CUANDO LOS HOSPI-TALES VIVÍAN DE LOS TEATROS

POR: CARLOS GARCÍA RUIZ*

Ilustraciones: Pablo Villafrade (behance.net/villafrade_dibuja)

LA APERTURA DEL CENTRO MÉDICO LOS COBOS HA SIGNIFICADO UN ANTES Y UN DESPUÉS PARA LA UNIVERSIDAD EL BOSQUE Y SU *SKYLINE*. EL HOSPITAL SE ERIGE COMO UN ENORME ESPACIO ESCENOGRÁFICO DONDE PLANTEAR ESPECTACULARES POSIBILIDADES ESCÉNICAS. Y SIENDO ESTA UNIVERSIDAD BIEN CONOCIDA POR SU HISTORIA Y SU TRABAJO ALREDEDOR DE LAS CIENCIAS DE LA SALUD, COMO DIRECTOR DEL PROGRAMA DE ARTE DRAMÁTICO, QUIERO APROVECHAR ESTE MOMENTO PARA CONTAR UNA BREVE HISTORIA SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LOS HOSPITALES Y LOS TEATROS. QUE LA HUBO, Y MUY FRUCTÍFERA.

>

Debemos volver atrás en el tiempo, al siglo XV, cuando ya asomaba el Renacimiento por el horizonte. En ese momento, el hecho teatral existía casi de forma residual, viajando de pueblo en pueblo y aguantando una durísima vida que casi bordeaba la extinción. La presión del clero en la Edad Media había relegado el teatro a la juglaría y a grupos más aficionados que profesionales que solo podían presentarse en las iglesias o sus alrededores, y con obras de temática sagrada: vidas de santos, autos sacramentales, escenas bíblicas, etc. En ese panorama, más bien triste para el arte teatral, empezaron a surgir grupos creativos inspirados en las nuevas ideas renacentistas, que miraban más allá de lo sacro y reconsideraban lo que se debía o podía plantear en escena[1]. Entre los siglos XV y XVI comenzaron a organizarse en Europa las primeras compañías teatrales, tal y como más adelante las conoceremos, que de alguna forma se arriesgaron a buscar nuevas historias para contar al público y asumieron un tipo de vida que empezaba a buscar una tímida profesionalidad teatral. Este hecho, aunque nos parezca lejano y mínimo, nos coloca ante un segundo nacimiento del teatro que nos ha acompañado hasta el día de hoy: el teatro como acto económico. Fueron grandes cambios en un tiempo relativamente muy corto para la historia del arte escénico; cambios relacionados, en buena medida, con el descubrimiento del público como ente económico que paga por ver espectáculos escénicos.

En medio de estas nuevas luces que alumbraban la escena, surgió en varios países una gran cuestión entre los teatreros: ¿Dónde podemos presentar nuestras obras lejos del control de la Iglesia? Para entonces, los teatros como tales apenas existían; además, surgía el problema de cómo

* Director del Programa de Arte Dramático, Facultad de Creación y Comunicación, Universidad El Bosque. Contacto: gcarlos@unbosque.edu.co

1 Sobre los grupos itinerantes medievales que empezaban a plantearse nuevos temas para sus obras, más allá de los religiosos, es recomendable la película *The Reckoning* (Wood y McGuigan, 2003).

controlar al público para contabilizar el dinero de las taquillas. Por todas partes, la respuesta aparecía asociada a espacios que cumplieran esas mínimas condiciones: ferias, posadas, patios privados, palacios, conventos y… hospitales. Sí, los hospitales durante mucho tiempo albergaron espectáculos teatrales a cambio de un porcentaje de la taquilla. Fue la mejor elección posible, y la que más evolucionó. Para muchos hospitales, la posibilidad de mantener su actividad social y médica dependía directamente de las taquillas de teatro. Esta poderosa justificación social –el mantenimiento de instituciones benéficas– era capaz de rebatir los más contundentes argumentos moralistas en contra del negocio teatral y las críticas sociales o políticas que se planteaban en escena.

En varios países de Europa, algunos hospitales albergaron teatros en sus patios interiores y otros espacios aledaños,[2] aunque fue especialmente en España donde esta estrategia comercial compuso una estructura económica muy bien engrasada. Debemos tener en cuenta que cuando hablamos del teatro del Siglo de Oro en España, estamos hablando del Broadway de la época y de la mayor maquinaria de espectáculo y entretenimiento vista por la humanidad hasta entonces. Mucho más a partir de noviembre de 1587, cuando oficialmente y por decreto real, se permitió a las mujeres actuar en teatros públicos;[3] siempre y cuando estuviesen casadas con actores de la compañía, por supuesto. Lo interesante es que en el centro de todo ese gran movimiento artístico estaban los hospitales, aportando sus espacios para representar y ganando buena parte del pastel, porque de eso

2 Empezaron a usarse todo tipo de lugares para actuar: cantinas y escuelas en Inglaterra, canchas de tenis en Francia, palacios en Italia… En España, debido a la gran demanda, los hospitales ofrecían unas facilidades muy aprovechables.

3 Según algunos autores, el hecho de que las compañías itinerantes italianas contasen con mujeres en el papel de *Colombina* (personaje de la Commedia de'll Arte) hizo que las compañías españolas protestasen solicitando las mismas condiciones.

se trataba. Para hacernos una somera idea, podemos barajar estos números: las funciones anuales superaban en promedio las doscientas veinte (había representaciones todo el año, excepto tres a cuatro meses por Cuaresma, vacaciones, festivos o prohibiciones puntuales) y se programaba función todos los días de la semana, a veces doble. El mejor día era el domingo, como dice el autor y actor Agustín de Rojas (1972 / 1603, p. 125) en *El viaje entretenido*:

> Nosotros deseamos los domingos,
> porque en domingo viene mucha gente,
> y siempre las comedias[4] en domingo,
> representamos todos con más gusto,
> porque en domingo hay siempre más dineros.

Por extensión, el domingo también era el mejor día para los hospitales. Las asistencias promedio estaban entre las cuatrocientas cincuenta y las setecientas personas por función, según el teatro; las taquillas escupían cifras millonarias en las cuentas de resultados mensuales y anuales… una verdadera locura. De visita en España en 1655, el viajero francés Antoine de Brunel (citado en Díez Borque, 1972) observó sobre los teatros:

> El pueblo se siente tan inclinado a esta diversión, que con trabajo se puede encontrar asiento en los teatros. Los mejores están todos tomados con anticipación, y es una muestra de que la ociosidad es excesiva en este país, puesto que en París no se ve tanta afición. (p. 115)

Situémonos en aquel momento histórico para entender el movimiento teatral y la participación de los hospitales en este conglomerado artístico. Entre los siglos XV y XVIII, España administró uno de los mayores imperios de la historia, lo que obligó a la Corona a mantener guerras en todos los confines del mundo. El costo humano era inmenso y la labor de los hospitales, tanto de campaña como fijos, infinitamente necesaria. Los gastos requeridos para mantener esta maquinaria bélica y política vaciaban las arcas públicas de forma regular,[5] por lo que normalmente las ayudas del Estado para los hospitales eran muy limitadas, y en muchos casos estos dependían de la caridad o la buena voluntad de las clases adineradas. Ante esta situación, cualquier oportunidad de generar ingresos extra sería bien recibida por un hospital, y seguramente gestionada con precisión de cirujano. A principios del siglo XVII, esto escribía Francisco Ortiz en su *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* (1977 / c. 1614):

> Porque dando un real a la comedia, se da medio al hospital y a los pobres, y somos de tan ruin naturaleza, que aunque veamos a nuestra puerta los pobres como llovidos y las camas de los hospitales llenas de ellos, no nos alargamos a darles dos maravedís de una vez, y por este camino se paga un tributo grande a los hospitales […] sin duda, el provecho que sacan de las representaciones es grandísimo, y se había de mirar en esto con mucho cuidado; y así, considerándolo, todas las ciudades de España donde quiera que hacen teatro aplican su provecho al hospital. (pp. 88-89)

Según el señor Ortiz, se daba el cincuenta por ciento de la taquilla a los hospitales. Hagamos cuentas, entonces. A comienzos del siglo XVII la entrada al teatro costaba un real, y un real eran treinta y cuatro maravedís, con muchas variaciones según el año. Como referencia, el precio de la entrada equivalía a una quinta parte del jornal de un carpintero o un peón albañil. En realidad, era una tarifa bastante asequible, que facilitaba el ingreso

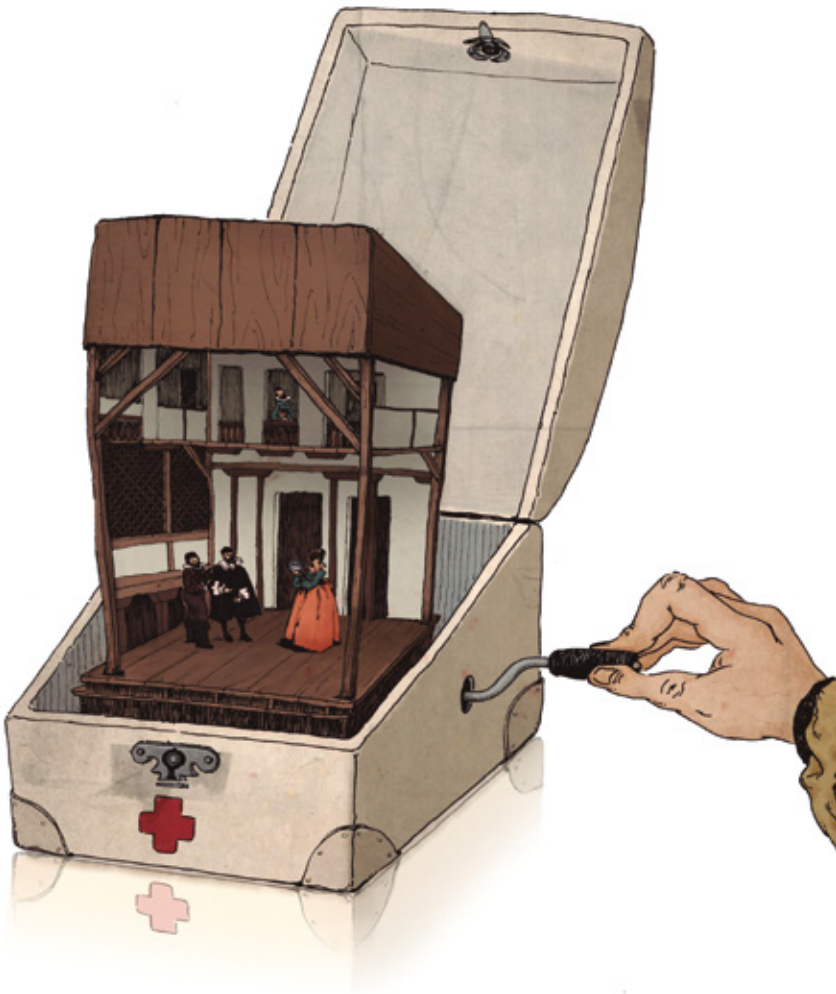
4 En el Siglo de Oro español, la palabra "comedia" se refiere a toda obra teatral, sea cómica o trágica. También se usa para referirse al lugar de representación: "corral de comedias".

5 En algunos momentos del siglo XVII, la inflación y la subida de precios causaron graves crisis económicas en España.

del público. Aunque si hacemos una simple operación, partiendo de un aforo promedio de cuatrocientos cincuenta espectadores, nos encontramos con un ingreso para el hospital de turno de doscientos veinticinco reales, que equivalía al sueldo de ese carpintero o peón albañil durante casi dos meses. En una sola función. Ojalá, hoy en día, una compañía de teatro normal llegase a esas cifras cuando representa su obra…

Este peculiar negocio lo manejaban las cofradías, organizaciones cercanas al clero que nacieron con vocación de ayuda social y con el tiempo se dedicaron a gestionar los permisos de representación haciendo de puente entre hospitales (a veces propios), compañías e instituciones públicas. En Madrid fueron célebres la Cofradía de la Soledad y la Cofradía de la Pasión. Como ejemplo, podemos hablar de la Cofradía de la Soledad, que nació en mayo de 1567 y contaba entre sus funciones las de enterrar a los ajusticiados, recoger clérigos extranjeros que anduvieran por la corte enfermos y sin recursos, dar cobijo a los convalecientes que acababan de ser despedidos de otros hospitales, y buscar amas de cría para niños huérfanos o desamparados; esta última actividad se convirtió con el tiempo en su principal razón de ser. En 1574, la Cofradía alquiló una casa muy céntrica, donde instaló el Hospital de la Soledad y Niños Expósitos;[6] y allí cerca alquiló el corral o patio de Burguillos,[7] que comenzó a arrendar de forma continua para diferentes espectáculos teatrales. Fueron tan extraordinarios los ingresos de esta actividad, que se desató un pleito con la Cofradía de la Pasión, también metida en el negocio: ambas cofradías querían monopolizar la gestión del

> **“Los pagos a los hospitales llegaban de diferentes formas, las más comunes eran los arriendos anuales o mensuales, los porcentajes de taquilla y la participación en la producción”**



6 Se cree que estaba en la actual Calle Preciados, cerca de la Puerta del Sol.

7 En la actual Calle del Príncipe, donde también estaba el corral de la Pacheca.

teatro en Madrid. Finalmente, el Consejo de Castilla dictó sentencia dando permiso a las dos instituciones para programar teatro en sus locales y obligándolas a firmar un acuerdo de reparto sobre los beneficios de las taquillas.

Los pagos a los hospitales llegaban de diferentes formas, las más comunes eran los arriendos anuales o mensuales, los porcentajes de taquilla y la participación en la producción. Por supuesto, siempre estaba de por medio el Ayuntamiento, cobrando los impuestos correspondientes y regulando estos grandes movimientos económicos. Autores como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Agustín de Moreto y Juan de Alarcón debían pedir permiso para representar sus obras y declarar los ingresos de cada temporada. Nada escapaba al ojo de la Corona; todo tenía que pasar por la supervisión y autorización de las cofradías para financiar a los hospitales. Se tiene constancia de que los siguientes hospitales de Madrid recibían un estipendio por los arriendos de comedias: Hospital General, Hospital de la Pasión, Hospital de los Niños Expósitos, Hospital de los Niños del Amor de Dios, Hospital de la Corte y Hospital de San Martín, entre otros. Todos los hospitales recibían ayuda del teatro, y no solo en Madrid, porque esta misma fórmula se aplicaba en otras ciudades y villas de la península: Barcelona, Valladolid, Guadalajara, Sevilla, Burgos, Pamplona, Tudela, Lisboa,[8] Toro, Medina del Campo, Jaén, Ciudad Real, Toledo, Valencia… Y el modelo llegó también a América, especialmente a México y Perú.[9]

En suma, el teatro financió gran parte de los presupuestos de los hospitales de España durante muchos años. Los ingresos podían variar, según el grado de implicación de cada institución. Algunas cofradías y hospitales, por ejemplo, eran coproductores de las obras, además de arrendadores de sus espacios, por lo que mantenían cierto control sobre los gastos derivados de las puestas en escena. Hay constancia de problemas entre compañías y hospitales por los gastos de producción de esta o aquella obra, por dudas en la contabilidad de las taquillas o por diferencias artísticas respecto de cómo debía plantearse una escena. Algo usual, por cierto, para los que hoy día hacemos teatro: las discusiones con los productores. En algunos casos, los corrales llegaron a modificar las estructuras de los patios para albergar más público o para responder a las exigencias escenográficas de una obra concreta. Se conservan cuadros de gastos e ingresos perfectamente organizados donde se contabilizan los repartos y se puede estudiar cómo se gestionaban arreglos, compra de materiales, construcción de escenografías, diseño y confección de vestuarios, pagos a los actores, directores y autores, partidas de imprevistos, arriendo de es-

8 Se incluye Lisboa ya que, entre 1580 y 1640, Portugal fue parte de la Corona española. En esa ciudad fue famoso el corral del Patio de las Arcas, plaza obligada de las compañías de teatro itinerantes, que fue destruido por el gran terremoto de 1755.

9 Puebla, Querétaro, Morelia (México) y Lima (Perú).

pacios de bar y comidas[10] y, por supuesto, las cantidades que se debían a los hospitales por el uso de sus locales.

Pero como todo tiene y debe tener un final, esta época dorada de la relación entre lo hospitalario y lo teatral empezó a decaer cuando los propietarios de las compañías construyeron sus propios teatros para maximizar sus ingresos. Aun así, las cofradías debían recibir parte de la taquilla, como encargadas de la gestión del teatro en la ciudad; de esa manera pudieron mantener sus ingresos bastante tiempo. En el siglo XVIII, diferentes factores hicieron que la programación teatral se suspendiese de forma repetitiva: guerras, festivos religiosos, muertes de reyes, epidemias… Los directores y productores no alquilaban tan a menudo los corrales de comedias, lo que ocasionó protestas de los arrendadores (cofradías y hospitales) al Ayuntamiento: se quejaban de estar recibiendo menos dinero. Este tipo de disputas, sumadas a otros factores artísticos e históricos –por ejemplo, el cambio estructural como espacio escénico del corral de comedias al teatro a la italiana– y al deficiente mantenimiento de estos locales, apagaron poco a poco la actividad teatral en los corrales. Como consecuencia, progresivamente fue terminando la relación comercial de dependencia entre teatros y hospitales.

Podríamos contar muchas cosas más de un momento histórico tan rico artísticamente como el Siglo de Oro español, cuando los hospitales se financiaron gracias a las taquillas del teatro. Por ejemplo, la historia de la Calderona[11], actriz amante de reyes y madre de bastardos; la última función del gran actor Cosme Pérez[12], obligado a actuar frente al rey antes de morir; los continuos líos de faldas de Lope de Vega con sus actrices; o los rumores que acusaban a Cervantes de rufián[13] con sus hermanas… Todo sucedió entre las paredes de algún hospital, o en locales gestionados por ellos. Por ahora, los teatreros seguimos esperando de los hospitales y sus gestores que nos devuelvan el favor que les hicimos siglos atrás con generosos porcentajes de nuestras taquillas. La vela a san Judas Tadeo, patrón de las causas imposibles, ya está encendida. ◆

10 También se arrendaban habitaciones especiales con buena visibilidad desde ventanales y celosías, que no solo servían para disfrutar del espectáculo, sino como lugares de encuentro entre el público adinerado (incluyendo a los reyes y la nobleza) y los actores y actrices. Algo así como los espacios VIP de la actualidad.

11 María Inés Calderón, amante de Felipe IV y madre de su hijo bastardo Juan de Austria. En la película *Alatriste* (Cardenal, Agustín y Díaz, 2006), la pareja del protagonista es una actriz que tiene relaciones con el rey.

12 Célebre por ser el principal e histórico intérprete del personaje "Juan Rana".

13 Proxeneta, hombre que trafica con prostitutas.

Referencias

Cardenal, A., Agustín, A. (productores) y Díaz Yanes, A. (director). (2006). *Alatriste* [película]. España, Francia y Estados Unidos: Estudios Picasso / Origen PC.

Davies, C. (1999). Hacia una historia económica del teatro en Madrid. Contabilidad y rentabilidad de los corrales de comedias. *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, 141-169.

Díez Borque, J. M. (1972). *Literatura y cultura de masas*. Madrid: Al-borak.

Ortiz, F. (1977). *Apología en defensa de las comedias que se representan en España.* Madrid: Castalia. (Obra original: c. 1614.)

Rojas Villandrando, A. de (1972). *El viaje entretenido*. Madrid: Castalia. (Obra original: 1603.)

Sagardia, G., Pisonero, M. y Felani, D. (productores). (2016). *Cervantes contra Lope* [falso documental]. España: Televisión Española / Onza Entertainment / Minoria Absoluta.

Sanz Ayán, C. y García, B. (1993). Rendimiento y gestión del negocio teatral en Madrid a fines del siglo XVI y principios del XVII. La Cofradía de la Soledad. *Actas del Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* AISO, vol. III, 343-360.

Varey, J. y Davies, C. (1997). *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849*. Madrid: Támesis.

Waddington, A. (productora y directora). (2010). Lope [película]. España y Brasil: Ikiru Films / Cospiraçao Filmes Entretenimiento Ltda / Antena 3 Films / El Toro Pictures.

Wood, C. (productora) y McGuigan, P. (director). (2003). *The Reckoning* [película]. España y Reino Unido: Kanzaman / Renaissance Films.