de teatro. La función de los géneros menores en relación a la «comedia» es digna de ser destacada. El contraste entre la irrealidad o idealización de la obra principal y la vulgarización de las piezas menores favorecía la tensión dramática.

Pocos datos se pueden ofrecer en lo que respecta a las técnicas de escenificación. Se insiste en el hecho de que los medios auxiliares, vestuario y tramoya, realzan el carácter festivo de la dramaturgia áurea. Un detalle significativo es el de la aparición en escena de «mujeres vestidas de hombre». La frecuencia con la que se daba el citado fenómeno ocasionó numerosas prohibiciones que debieron ser deoídas por aquellas que practicaban el «travestismo».

La escenificación teatral era muy diversa. Lo importante, insiste el profesor, es cómo pueden influir en la representación los «artilugios» por él descritos. En el caso de los corrales y la fiesta del Corpus, la *tramoya* se usaba para dar mayor realismo a la obra e impactar al público mediante las «apariciones milagrosas». En la Corte los grandes efectos escénicos venían a demostrar la magnificencia del monarca puesto que era parte activa de la «fiesta cortesana».

Pero no todo iban a ser «efectos especiales»; el comediante ha de poseer unas dotes que asegurasen el ejercicio decoroso de la profesión. Éste era el nexo entre la obra de arte, con una configuración escénica fija -lo que el investigador denomina «ritual»- y el mundo real del espectador.

Para cerrar este segundo capítulo, el alemán estudia la relación «actor-público» en función de la idea del teatro barroco como ceremonial.

Pese a las importantes lagunas documentales con que el autor se ha encontrado, no dudamos en afirmar que es éste uno de los apartados más significativos del libro, ya que arroja luz sobre lo que consideramos «motor de arranque» de la presente investigación: la «ritualidad» del drama barroco. Como hemos señalado en líneas anteriores, lo que se intenta demostrar, y evidentemente se consigue, es que la dramaturgia áurea debe ser considerada como «acto litúrgico», tanto por las peculiaridades de la escena, en la que se concede más importancia a la forma que al contenido, como por la simbología del texto. No obstante el estudioso se aparta de la corriente crítica -Turner, entre otros- al negar la presencia de una separación radical entre la escena y el espectador. No sólo afirma la inexistencia de tal escisión, sino que insiste en la participación del pueblo en las representaciones, matizando el carácter de la misma dependiendo del tipo de escenario del que hablemos: el teatro de corral, frente al cortesano o sacramental, permite un mayor contacto.

El tercer y último apartado del trabajo es, sin lugar a dudas, donde el autor nos sorprende con la introducción de datos más originales. En él Oehrlein intenta estudiar el rol del actor teatral en la sociedad del XVII, basándose en aspectos económicos y morales.

Pese a que los comediantes no constituían un estamento social específico se puede afirmar que contaban con privilegios tales que superaban incluso a la nobleza. El éxito y la valía de las figuras protagonistas se veían plasmados en mejores retribuciones. A pesar de que la presente investigación juega con escasos datos se puede afirmar que el actor estaba bien situado económicamente, es decir, recibía un sueldo que se sitúa por encima de lo que en la época se consideraba la «media vital» (1 real).

La vida privada de los comediantes estaba muy relacionada con la profesional. Éste será uno de los principales asuntos sobre los que girarán las controversias sobre la licitud del teatro en el diecisiete. Lo que nos interesa en estos momentos es observar cómo de nuevo la ritualidad dramática es cuestionada por el investigador. Al analizar el pensamiento de quienes atacan al teatro considerando que ningún actor que lleve una vida licenciosa podía llegar a representar el papel de «santo» o de «virgen», puesto que no sería creíble para el espectador, la investigación se muestra a favor de la idea de que, precisamente por tratarse de un acto ritual, el actor se transforma en el escenario y el público no ve en él al hombre de «carne y hueso», sino al santo mismo. De ahí que el efecto catártico imputable al «drama» salva al actor de toda posible inmoralidad.

Y llegamos al final del trabajo con un breve vistazo a una hermandad creada en 1634 con carácter religioso y con la que las gentes del teatro tuvieron una gran relación. Nos referimos a la *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. El autor analiza cuatro tipos de documentos (pp.253-256) que le permiten elaborar una base de datos acerca de la fecha y el motivo de creación, su estructura, la relación entre los miembros que la integraban, etc. Concluye afirmando el espíritu tanto religioso como humanitario de la

misma: no se trataba tanto de protección de pobres o enfermos, como de salvaguardar a sus miembros. Venía a ser como «el seguro de vida» del actor barroco.

Con un apéndice bibliográfico que puede servir de gran ayuda y otro documental, pone punto final a un trabajo que, en nuestra opinión, cubre una parcela en la que ningún estudioso había penetrado con anterioridad a 1986, fecha en que aparece el original en lengua alemana. Pese a que en los últimos años han sido publicados estudios que fijan su punto de mira en la figura del actor barroco, sigue resultando interesante por considerar a éste como el verdadero artífice de la fiesta dramática y no como mero «intérprete» de la obra teatral. El abarcar el aspecto profesional y privado de la vida de lo que él denomina «perito ritual», es otro de los grandes logros de este estudio; el actorado está integrado por verdaderos profesionales que hacen posible que el arte escénico supere el carácter «litúrgico» que en sí mismo posee, mediante la comunicación con el pueblo-espectador.

A nuestro parecer el trabajo se halla perfectamente estructurado: breve repaso a la actividad teatral en el XVII, análisis detallado del mundo del comediante y demostración de lo anteriormente expuesto mediante el estudio de una corporación hasta el momento poco más que desconocida.

Las inevitables lagunas documentales no le impiden formular interesantes tesis que hemos de tener muy en cuenta en todo intento de aproximación a la dramaturgia barroca.

Para poner punto final a nuestra labor enjuiciadora diremos que podría haber resultado arriesgada, pero interesante, la inmersión en la actividad de las denominadas compañías de la legua. El trabajo no agota, pues, todas las posibles vías de investigación, quedando aún mucho que decir sobre determinados aspectos del teatro peninsular en el momento de mayor esplendor.