

“El actor y las técnicas de interpretación” en *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro* (dir. Javier Huerta Calvo), Madrid, Gredos, 2003, tomo I, pp. 655-676. ISBN 84-249-2392-8.



## I. 22. EL ACTOR Y LAS TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN

Evangelina Rodríguez Cuadros

*Universitat de València*

### I.22.1. El mundo de los actores en el Siglo de Oro: de los *cómicos de la legua* a la economía de la industria teatral.

En los Siglos de Oro el oficio del actor se muestra aún heredero de los prejuicios que contra el llamado histrionismo alimenta la condena de los Santos Padres durante toda la Edad Media. El moralista del siglo XVII, con cruel lucidez, sabía que el objetivo fundamental de sus ataques al teatro tenía que ser su segregación del cuerpo social, como advierte Fray José de Jesús María en su *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad* (1601):

Concedamos que los representantes sean miembros de este cuerpo de la república, como los demás estados della, que es lo que ellos pretenden dar a entender aquí: conforme a lo qual conviene que se advierta que quando algún miembro está ya podrido, se corta y

entierra, porque no corrompa e inficione todo el cuerpo, y lo mismo es necesario que se haga en éste. (Cotarelo:1997:372<sup>a</sup>)

En los siglos XVI y XVII la presión ideológica de la ortodoxia tridentina reafirma unos límites morales y sociales que las gentes de teatro incumplen holgadamente. Y aunque ya no sea más que letra erudita y un tanto obsoleta, la voz del censor sigue situando al actor en una zona marginal y hampesca. Lupercio Leonardo de Argensola escribe en 1598:

Las sabandijas que cría la comedia son hombres amancebados, glotones, ladrones, rufianes de sus mujeres y que así ellos como ellas con estas cosas son favorecidos y amparados de tal manera que para ellos no hay ley ni prohibición [...] hay hoy en España representantes que han hecho homicidios y no han padecido por ellos. (Cotarelo: 1997: 68<sup>a</sup>)

Por su parte, el severísimo Fray José de Jesús María afirma que toda su gente es “holgazana, mal inclinada y viciosa, y que por no aplicarse al trabajo de alguno de los oficios útiles y loables de la república se hacen truhanes y chocarreros para gozar de la vida libre y ancha”. (Cotarelo:1997:370<sup>a</sup>). Pero no podemos caer en la trampa de esta pantalla de marginalidad, que equivaldría a admitir, como ha dicho José M<sup>a</sup> Díez Borque “una mitificación que unía el mundo fastuoso con la negación del carácter normal de la vida de los actores adscribiéndoles a una prefabricada bohemia, a la que atribuían vicios y anormalidades” (1978:80). Porque la existencia de márgenes refuerza y tranquiliza el centro, y el actor, aunque se le intente segregar del cuerpo social, trabaja también desde un cuerpo, el suyo, al que convierte en soporte y conductor de los significados admitidos en el siglo XVII, sobre todo si favorecen al sistema. Puede ser proscrito pero también valorado en su utilidad por el poder, ya que ayuda a dar sentido a la construcción metafórica del cuerpo estamental, sirviendo de instrumento a una conciencia común. Y, desde este punto de vista paradójico puede preguntarse Duvignaud (1966:54) “si los comediantes no han desempeñado

el papel de intermediarios entre las clases, si no han ejercido una función de integración de las mentalidades y de los valores”. Cuando Lope, encabezando la *Docena Parte* de sus comedias recuerda al lector que “bien sé que en leyéndolas te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma”, pone en juego esta compleja transacción entre lo visible (corporal y exhibicionista) y lo invisible, oculto o sólo escrito. El actor barroco, en una palabra, encarna la trama social que la sociedad desea ver, tanto en sus momentos de homogeneidad de conciencia como en los momentos de desestructuración, posibles dentro del breve paréntesis carnavalesco que, con frecuencia, es también el teatro. La dama o el galán, la despreocupación del gracioso o la severidad ideológica del noble o del rey se transforman en la interpretación del actor en lo que ha llamado Jean Duvignaud “mitos consumibles para todos los grupos que participan en la vida social” (1966:63). Y si ello es así no hay duda que el comediante coadyuva a disolver las fronteras entre las agrupaciones de la sociedad.

En el camino hacia ese *cuerpo múltiple* pero paradójicamente cohesionado en la marginalidad, el actor del Siglo de Oro recorre un camino desde el cuerpo solitario al gregario, desde la ambigua bohemia a la estabilidad de las compañías. La historia de su *arte* se vincula a la progresiva suma de cuerpos y de elementos materiales a él añadidos. Desde esta perspectiva puede recordarse la célebre relación que Agustín de Rojas hace en *El viaje entretenido* (1604) de la evolución del *cuerpo profesional* desde el siglo XVI:

Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía. El bululú es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa: que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante. Júntanse éstos y él súbese sobre un arca y va diciendo: "ahora sale la dama", y dice esto y esto; y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto

sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio.

Ñaque es dos hombres (que es lo que Ríos decía agora ha poco de entrambos); éstos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo y en esotros reinos a dinerillo [...]; viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse el verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frío los piojos.

Gangarilla es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de *La oveja perdida*, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja (que se echa en una talega); éstos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados. [...]

Cambaleo es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lío de ropa que le puede llevar una araña; llevan a ratos a la mujer a cuestras y otras en silla de manos; representan en los cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y olla de berzas; cobran en los pueblos a seis maravedís, pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero (sin que se deseche ripio); están en los lugares cuatro o seis días, alquilan para la mujer una cama y el que tiene amistad con la huéspedada dale un costal de paja, una manta y duerme en la cocina, y en el invierno el pajar es su habitación eterna. Estos, a mediodía, comen su olla de vaca y cada uno seis escudillas de caldo; siéntanse todos a una mesa y otras veces sobre la cama. Reparte la mujer la comida, dales el pan por tasa, el vino aguado y por medida, y cada uno se limpia donde halla: porque entre todos tienen una servilleta o los manteles están tan desviados que no alcanzan a la mesa con diez dedos.

Compañía de garnacha son cinco o seis hombres, una mujer que

hace la dama primera y un muchacho la segunda; llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer, de tiritaña. Estos llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses; el arca en un pollino, la mujer a las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás arreando. Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro, comen olla de vaca y carnero, y algunas noches su menudo muy bien aderezado. Tienen el vino por adarmes, la carne por onzas, el pan por libras y la hambre por arrobas. Hacen particulares a gallina asada, liebre cocida, cuatro reales en la bolsa, dos azumbres de vino en casa y a doce reales una fiesta con otra.

En la bojiganga, van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, y aun suelen ganar muy buenos disgustos, porque nunca falta un hombre necio, un bravo, un mal sufrido, un porfiado, un tierno, un celoso ni un enamorado: y habiendo cualquiera de éstos, no pueden andar seguros, vivir contentos, ni aun tener muchos ducados. Éstos traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hato de la comedia y otra de las mujeres. Alquilan cuatro jumentos, uno para las arcas y dos para las hembras, y otro para remudar los compañeros a cuarto de legua (conforme hiciere cada uno la figura y fuere de provecho en la chacota). Suelen traer, entre siete, dos capas, y con éstas van entrando de dos en dos, como frailes. Y sucede muchas veces, llevándose el mozo, dejarlos a todos en cuerpo. Éstos comen bien, duermen todos en cuatro camas, representan de noche, y las fiestas de día, cenan las más veces ensalada, porque como acaban tarde la comedia, hallan siempre la cena fría. Son grandes hombres de dormir de camino debajo de las chimeneas, por si acaso están entapizadas de morcillas, solomos y longanizas, gozar de ellas con los ojos, tocarlas con las manos y convidar a los amigos, ciñéndose las longanizas al cuerpo, las morcillas al muslo y los solomos, pies de puerco, gallinas y otras menudencias en unos hoyos en los corrales o caballerizas; y si es en ventas en el campo (que es lo más seguro), poniendo su Sena para conocer dónde queda enterrado el tal difunto. Este género de

bojiganga es peligrosa, porque hay entre ellos más mudanzas que en la luna y más peligros que en frontera (y esto es si no tienen cabeza que los rijja).

Farándula es víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de ható; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados). Traen unos plumas en los sombreros, otros veletas en los cascós, y otros en los pies, el mesón de Cristo con todos. Hay Laumedones de “ojos, decídselo vos”, que se enamoran por debajo de las faldas de los sombreros, haciendo señas con las manos y visajes con los rostros, torciéndose los mostachos, dando la mano en el aprieto, la capa en el camino, el regalo en el pueblo, y sin hablar palabra en todo el año.

En las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas: entrevan cualquiera costura, saben de mucha cortesía; hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo), traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de ható, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos, aunque de esto Ríos y Ramírez saben hartó, y así es mejor dejarlo en silencio, que a fe que pudiera decir mucho.<sup>1</sup>

El cuadro esquemático de este precioso *documento* de la prehistoria del teatro profesional en el Siglo de Oro sería algo así:

CUERPO Ó CONJUNTO	NÚMERO DE MIEMBROS	REPERTORIO	VESTUARIO Y ATREZZO	CREACIÓN DE TIPOS
----------------------	-----------------------	------------	------------------------	----------------------

<sup>1</sup> Ed. de Jean Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1972, pp. 159-162

				TEATRALES
BULULÚ	1 representante solo	Una comedia y alguna loa	Un arca a modo de tablado	La dama
ÑAQUE	2 hombres	Un entremés, partes de autos, algunas octavas, dos o tres loas.	Una barba de zamarro y un tamborino.	
GANGARILLA	3 o 4 hombres (entre ellos un músico y un muchacho)	Auto de <i>La oveja perdida</i> . Dos entremeses.	Barba, cabellera, toca y saya	La dama (la hace el muchacho), el bobo.
CAMBALEO	1 mujer y 5 hombres	Una comedia, dos autos y tres o cuatro entremeses.	Un lío de ropa	
GARNACHA	5 o 6 hombres, 1 mujer y 1 muchacho	Cuatro comedias, tres autos y tres entremeses.	Dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras, un vestido de mujer de titiraña.	Dama 1ª y Dama 2ª.
BOJIGANGA	6 o 7 hombres, 2 mujeres y 1 muchacho.	Seis comedias, tres o cuatro autos y cinco entremeses.	Un arca con hato de la comedia y otra arca de las mujeres.	Alusiones <i>metateatrales</i> a tipos como el necio, el bravo, el mal sufrido, el porfiado, el celoso, el tierno o el enamorado.
FARÁNDULA	[x] hombres y 3 mujeres	18 comedias	Dos arcas de hato, buenos vestidos, veletas en los cascotes, plumas en los sombreros.	Laumedones de ojos “decídselo vos”
COMPAÑÍA	16 representantes. 1 cobrador.	50 comedias	300 arrobas de hato	

Esta corporalidad progresiva que narra Rojas construye los bastidores esenciales del teatro profesional áureo, creándose progresivamente las nociones de *repertorio* y de *reparto* de tipos característicos, por ejemplo. Sobre tal esquema habría de nacer la compañía *real* o *de título*, estabilizada por una relación contractual efectiva que, a su vez, fortalece la norma corporativista, delimitando una línea de profesionalización técnica respecto al amateurismo de supervivencia meramente material de los primeros *cómicos de la legua*. El cuerpo del actor, por tanto, hace historia del teatro, no simplemente la ilustra. Y lo hace a un ritmo de mayor dinamismo y versatilidad que en el corporativismo, estable, institucionalizado y contractual de finales del siglo XVII. En efecto,

a medida que el teatro se convierte en una industria cultural (y lo fue, en todos los sentidos, para la época que nos ocupa) una serie de decretos dictados por Consejo de Teatro se ocuparán de su regulación y limitación en número. Si en 1600 se recomendaba que sólo se diera licencia a cuatro compañías, en 1603 se autorizan ocho y entre 1625 y 1641 se establecerán hasta doce las licencias para *compañías de título* o *reales* otorgadas a los *autores de comedias* (es decir, los actores que deciden constituir la agrupación y que se ponen a su frente, equivaliendo a lo que podíamos entender hoy por director de la compañía).

Desde el principio operó un evidente control del teatro, no tanto en términos morales como en términos de competencia económica, tanto para el número de compañías como para el de los actores que la integraban. Alonso López Pinciano aconsejaba en su *Philosophia Antigua Poética* (1596):

Lo que voy a decir no se entienda que es reprehensión a la república, sino consejo para los actores principales de las compañías, los cuales andan perdidos y rematados por no traer en sus compañías un ejército de gastadores sin necesidad: que con siete y ocho personas se puede representar la mejor tragedia o comedia del mundo, y ellos traen, en cada compañía catorce o diez y seis, los cuales les comen quanto ellos sudan y trabajan, de manera que los actores principales ganarían más.<sup>2</sup>

Sin embargo los documentos de la época llegan a atestiguar, bien que excepcionalmente (en representaciones del Corpus o para palacio) compañías de hasta veinte miembros, contando acaso el personal auxiliar como el *apuntador*, el *cobrador* o el *guardarropa*. La media, a partir de 1659, es la que proponía el Pinciano. Con anterioridad existen muchas compañías con diez o doce miembros. Incluso menos, si atendemos al hecho de la duplicidad de papeles a cargo de un mismo actor que testimonian algunas copias (Oehrlein:1993:70-71).

---

<sup>2</sup> Ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, vol. III, pp. 265-6.

Los *autores* aprovechaban el tiempo de Cuaresma (fecha en la que estaban prohibidas las representaciones de teatro) para reclutar la compañía.. Los contratos se extendían individualmente o de manera colectiva para todo un grupo de actores, y el compromiso se adquiría por un año, hasta la Cuaresma del año siguiente. Por lo general, en los contratos suscritos podemos leer que los actores *representan, cantan o bailan*, lo que parece designar tres funciones específicas o combinables. Se puede decir que “representa y baila”, o “representan primeros papeles y canta”, etc. De modo que las compañías constituyen un cuerpo productivo *de facto*, cuya estabilidad se asegura mediante minuciosas normas de microeconomía: el actor o actriz consolidan, en su relación contractual y de salario diario (*ración*), su estabilidad dentro de un mundo de seguridad endogámica. Se comprometían a asistir los ensayos (generalmente en casa del autor) y pagaban un real de multa por cada ausencia injustificada. Para evitar los abandonos repentinos de la compañía, los actores, a veces, se obligaban a pagar una garantía de 50 ducados (550 reales) al entrar en la misma. Y se aseguraban la participación en los beneficios de una caja común en la que se ingresaban 25 reales por cada representación; una caja que, custodiada con tres llaves en posesión de tres actores distintos, sólo se abrirá al final de la temporada. Un sistema económico que discriminaba y jerarquizaba, evidentemente, desde los preciados papeles de primera dama (que a mitad de siglo podía ganar muy bien 11 reales por representación), a los galanes (diez reales), desde los segundones (segundas damas y galanes y *barbas*) con nueve reales hasta el guardarropa que se llevaba sólo cinco reales. Todo ello ofrece una imagen de los actores bien distinta a la romántica y menesterosa que con frecuencia se ha supuesto. Ningún actor llegó a percibir por su trabajo (y hablamos de representaciones ordinarias y no de las solemnes del Corpus que podían procurarles, incluso, la célebre *joya* o gratificación especial) menos de 2 reales y medio por *ración*. Y los historiadores de la economía han situado como mínimo vital para poder subsistir en la época un salario de unos 32,5 maravedíes, es decir,

prácticamente un real (Oehrlein:196-97). Bajo la jerarquización referida, la nómina de una compañía teatral en el Siglo de Oro podría llegar a estar constituida por: el autor de comedias; primera dama; segunda dama; tercera dama; cuarta dama, quinta dama (música, sobresaliente); primer galán; segundo galán; tercer galán; primer gracioso; segundo gracioso; primer barba (aquel que interpretaba los papeles de personajes de edad, graves); segundo barba; vejete; primer músico; segundo músico; arpista; y el consabido personal auxiliar (apuntador, guardarropa y cobrador). Tal jerarquización, a su vez, propende a la fijación e incluso fosilización del *reparto* o *dramatis personae* de la comedia áurea. La compañía se convierte así en una estructura sólida y autoprotégida, regida muchas veces por la propia endogamia familiar (galán y primera dama, por ejemplo, suelen ser el autor y su mujer y la dirección de la compañía se trasmite de padres a hijos, como corrobora el mejor documento sociológico que contamos para la historia del teatro barroco en España, la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* [Shergold y Varey:1985]), pero, al mismo tiempo, contribuyó quizá al esquematismo de la producción teatral obligados los dramaturgos a escribir piezas construidas siempre con la misma relación de personajes (Oehrlein:1993:21).

### **I.22.2. La integración social y la *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*.**

Los ataques de los moralistas a los actores aportan, como hemos visto, el prejuicio de la no diferenciación entre el estatuto moral individual del actor y el de su ejercicio profesional. Como leemos en el texto anónimo *Sátiras contra las comedias, los representantes y los actores* (1646-49):

¿Qué importa que nos finja aquel tablado  
un santuario y que el lenguaje sea  
casto, modesto, puro y concertado,  
y que en la historia que recitan vea  
el que allí asiste un luchador constante,

si el mismo que la explica la malea?  
 A mí, cuando contemplo un recitante  
 que se viste de un santo anacoreta,  
 el yermo me da rostro al mismo instante,  
 porque no pudo tanto allí el poeta  
 darle de bueno cuanto de profano  
 él mismo de sí mismo se interpreta. (Cotarelo:1997:551<sup>b</sup>)

Sin embargo, no será esta situación de marginación moral la que empuje al actor a organizarse de manera corporativa en los Siglos de Oro. Las razones fueron de orden más pragmático: su supervivencia económica, sobre todo en épocas de penuria. Y, por supuesto, la necesidad de una cierta *captatio benevolentiae* social al revestir esa forma *gremial* de supervivencia con la coartada moral y religiosa de la que el teatro tuvo que echar mano para su institucionalización como infraestructura económica (los beneficios de las representaciones se aplicaban, como se sabe, a los distintos Hospitales o instituciones de caridad). En este ámbito hemos de inscribir la llamada *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena* a la que, obligatoriamente, habían de pertenecer todos los actores y actrices que ejercieran su oficio en la Corte. Era una agrupación de actores y *autores* constituida sobre 1630 y que tenía su sede en la Iglesia de San Sebastián de Madrid (situada en la zona o barrio donde se encontraban los corrales más importantes). Sus objetivos eran la protección de los cofrades, recabar dinero y ayudas para su vejez y asegurarles un enterramiento cristiano, tal como se recoge en unas minuciosas *Constituciones*. Como ya existía un patrón de los actores (San Ginés) se decide nombrar una patrona, la Virgen, con lo que se redimían de la sospecha de no pertenecer a la comunidad católica. Por eso sus *Constituciones* reflejan el compromiso solemne “de todo el gremio de la Representación en España: cree y confiesa todo lo que cree y tiene la santa madre Iglesia de Roma. Y protesta de vivir y morir en su santa Fe Catholica y enseñar a sus hijos y súbditos la Doctrina Cristiana”. Las *Constituciones* de la Cofradía, aprobadas definitivamente en 1634, estipulan los ingresos

que tendrán los actores por las funciones realizadas o, en otros casos, lo que los *autores* habrían de pagarles por cada una de las entradas. Además se precisa la cuantía de las multas por faltar a los ensayos que debía revertir en las cuentas de la Cofradía. Por otra parte, en la Iglesia de San Sebastián se contendrían “viviendas en ella suficientes para doce cofrades pobres, los seis dellos hombres, y los seis mugeres y estos han de ser los mas viejos que hubiere, a los cuales se ha de dar vestido, comida, médico y rebotica, y lo demás que precisamente hubiere menester”.

Junto a este sentido piadoso y caritativo es evidente la intención de dotarse de prestigio como gremio profesional. La Cofradía era dirigida por representantes del estado, de la iglesia, y del gremio. Un *Protector* (que era el de los Reales Consejos que dirigía toda la actividad teatral), un *asistente* (que era el párroco de la Iglesia de San Sebastián), y unos *mayordomos* (*autores* o actores), así como *diputados* (uno por cada una de las compañías oficiales), el *letrado* o asistente jurídico, el *tesorero*, el *contador*, el *secretario* e incluso un *enfermero* que asistía a los actores y les convencía a la hora de la muerte de testar a favor de la Cofradía. El conjunto de estos cargos constituía el *Cabildo*.

Era obligatorio, claro está, para todos los *autores* y actores formar parte de esa Cofradía (los “cómicos de la legua” también podían pertenecer a ella pero no era obligatorio). Los actores cofrades, por otra parte, tenían derecho a que pertenecieran a la Cofradía con los mismos derechos sus esposas e hijos solteros. Así se comprenderá la tendencia a la endogamia de las familias de actores. Con esta base de encarte o *coartada* social, la estructura profesional del actor se consolida seriamente.

### **I.22.3. El arte y las artes del comediante.**

#### **A) De la memoria de infamias a la consideración *técnica* del actor.**

¿Cómo se formaba, qué tipo de conciencia profesional y técnica tiene el actor español cuando el teatro se convierte, como hemos visto, no sólo en posible reflejo oficial del poder sino en industria y economía de placer? Lo primero que cabe recordar es que, entre los siglos XVI y XVII, cohabitan diferentes denominaciones o referencias léxicas al oficio de representar, que revelan sensibles matizaciones respecto a la verdadera virtud profesional. Los *cómicos de la legua* no gozaban de mayor valoración, en muchos casos, que la de ser denominados *chocarreros* (equivalente a simple decidor de chistes o charlatán); su trabajo se relacionaba ambiguamente con el de los antiguo *juglares* o *bufones* cuyo oficio era, fundamentalmente, hacer reír. La misma minusvaloración moral se aprecia en el uso, ya ciertamente arcaico, del término *histrión* que se relacionaba, no sin intención, con el trabajo de los *volatines* o *volteadores* (en realidad, acróbatas) *buratines* (que danzaban sobre la cuerda) o *titiriteros* que montaban los *retablos* de marionetas. Mientras que el término *cómico* se reservaba para los poetas que componían dramas, se usaba el término figurado de *representante* o *representador*, en funciones semejantes a las de *farsante*, *comediantes* e, incluso, *recitante* (término que conserva el recuerdo de una actividad ligada probablemente a la mera lectura de textos leídos progresivamente gestualizados); en la palabra *farandulero* se unía quizá el término despectivo de “hablador o trapacero” y el de una forzada etimología derivada de *for*, *faris* (hablar), designando al *farsante* o *faraute* que hablaba al principio de la comedia. Finalmente, con el término *actor* (literalmente “persona que hace”), el léxico de la época realiza una restricción determinante, porque no aparece registrado en el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (1612) y ya en el *Diccionario de Autoridades*, se dice que “entre los comediantes, al que representa *con primor* se le llama *buen actor*”. En este sentido se considera verdaderamente *actor* no simplemente a quienes se dedican a un espectáculo de entretenimiento sino que, como testimonia el costumbrista Juan de Zabaleta en 1663 “*refinan* lo que tiene a su cargo”.<sup>3</sup> En otras palabras, los

---

<sup>3</sup> *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia,

que verdaderamente representan con arreglo a una bondad técnica que les revela profesionales. Si el farsante o el histrión son una sustancia o soporte de aplicación de reglas morales, el actor es una *función*, es un concepto construido por una *tejné* o *ars*. Entenderemos este término en el sentido aristotélico de sistema de reglas extraídas de la experiencia y que nos enseñan la manera de realizar una acción tendente a su perfeccionamiento. Sin que ello deba hacernos caer en el optimismo de pensar que el actor de los Siglos de Oro tenía conciencia clara de esa preceptiva teórica. No es fácil asumir la afirmación de Regalado (1995,I:587) de que “bastantes actores provenían de seminarios y órdenes religiosas, que otros tantos habían ejercido de profesores antes de embarcarse en el histrionismo y que su nivel intelectual era alto”. Los dramaturgos o poetas delineaban unos textos que engendraban un prototipo de actor; y éste *configuraba*, de manera harto intuitiva y libre, los signos de la representación no a partir del conocimiento intelectual que les supone Regalado sino de un conocimiento genealógico y acaso de transmisión oral. Lo que, sin embargo, no debe impedirnos recordar que dramaturgos y actores participaban de una sensibilidad común, respiraban los mismos clichés y convenciones artísticas y trabajaban desde idéntica expectativa de la recepción del público. El actor no entraba en los ensayos con el *Arte Nuevo* de Lope bajo el brazo, sino con la memoria corporal de la experiencia oída y vivida sobre las tablas. Aprendizaje técnico que, en efecto, testimonian apologistas del teatro como el autor del *Diálogo de las comedias* (ca. 1620):

Vanse con el tiempo industriando y puliendo, y así sale uno o otro eminente, como Cisneros, Leoncillo, Granado, Morales, Villegas, Ríos y otros, los cuales a poder del ejercicio salieron diestros; mas para dos o tres que traen consigo, vienen cuatro o seis zancarrones que son notables desgraciados y aunque echan a perder la comedia, hacen que luzcan más los otros. Lo mismo digo de las mujeres, que para una que viene con una compañía hábil y lucida hay otras tres o cuatro

brincas que no hay oillas y la causa de esta manquedad es que como los autores no pueden escoger los que quieren, han de tomar los que se les llegan al oficio, aunque sean unos picarones, como en hecho de verdad sucede cada día, que comenzaron por enterramuertos y a poder de maceallo hacen su papel como quiera. [...] esta ciencia de representar es tan fácil en algunos naturales que tienen brío en el hablar y buen oído y fácil pronunciación, que en los tales casi es natural el representar, y cosa que se desprende facilísimamente. [...] He visto en algunas villas grandes doblados más buenos representantes en ellas que los que andan con los faranduleros, lo uno porque son mejores naturales y cultivados con algunos estudios y mejor gente y demás buenas condiciones; lo otro, porque no están estragados con vicios como esotros [...] porque es ciencia que fácilmente enseñan unos a otros. [...] Lo que ha hecho infame este oficio no ha sido él en su naturaleza, que, pues es un arte, es noble como lo son todas las artes liberales; sino el daño le ha venido de las circunstancias, cuales son la gente vil y mercenaria, los vicios en que andan revueltos, el representar cosas torpes e infames: esas circunstancias y adherencias son las que han infamado el arte. (Cotarelo:1997: 221<sup>b</sup>-222<sup>ab</sup>)

Pero la mayor abundancia de testimonios de aprecio y exigencia de las cualidades técnicas de los comediantes proviene de los propios dramaturgos. Una pieza podía fracasar por flagrantes desaciertos en el reparto como arguye uno de los personajes de Tirso de Molina en *Los Cigarrales de Toledo* (1621):

Muchas comedias [...] las han desacreditado los malos representantes, ya por errarlas, ya por no vestirlas, y ya por ser despropositados los papeles para las personas que los estudian, las cuales, después que caen en otras manos o más cuidadosas o más acomodadas, vuelven a restaurar, con el logro, la fama que perdieron. [...] La segunda causa [...] de perderse una comedia, es por lo mal que

le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir por estrenada que sea ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama, hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que vestida de hombre persuade y enamore la más melindrosa dama de la Corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: “¡Ay, que don Gilito de Perlas!”<sup>4</sup>

El *modelo o canon* del actor español de la época lo postula Cervantes en un pasaje de su comedia *Pedro de Urdemalas*:

Sé todo aquello que cabe  
 en un general farsante;  
 sé todos los requisitos  
 que un farsante ha de tener  
 para serlo, que han de ser  
 tan raros como infinitos.  
 De gran memoria, primero;  
 segundo, de suelta lengua;  
 y que no padezca mengua  
 de galas es lo tercero.  
 Buen talle no le perdono  
 si es que ha de hacer los galanes;  
 no afectado en ademanes,  
 ni ha de recitar con tono.  
 Con descuido cuidadoso  
 grave anciano, joven presto,  
 enamorado compuesto,  
 con rabia si está celoso.  
 Ha de recitar de modo,  
 con tanta industria y cordura  
 que se vuelva en la figura

---

<sup>4</sup> Ed. de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, pp. 449-451.

que hace de todo en todo.  
 A los versos ha de dar  
 valor con su lengua experta,  
 y a la fábula que es muerta  
 ha de hacer resucitar.  
 Ha de sacar con espanto  
 las lágrimas de la risa,  
 y hacer que vuelvan con prisa  
 otra vez al triste llanto.  
 Ha de hacer que aquel semblante  
 que él mostrare, todo oyente  
 le muestre, y será excelente  
 si hace aquesto el recitante. (III, vv. 2894-2927)

Con relativa seguridad podemos asumir, pues, que la reivindicación de una *tejnë* profesional para el actor, ennoblecedora en el sentido artístico del término es notablemente anterior a su reconocimiento oficial. La práctica artística de una técnica dignificaba la máscara de la interpretación (el personaje o ficción construidos, por encima del *ser* moral del actor). De ahí la opinión de López Pinciano cuando realiza la distinción entre las acciones sutiles y espirituales de los actores y las acciones puramente corporales y groseras de histriones y volatineros:

Lo qual supuesto, digo que las acciones dramáticas y de representantes tienen mucho más de lo sutil y espiritual que no las de volteadores; y, en quanto a este particular, son las obras de aquellos de más lustre y primor que no las destes [...] Digo que las obras de los actores y representantes, en general, son más nobles quanto al eficiente, porque tienen más de lo intelectual; [...] los volteadores sobrepujan y vencen a los ordinarios y comunes representantes por la excelencia de su acción, mas que la obra de suyo mas útil y más honesta es la de la representación por las causas alegadas.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ed. cit., vol. III, pp. 271-2.

## B) La dispersa documentación sobre la técnica actoral

Es inevitable reconocer que lo mejor (y lo peor) de lo que los actores y actrices del Siglo de Oro hacían o decían se quedó en los ojos y en los oídos de los espectadores y oidores. ¿De qué documentación podemos partir entonces para indagar sobre las técnicas del comediante en los Siglos de Oro? La historia del teatro es una historia de fragmentos heterogéneos y especulaciones diversas que conducen a la memoria de aquello que, por naturaleza, nunca será enteramente ni fijo ni exacto. Por ello hemos de partir de una consideración amplia del concepto de *corpus* documental.

En primer lugar, cabe referirse a documentos inherentes al propio texto teatral, como las acotaciones explícitas. Cuando Cervantes en *El Rufián dichoso* acota “Sale Antonia, con su manto, no muy aderezada, sino honesta”, revela el trasfondo de prejuicio moral en la oposición adorno/teatralidad vs. honestidad/moralidad. O cuando Lope, en *Fuenteovejuna* señala: “Sale Laurencia desmelenada”, la actriz del siglo XVII (como la actual) debe entender en la palabra *desmelenada* (o *en cabello*) la apariencia corporal de una mujer que ha sido objeto de una violación. La acotación puede contener lexicalizaciones que preludian formas de representación stanislaskianas, indicando una acción natural y mimética, dentro del campo gestual entendible por el público (aunque marcando el sentido *fingido* del acto en cuestión). Es el caso de Lope de Vega cuando acota en *Lo fingido verdadero* anota: “Fínjase un trueno, y él caiga en el suelo, *como que le hubiese dado el rayo*”. O de Calderón cuando escribe en *El mágico prodigioso*: “Sale la que hace a Justina, como turbada”. En otros casos hay que vérselas con documentos emitidos como tales dentro del ámbito de la teoría teatral, bien en las preceptivas, bien en los ya mencionados textos sobre la polémica de la licitud moral del hecho escénico. Sea ejemplo de lo primero los consejos de Lope en su *Arte Nuevo de hacer comedias de este tiempo* (1609):

Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
 la gravedad real; si el viejo hablare,  
 procure una modestia sentenciosa;  
 describa los amantes con afectos  
 que muevan con extremo a quien escucha;  
 los soliloquios pinte de manera  
 que se transforme todo el recitante  
 y, con mudarse a sí, mude al oyente;  
 pregúntese y respóndase a sí mismo,  
 y, si formare quejas, siempre guarde  
 el debido decoro a las mujeres.

Y de los segundos cualquier fragmento de ese extenso corpus de las *Controversias*, que, por encima de su tendencioso discurso teológico de condena del teatro, proporcionan un riquísimo vocabulario (como el de los términos que subrayamos en la cita que sigue) acerca de la técnica, gestos y movimientos de los actores y actrices; escribe Ignacio Camargo en su *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo* (Salamanca, 1689):

Pero si estas cosas por sí mismas, por la *viveza de la representación*, por el *primor* de los artificios, por la agudeza y armonía de los versos, tiene la eficacia que hemos dichos para pervertir los corazones, ¿qué harán representadas con *vivísima expresión* por mujeres mozas y hermosas (por lo menos en la apariencia) vestidas rica y profanamente, *afeitadas y compuestas* con supersticioso aliño, en quienes es oprobio el *encogimiento*, gala la disolución, desgracia la modestia, cuidado el *garbo* y el *donaire*, *primor* la *desenvoltura*, estudio el *artificio*, oficio el dejarse ver y profesión el agradar a los hombres? ¿Que hemos de decir de [...] una mujer hermosa [...] que con un hombre mozo y galán [...] está *hablando rostro a rostro* y representando con *donaire* y *osadía* [...] y que con *acciones*, con *palabras*, con *gestos*, con *movimientos* está infundiendo lascivia [...]

hacerse amorosas caricias: *darse las manos* y aun los brazos muchas veces [...] tomar los galanes a las damas de las manos y danzar en los saraos con ellas: *salir las mujeres a un jardín en guardapiés y justillo si la comedia lo manda*, cuando está mandando el Apóstol que ni en la Iglesia tengan la cabeza descubierta [...] Salen también muchas veces mal vestidas, por no decir mal desnudas, porque lo pide el papel de la Magdalena u de otra santa penitente [...] ¿Qué cosa más torpe y provocativa que ver a una mujer de esta calidad que estaba ahora en el tablado dama hermosa *afeitada y afectada*, salir dentro de un instante vestida de galán airoso, ofreciendo al registro de los ojos de tantos hombres todo el cuerpo que la naturaleza misma quiso que estuviese siempre casi todo retirado de la vista? [...] No tienen más deseo que agradar a los que las oyen y parecer bien a todos cuantos las miran: que con *donaire*, con *garbo*, con *gracia*, con *bizarría*, con la *expresión artificiosa de vivísimos afectos*, con palabras dulces y tiernas, con amorosas caricias, con *desdenes afectados*, con risas cariñosas, con *travesuras de ojos*, con *acciones*, con *meneos*, con *gestos*, con *ademanos* y con mil variedades de estudiados artificios están hacia todas partes arrojando fuego torpe de lascivia con el *inmodesto desgarro*... (Cotarelo:1997:123<sup>a</sup>-125<sup>a</sup>).

Pero también es posible indagar en aquellos documentos que, por su propia naturaleza, no surgen del ámbito teatral, aunque se encuentran próximos a él, suministrando referentes plásticos o culturales de composición del gesto, desde las notabilísimas apreciaciones que se recogen en muchos textos teóricos sobre pintura en la época (a propósito de la conformación de la fisiognómica del rostro de diversos tipos o caracteres) hasta tratados concretos que sí que consta que tuvieron incidencia en el modo de interpretar los actores ingleses como el de John Bulwer *Chirologia or the Natural Language of the Hand* (1644) que, de manera siempre aproximada, denota la posibilidad de unos gestos socializados, reconocibles y de gran eficacia para la comunicación teatral. Leamos, en *El Alcalde de Zalamea*, las palabras de Isabel:

Pues (calle aquí la voz mía)  
 soberbio (enmudezca el llanto),  
 atrevido (el pecho gima)  
 descortés (lloren los ojos),  
 fiero (ensordezca la envidia),  
 tirano (falte el aliento),  
 osado (luto me vista)...  
 Y si lo que la voz yerra,  
 tal vez el acción explica,  
 de vergüenza cubro el rostro,  
 de empacho lloro ofendida,  
 de rabia tuerzo las manos,  
 el pecho rompo de ira.  
 Entiende tú las acciones,  
 pues no hay voces que lo digan. (III, vv. 1971-1985)

Estos versos no requerirían únicamente la *memorización* de un texto. Habría de emplearse, además, una memoria del itinerario emocional que convierte su recitado en gestualidad y en oralidad articulada. Y es evidente que podemos imaginar la puntual precisión de acciones si recordamos que el citado Bulwer incluye entre sus *quiogramas* (las ilustraciones que sirven para mostrar los gestos que él pretende enseñar a los sordomudos) el de *ploro* (retorcerse las manos para indicar desesperación) o el de *indignor* (golpearse el pecho con el mismo fin) o, en fin, el de *pudeo* (para manifestar la vergüenza que lleva taparse el rostro con las manos). Pero también, y para otros textos teatrales áureos, el gesto *indico* para indicar o “hacer señal” con el dedo; como el *admiror* (levantar las manos abiertas para indicar la suspensión admirativa); o el *silentium indico* para “andar con el dedo en la boca”; o el *improbitatem oficio* para realizar el castizo “hacer una higa”, etc. El contexto cultural común entre este libro y obras como las de Juan Pablo Bonet *Reducción de las Letras y Arte para enseñar à Ablar a los mudos* (Madrid, Abarca Angulo, 1620) es evidente si se piensa que dramaturgos

como Calderón la conocieron, al menos parece aludir a ella en unos versos de *Mañanas de abril y mayo*:

No quiero entenderos nada;  
 que en mi vida he sido mudo,  
 y muy poco se me alcanza  
 desto de hablar por la mano.  
 ¿Qué hacéis? ¡Volverme la espalda!  
 Arte de enseñar a hablar  
 a los mudos, oye, aguarda...” (I)

Pero es que el propio Alonso López Pinciano, en la obra ya mencionada, ya enumeraba un extenso catálogo de gestos (que él extrae de las recomendaciones de Quintiliano en su *Institutio Oratoria*):

No es menester más regla que seguir la naturaleza de los hombres a quien se imita, los quales vemos mueuen diferentemente los pies, las manos, la boca, los ojos y la cabeça, según la pasión de que están ocupados. [...] y en el [movimiento] de las manos es de aduertir la misma presteza y tardanza en las edades y regiones, y, más allende, la variedad de los affectos: [...] Digo, pues, en general, que mire el actor la persona que va a imitar; si es graue, puede jugar de mano, según y cómo es lo que trata; porque, si está desapassionado, puede mouer la mano con blandura, agora alçándola, agora declinándola, agora mouiéndola al vno y al otro lado; y, si está indignado, la mouerá más desordenadamente, apartando el dedo vezino al pulgar, llamado índice, de los demás, como quien amenaza; y, si enseña o narra, podrá ajuntar al dedo dicho el medio y pulgar, los quales, a tiempos apartará y ajuntará; y el índice solo extendido y los demás hecho puño, alçado hazia el hombro derecho, es señal de afirmación y seguro de alguna cosa. El mouimiento de la mano se haze honestamente y según la naturaleza, comenzando de la siniestra y declinando hazia abaxo, y, después, alzándola hazia el lado diestro; y, quando reprehendemos a nosotros mismos de alguna cosa que auemos hecho, la mano hueca

aplicamos al pecho; pero aduerto que el actor delante del mayor no le está bien jugar de mano razonando, porque es mala crianza; estando apassionado puede, porque la passión ciega razón; y en esto se mire y considere la naturaleza común, como en todo lo demás; las manos ambas se ayuntan algunas vezes para ciertos affectos, porque, quando abominamos de alguna cosa, ponemos en la palma de la mano siniestra la parte contraria, que dizen empeyne, de la diestra, y las apartamos con desdén; suplicamos y adoramos con las manos juntas y alçadas; con los braços cruzados se significará humildad. [...] El labio muerde el que está muy apassionado de cólera, y el que está alegre dexa apartar el vno del otro labio vn poco. [...] y en el ojo se ve vn marauilloso mouimiento, porque, siendo vn miembro tan pequeño, da solo él señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura; y, assí como el ojo sigue al affecto, los párpados y cejas siguen al ojo; sirue el sobrecejo caydo al ojo triste, y el leuantado, al alegre; el párpado abierto immouible, a la alienación y éxtasi y a la saña.<sup>6</sup>

### **C) El actor: sus registros, sus espacios.**

Ahora bien ¿cómo utilizaba esos gestos el actor? ¿En qué tono o registro los situaba? Las referencias para ponderar la acción del actor o de la actriz del Siglo de Oro, se mueven en torno al ser *fiel imitador de la naturaleza* o el *conciliar el arte y la naturaleza*. Todo ello nos permitiría un razonable entronque con el sistema stanivslaskiano. De hecho López Pinciano manifiesta un código gestual inspirado en la actuación *natural*. Pero la práctica desbordaría este supuesto, porque lo *verdadero*, la *veracidad*, o lo *verosímil* son progresivamente entendidos en su capacidad de persuasión a partir de una estilística corporal y vocal que haga accesibles las emociones interiores. Por eso dice el Pinciano:

---

<sup>6</sup> Ed. cit., III, pp. 287-89.

conuiene, pues, que el actor mire la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación sino propiedad [...] mueua a si primero, conuiene, como auemos dicho, el que hubiere de mouer a otro [...] mucho importa que el actor haga su officio con mucho primor y muy de veras; que, pues nos lleuan nuestros dineros de veras y nos hazen esperar aquí dos horas, razón es que hagan sus acciones con muchas veras.<sup>7</sup>

De casi todos los ejemplos documentados se desprende que la retórica del actor exige la tendencia a la sobreactuación expresionista. Pero ¿podía hacer otra cosa el actor marcado, como estaba, por el territorio de su propio espacio escénico? Lo que el *proskenion* era para el actor griego, se convierte en un tablado tosco y de apenas poco más de treinta metros cuadrados para el comediante español del siglo XVII. Se trataba de un condicionamiento natural que llevaría al actor a un registro *remarcable*. No podía ser de otro modo si deseaba mantener la atención de un espectador dentro de un corral de más que dudosa comodidad visual, aunque el actor, con frecuencia, se sabía flanqueado por unos bancos laterales cuya proximidad auspiciaba que la gestualidad del rostro pudiera intensificarse en los pasajes decisivos. Por lo demás, aquel espacio, por precario que fuera, tenía que ser conocido palmo a palmo por el actor: saber donde estaban los escotillones y trampillas, conocer las dimensiones y posibilidades de los nichos o huecos de la fachada del teatro que le permitieran la pose más efectista a la hora de descorrerse la cortina que los cubría, o controlar la respiración cuando debía bajar, con mayor o menor rapidez, por las escaleras que podían adosarse desde el primer nivel o *balcón* de la escena hasta los tabladillos laterales. Debían conocer muy bien la gramática espacial o territorial que del tablado del corral de comedias para plantear sus movimientos en escena. En las representaciones de corral el tablado propendía a la sensación de cámara cerrada —paños negros al fondo— sin más decoraciones pintadas que la que eventualmente se situaban en los huecos o nichos, que desviarán o hurtarán

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 282-284.

la mirada del cuerpo de los representantes. Salvando el hecho de la visión lateral de los espectadores sentados en las gradas de los tabladillos del corral (y estos de manera oblicua) el público de los corrales e, incluso, en el Buen Retiro, difícilmente podrían apreciar la gestualidad del actor. No es, pues, de extrañar que los dramaturgos hubieran de plegarse en la composición ideal de sus personajes (y, por tanto, de sus actores) al exceso histriónico y declamativo, en un registro casi energuménico y desaforado, involucrando simultáneamente el colosalismo de las acciones corporales y el afán limador de tonos y respiración.

Pero, naturalmente, el dramaturgo y los actores hubieron de adaptarse a la propia evolución del espectáculo teatral. Es evidente que el registro de actuación cambiaría desde la concepción de la puesta en escena en el corral de comedias al que exigían el espacio abierto de la representación de los autos sacramentales o el escenario a la italiana del teatro palaciego, especialmente el que se ofrecía en el Coliseo del Buen Retiro. Aquí, con más frecuencia, el actor se vería impelido a un mayor distanciamiento brechtiano al depender de la parafernalia escenográfica o del vestuario, de los que dan cuenta multitud de acotaciones del tipo: “Descúbrese la Herejía medio desnuda y ensangrentada, y dos serpientes a los lados mordiéndola” (*La Iglesia sitiada*, auto de Calderón, en la que se evidencia la inspiración que el poeta asumió de tratados iconográficos tradicionales); o las que muestran el sometimiento a un enorme máquina escenográfica envolvente como en *El jardín de Falerina*, de Calderón:

Ábrese el cuarto carro que será peñasco, y salen de él la Culpa, en la Hidra de siete cabezas: las cinco de mujeres que hacen las cinco culpas traerán unas colonias en las manos, que vendrán pendientes de las cinco cabezas; la otra traerá la Culpa, y la principal cabeza sin colonia; y asimismo en la otra mano de la rienda traerá la Culpa una copa dorada, donde, a sus tiempos, saltará un áspid.

Algo semejante sucedería cuando los actores hubieran de sumergirse en la caracterización grotesca que reclamaban géneros como la mojiganga o en

entremés. Calderón ofrece ejemplos singulares como el de los personajes de *Los guisados*, revestidos de cazuelas, enormes palos de canela, manos y pies de cerdo; o como los de *Los sitios de recreación del Rey* convertidos en Aranjuez, la Zarzuela o el Escorial con la deformación de su silueta corporal por medio de yedras, ollas cubiertas o parrillas; o como el gracioso de *Las Carnestolendas* que, en el trance de representar a Perico el de los Palotes, ha de revestirse con una túnica sembrada de palillos de tambor; o como el actor Morales que en *El pésame de la viuda* se trasmuta en la estampa grotesca de “El Niño de la Rollona”, probablemente medio desnudo, con birrete, dijes ridículos y babador pero, además, con botas y espuelas y mordiendo pantagruélicamente “un pan de Vallecas”; o como Antonio Escamilla en *La garapiña* que debe aparecer “de vieja zarrapastrosa” personificando a la castiza doña Aloja que logra conjurar las farfantes bebidas novedosas del siglo XVII, combatiendo de manera alucinada a la extravagante coreografía danzada de actrices vestidas con túnicas hasta los pies, de color de chocolate, pintada de jícaras, con una en la mano o de color morado, pintada de copas, con dos en las manos (agua de violetas y jazmines) o de color blanco, pintada de nubes (agua de canela y leche de almendras) o de color de aguas (agua de guindas, limón y agraz). El actor debía en estos casos convertirse en un ingeniero que adicionara a su cuerpo, de manera caótica pero significativa, objetos y elementos que contribuyan a una eficaz y rápida realización de la idea, abordando la construcción de su papel no de dentro a fuera, sino de fuera adentro.

Lo que no obsta para que un autor exija a veces el desnudamiento absoluto de signos escénicos, como el que Calderón somete a los actores de *El gran teatro del mundo* que se despojan al final de la obra de un vestuario, construido previamente con la economía minimalista de la metonimia objetual (un cilicio y una disciplina que hacen a la Discreción, unas flores que hacen a la Hermosura, púrpura y laurel que hacen al Rey, las joyas que hacen al Rico, y la radical ausencia de cualquier signo exterior que se estipula para el actor que ha de interpretar al Pobre). Una obra ésta, además,

que, lejos de la tónica entrega pasional, aplica teóricamente (en clave de metateatralidad teológica) la distanciada disciplina de las lecciones posteriores de Diderot, ya que frente al “sentir y padecer”, reclama que “en acto tan singular / aquello es representar,/ aunque piense que es vivir” (vv. 326-28). Pero, en otras ocasiones, el actor deberá ser literalmente *cortesano*, usando este término para designar los problemas específicos de un actor dentro del teatro palaciego o de gran escenografía (Mestre:1989:177-93) que debía administrar su papel con una técnica que se complace en la acumulación y se excede en la caracterización. Aquí, la sobreactuación del actor barroco se vincularía sobre todo al melancólico melodramatismo de las partes cantadas, casi operísticas, que perseguían tanto la dimensión afectiva de lo musical como la cerebral percepción de mensajes doctrinales a través de la monodia y la polifonía. Así pues, el conocido como *stile rappresentativo*, derivado del estilo *recitativo*, (Amadei-Pulice:1990: 43 y ss.) es una concreción de la técnica del actor cortesano que Calderón dispone sobre todo a partir de la mitad del siglo, lejos ya del modelo del actor de corral, depurando el tono, ahora más sentimental, ampuloso, sublimando su dimensión expresiva en ecos y cadencias de llanto pero, a un tiempo, marcando pasajes esenciales de doctrina señalados como forma distanciada, coral, impersonal.

La variedad de registros y la maestría técnica se debieron aplicar igualmente, bajo el recuerdo de las preceptivas tradicionales de la oratoria clásica, al uso de la voz, teniendo en cuenta que ésta debía articularse en la arquitectura del verso, dado el carácter esencialmente poético del teatro áureo. Las condiciones de la recepción de la materia verbal iban en paralelo al efectismo que en un momento hubo de imprimirse a la gestualidad. Como vuelve a documentarnos Zabaleta:

La que está junto a la puerta de la cazuela *oye a los representantes y no los ve*. La que está en el banco último *los ve y no los oye*, con que ninguna ve la comedia, porque las comedias, ni se oyen sin ojos, ni se

ven sin oídos. Las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras son las acciones mudas.<sup>8</sup>

Pero el caso es que, pese a estas precarias condiciones, ciertas sátiras sobre la voz o declamación de los actores nos convencen de un exigente entendimiento en esta materia. No pocos actores fueron acusados de “mascar las coplas”, o de “rasgarlas” dando dentera. Por no hablar del recitado con tonillo, como acusaba Cervantes en el texto ya citado. Los registros de voz coadyuvarían, sin duda, a la creación de tipos e, incluso, de máscaras concretas. Para el habla del *vejete*, el viejo libidinoso, impotente y las más de las veces marido burlado de los entremeses, las acotaciones han consagrado el concepto de voz *papanduja* (de *papandujo*, algo flojo o pasado de puro maduro), lo que se acompaña con el temblor de azogue de sus gestos. La máscara Juan Rana pudo ser una creación a partir de la mímica y la voz del actor Cosme Pérez; o, diríamos más, a partir de su propio cuerpo, si hemos de creer en que el retrato que de él se conserva fuera, aparte de una resolución caricaturesca de convenciones sobre el simple o necio, un documento interpretable. Que Juan Rana hablaba con voz atiplada ¿era una técnica aplicada conscientemente o Juan Rana ya tenía de por sí una voz con un registro de falsete, defecto al que sacó un indudable partido, convirtiéndolo en virtud de la composición de su personaje? De hecho, los fisiognomistas describían siempre la figura del necio con “voz de balido de cabra”.

Y en relación con el uso del verso, no son pocos los prejuicios con que todavía se juzga, por esta causa, al teatro clásico español (y los problemas de su interpretación por parte de los actores actuales). ¿Qué dificultades cualitativamente diferentes podía comportar para un actor español enfrentarse al endecasílabo, respecto al inglés que debía enfrentarse al *blank verse*, es decir, al verso suelto, más metido en cadencias y ritmos que en estructuradas consonancias? También el sistema del verso clásico castellano mantuvo la libertad de ciertos versos sueltos, precisamente en las silvas

---

<sup>8</sup> Ed. cit., p. 322.

porque no eran sentidas como estructuras métricas particularmente fuertes. Pero ¿por qué Shakespeare escribe en pentámetros yámbicos y los dramaturgos españoles del Siglo de Oro preferentemente en versos cortos? Por una cuestión de narratividad y por una cuestión de espacio: el actor inglés recitaba en un camino de profundidad y el español, dadas las dimensiones del tablado del corral, debía hacerlo en un movimiento narrativo horizontal o en la enfatización ocasional al borde del tablado. El octosílabo no solo cuenta y relaciona sino que permite correr por el escenario. No es una adscripción casticista y popular las que llevan a que Calderón en *La vida es sueño*, prototipo de lecciones de declamación, emplee menos del 12% de versos de arte mayor, frente a más del 57% de líneas en romance. Probablemente los actores encontrarían en las líneas cortas y rimas más apretadas y regulares del arte menor recursos de facilidad nemotécnica; y quizá el público, por idénticas razones, pudiera seguir con más facilidad este tipo de recitado. La rima era, por el contrario, elemento capital del artificio que ponía a prueba la *memoria* y la dependencia del *apuntador*, pero que facilitaba, como básico sistema nemotécnico, el aprendizaje de un repertorio que cambiaba con velocidad de vértigo.

#### **D) La intervención del comediante en los textos del dramaturgo.**

No es totalmente cierto, como asegura Regalado (1995,I:563) que los actores “respetaban los textos, aunque en las transcripciones manuscritas aparecieran errores y cambios, no habiendo cortes por lo general”. Es más que conocido que los poetas o dramaturgos soportaban no sólo la existencia de los llamados *memorillas* (capaces de memorizar obras enteras para poder ser incluidas en el repertorio de las compañías sin beneficio económico de aquellos) sino que, como prueban muchos manuscritos o versiones existentes, los comediantes procedieron con frecuencia a adaptar, mutilar o combinar los textos teatrales a su propia conveniencia. Un manuscrito de la

comedia *Antes que todo es mi dama* para ser representada por la compañía de Margarita Zuazo, muestra materialmente cómo se copiaba la obra *de oído*, al dictado, por parte de los actores atentos únicamente a su papel o *parte* (lo que implicaba el notable descuido del copiado de las *partes* de otros actores) de modo que en una primera copia apenas anotaban el inicio de los versos, para, en una segunda lectura, ir completándolos y corrigiéndolos. (Bentley:1993:179-194) Y en el manuscrito de *Cada uno para sí* realizado para la compañía de Antonio Escamilla, éste no duda en añadir de su propia mano, al menos en dos escenas, una serie de versos espurios con el único objeto de consolidar su lucimiento como el gracioso Herrando.<sup>9</sup> Por ello debe comprenderse lo que Lope de Vega escribe en la dedicatoria de la *Decimotercera Parte* de sus obras (1620):

“Espero [...] que ahora tendrá remedio lo que tantas veces se ha intentado, desterrando de los teatros unos hombres que viven, se sustentan, y visten de hurtar a los autores las comedias, diciendo que las toman de memoria de sólo oírlas, y que éste no es hurto, respecto de que el representante las vende al pueblo, y que se pueden valer de su memoria, que es lo mismo que decir que un ladrón no lo es, porque se vale de su entendimiento, dando trazas, haciendo llaves, rompiendo rejas, fingiendo personas, cartas, firmas y diferentes hábitos. Esto no es sólo un daño de los autores, por quien andan perdidos y empeñados, pero lo que es más de sentir, de los ingenios que las escriben; porque yo he hecho diligencia para saber de uno de estos llamado el de la gran memoria, si era verdad que la tenía; y he hallado, leyendo sus traslados, que para un verso mío hay infinitos suyos, llenos de locuras, disparates e ignorancias, bastantes a quitar la honra y opinión al mayor ingenio de nuestra nación...”.

---

<sup>9</sup> Cf. ed. de José M<sup>a</sup> Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982, págs. 59-60.

Pero lo que se evidencia con ello es que el teatro, en efecto, se había convertido en una verdadera industria cultural y no en una actividad meramente poética que el dramaturgo iba a poder controlar hasta el final.

## Bibliografía

### A. Bibliografía primaria

- Bulwer, John, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia or the Art of Manual Rhetoric*, ed. James W. Cleary, Southern Illinois University Press, 1974.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El Alcalde de Zalamea*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1979.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. E. Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1979.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Cada uno para sí*, ed. José M<sup>a</sup> Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras completas*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987. 3 vols.
- Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Cervantes, Miguel de, *Pedro de Urdemalas. El rufián dichoso*, ed. J. Talens y N. Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España [1904]*, ed. J. Luis Suárez, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophia Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.
- Molina, Tirso de, *Los Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- Rojas Villandrando, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972.
- Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- Shergold, Norman D. y Varey, J.E. (eds.) *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, 1985.
- Zabaleta, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983.

## B. Bibliografía secundaria

- Amadei-Pulice, María Alicia, *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990.
- Bentley, Bernard P.E. , “Del autor a los actores: el traslado de una comedia”, en V. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, I, págs. 179-194.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. Traduc. de D. Sarasola, Madrid, Ediciones del Dragón, 1987.
- Díez Borque, José M<sup>a</sup>. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- Díez Borque, José M<sup>a</sup>. “Noticias que del actor teatral nos dan textos cervantinos”, *Diablotexto*, 4-5, 1997-1998, pp. 79-95.
- Duvignaud, Jean, *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus, 1966.
- Granja, Agustín de la, “El actor barroco y el Arte de hacer comedias”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 17-42.
- Maestre, Rafael, “El actor calderoniano en el escenario palaciego”, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José M<sup>a</sup> Díez Borque, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 177-93.
- Oehrlein, Joseph, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.
- Orozco Díaz, Emilio, “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante (notas de una “Introducción al Barroco”)”, *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica* , II-III, 1980, pp. 171-88. Reed. en *Introducción al Barroco.I*, Granada, Universidad, 1988, pp. 269-95.
- Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995. 2 vols.
- Reyes, Mercedes de los (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, Madrid, 2000.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, “Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro”, *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 47-93.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. “Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria”, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José M<sup>a</sup> Díez Borque, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 35-53.

- Rodríguez Cuadros, Evangelina (ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat, 1997. 2 vols.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, “Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina”, en Reyes Peña, Mercedes de los (ed.), *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Sevilla, Festival de Almagro-Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 1998, pp. 33-65.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, “El arte y las artes del comediante según Calderón”, *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, ed. José M<sup>a</sup> Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 389-418.
- Rozas, Juan Manue, “La técnica del actor barroco”, *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, 1980, pp. 191-202.
- Ruano de la Haza, José María, “Los actores en escena”, *Los teatros comerciales del Siglo de Oro y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 511-556.
- Subirá Puig, José. *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1960.