

TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Código 31538

Créditos teóricos: 3

Curso 2022-2023

Profesor Dr. Juan A. Ríos Carratalá

ÍNDICE

I. TEORÍA DEL DRAMA

INTRODUCCIÓN

RASGOS DISTINTIVOS DE LO DRAMÁTICO

La unidad de texto y representación

La «plurimedialidad» del drama

La colectividad de producción y recepción

La autarquía del drama

La comunicación dramática

El diálogo dramático

La ficción del juego dramático y teatral

LAS CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TEATRO

LOS COMPONENTES BÁSICOS DEL TEATRO

EL TEATRO COMO LUGAR DE REPRESENTACIÓN

Escenario y auditorio

La realidad del escenario y la ficción del drama

LAS FUNCIONES DEL TEATRO

II. LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO

GÉNESIS DE LA COMEDIA

LA COMEDIA

PRINCIPIOS CONSTITUTIVOS DE LA COMEDIA

LOS PROFESIONALES DEL TEATRO

La compañía

El «autor» de comedias

Los intérpretes

El poeta dramático

EL PÚBLICO

EL LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN

EL ESPECTÁCULO Y LA REPRESENTACIÓN

LA PUESTA EN ESCENA

EL HECHO TEATRAL COMO ESPECTÁCULO DE
CONJUNTO

LA COMEDIA Y LA SOCIEDAD DEL SIGLO DE ORO

LA POLÉMICA ACERCA DE LA LICITUD DEL TEATRO

RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LA COMEDIA

CLASIFICACIÓN TEMÁTICA DE LA COMEDIA

PROTAGONISTAS DE LA COMEDIA

El rey

Los nobles

Los villanos

TEMAS DE LA COMEDIA

LA DIVISIÓN DE LA COMEDIA

LAS UNIDADES CLÁSICAS Y LA COMEDIA

III. EL *ARTE NUEVO* DE LOPE DE VEGA

INTRODUCCIÓN

EL GÉNERO DEL *ARTE NUEVO*

¿QUÉ DEFIENDE O JUSTIFICA LOPE DE VEGA?

LA MÉTRICA DEL *ARTE NUEVO*

IV. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

V. LECTURAS OBLIGATORIAS

I.TEORÍA DEL DRAMA

(SESIONES 1-3)

INTRODUCCIÓN.-

El teatro suele ser estudiado en nuestro ámbito universitario como un fenómeno cultural, pero no debemos obviar su base antropológica.

Desde una perspectiva antropológica, el teatro es una manifestación ritual que plasma los valores e ideales de una comunidad, la necesidad del ser humano de contemplarse y de reflejarse y, finalmente, su anhelo de metamorfosis, de encarnar otros papeles distintos al propio.

Desde la misma perspectiva, el teatro es participación en un acto colectivo de simulación y desempeño de papeles distintos al propio. El teatro es, por lo tanto, ver y actuar: una dimensión humana que proporciona una herramienta exploratoria sobre nuestra naturaleza. La representación teatral ejemplifica que el hombre siempre ha sentido la necesidad de confrontarse consigo mismo mientras permanece rodeado de testigos.

El teatro satisface la necesidad del hombre de mirarse a sí mismo porque es un espejo donde nos vemos representados. Al contemplar en ese espacio determinadas conductas, los espectadores analizamos las propias por similitud, contraste o diferencia. Además de reflejar nuestra imagen, el escenario permite ver otras posibilidades de conducta y calibrar su interés.

La raíz del teatro es el juego, aquel que consiste en detener el tiempo y volver a plantear en un espacio mágico las situaciones primordiales. Esta simulación recrea la vida y el ser humano. Los espectadores, al identificarse con los personajes que los representan en el escenario, aumentan el conocimiento de sí mismos –a menudo con mayor hondura que en la experiencia cotidiana- y entienden mejor a quienes les rodean.

A lo largo de este primer tema del programa seguiremos, por su claridad expositiva y valor didáctico, la monografía de Kurt Spang, *Teoría del drama* (Pamplona, Eunsa, 1991), completada con los estudios más actualizados de

José Luis García Barrientos, y el manual de Santiago Trancón, *Teoría del teatro* (Madrid, Fundamentos, 2006).

RASGOS DISTINTIVOS DE LO DRAMÁTICO.-

El teatro se engloba dentro de las artes del espectáculo. Las manifestaciones de las mismas cumplen los siguientes requisitos:

1º se comunican obligatoriamente en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento;

2º presentan la mayor parte de las veces una afabulación;

3º poseen generalmente un alto grado de sociabilidad en la producción, la comunicación y la percepción.

Las manifestaciones teatrales pueden acumular numerosos rasgos y circunstancias heterogéneas, pero en una definición del teatro el conjunto queda reducido a lo constante e imprescindible.

Alain Girault afirma que «el denominador común a todo lo que solemos llamar teatro en nuestra civilización es el siguiente: desde un punto de vista estático, un espacio para la actuación (escenario) y un espacio desde donde se puede mirar (sala), un actor (gestualidad, voz) en el escenario y unos espectadores en la sala. Desde el punto de vista dinámico, la constitución de un mundo ficticio en el escenario en oposición al mundo real de la sala y, al mismo tiempo, el establecimiento de una corriente de comunicación entre el actor y el espectador».

José Luis García Barrientos da la siguiente definición del teatro: «Producción significativa [1] cuyos productos son comunicados en el espacio y el tiempo, es decir, en movimiento [2], en una situación definida por la presencia efectiva de actores y público, sujetos del intercambio comunicativo, y [3] que se basa en una convención (re)presentativa (suposición de alteridad) que actores y público deben compartir y que dobla cada elemento representante en otro representado, lo que equivale a decir que se trata de un espectáculo [1] actuado [2] mediante una forma propia de (re)presentación [3]».

Distintos autores definen así lo esencial del fenómeno teatral: La situación teatral reducida a la mínima expresión consiste en que A (intérprete) personifica a B (personaje) mientras C (espectador) lo mira.

La presencia simultánea de los tres elementos mínimos del fenómeno teatral –intérprete, personaje y espectador- es imprescindible, pero el mismo nunca se culmina sin la participación del público. Según Tadeus Kowzan, «la presencia del público en la sala es algo más que un episodio contingente: de hecho, si no hay público no se representa. No se trata de una exigencia de orden financiero, sino relacionada con la esencia misma del teatro: sin público los actores pierden su razón de ser, sus metamorfosis caen, por así decirlo, en el vacío, no significan nada».

En rigor y atendiendo a lo fundamental, para que se produzca el fenómeno teatral sólo se precisa un individuo que oficie de actor, una realidad imaginaria que es personificada por el actor y otro individuo que contemple la interpretación.

El texto, la escenografía, el director, la luminotecnia, el vestuario, el atrezzo, la música... suelen estar presentes en una representación, pero también cabe prescindir parcial o completamente de estos elementos sin que desaparezca la teatralidad.

Tadeus Kowzan, en *Literatura y escenificación*, fija en tres las diferencias básicas de una obra literaria con respecto a un espectáculo teatral:

- 1) La obra literaria se desarrolla en el tiempo, mientras que un espectáculo necesita el tiempo y el espacio para poder manifestarse.
- 2) La obra literaria se dirige únicamente a la imaginación del lector, mientras que un espectáculo exige la percepción sensorial de un espectador.
- 3) La obra literaria se crea en soledad y se dirige a la percepción solitaria, mientras que un espectáculo se basa en la creación y la recepción colectivas.

A partir de estas tres diferencias básicas, iremos estableciendo otras que nos llevan a considerar el teatro con una identidad claramente diferenciada con

respecto a la literatura. De esta circunstancia se deriva su difícil inserción en los estudios literarios.

La unidad de texto y representación.-

Antonin Artaud (1896-1948) se planteó una pregunta que, a pesar del transcurso de los años, todavía nos debe hacer reflexionar: «¿Cómo es posible que en el teatro tal como lo conocemos en Europa, o más bien en Occidente, todo lo que es específicamente teatral, es decir, todo lo que no obedece a la expresión verbal, con palabras, o si se prefiere, todo lo que no está contenido en el diálogo, esté relegado a un segundo plano?».

El drama es, por naturaleza, el texto junto con su representación. El texto dramático es una partitura que precisa de la adecuada ejecución para convertirse en drama. Sin la representación ante un público, nos quedaríamos en el ámbito propio de la literatura dramática, no del teatro.

Siendo el texto teatral fijo e inmutable, como lo es el contenido de la partitura, tanto el texto teatral como el musical sólo alcanzarán vida plena al salir del ámbito privado del conocimiento individual para convertirse en espectáculo o en concierto.

Al ser permanentes e inmutables los elementos de que parten el espectáculo o el concierto, cada ejecución pública convierte en algo nuevo e irrepetible la lectura que intérpretes y director hacen del texto fijo. Al igual que ocurre con los conciertos o recitales, no hay dos representaciones iguales, aunque partan de un mismo texto.

Según Anne Ubersfeld, hay que librarse del «terrorismo del texto y del terrorismo escénico» -la atención exclusiva a uno de ambos elementos en detrimento del otro-, porque el drama es por naturaleza el texto junto con su representación. Como ya se indicó, el texto dramático constituye una especie de partitura *sui generis* que precisa de la adecuada ejecución para poder convertirse en auténtico drama.

La tradicional focalización de los estudios en el texto es justificada por Ángel Abuín porque «frente a la mutabilidad de una representación, el texto

escrito preexistente es, cuando menos, fijo y estable». Por lo tanto, «sin pretender para el texto ninguna prerrogativa, sin reivindicar su carácter de exclusividad, parece, sin embargo, la fase previa y legítima de cualquier otro elemento y el único soporte común de aquellas interpretaciones a que una obra de teatro dé lugar».

El material propio de la literatura es la palabra, formada por sonidos; la escritura solo es una forma de representar o de fijar los sonidos y las palabras. Esta obviedad también debe ser tenida en cuenta cuando hablamos de literatura dramática.

La unidad del texto dramático y la representación hace que Roberto G. Sánchez señale lo siguiente: «la obra dramática ideal se logra cuando lo literario se junta con lo teatral y viceversa: relación orgánica y a la vez técnica que todo dramaturgo ha de saber establecer [...] El autor ha de anticipar la labor de un buen director y hacer esto ya con el texto. De ese modo el autor deja en libertad al realizador escénico que todo verdadero dramaturgo ha de llevar, en grado mayor o menor, dentro de sí».

Según el profesor Jorge Urrutia, «los textos dramáticos son textos que, se hayan representado alguna vez o no, están ontológicamente contruidos para su puesta en escena. Incluso puede darse el caso de que la obra dramática no se represente nunca porque la retórica del espectáculo o las implicaciones técnicas o económicas lo hagan imposible. La dramaticidad pudiera ser innegable más allá de su construcción dialogada, la cual no es condición suficiente».

Antonio Tordera establece que «un texto es dramático en virtud de su potencialidad de funcionar sobre la escena». Y, como tal, debe ser analizado, con independencia de sus posibles valores literarios.

Patrice Pavis señala que «leer un texto dramático no consiste simplemente en seguir al pie de la letra un texto tal como leeríamos un poema, una novela o un artículo de periódico [...] La lectura del texto dramático presupone todo un trabajo imaginario que ponga en situación a los enunciadorees. ¿Qué personajes, en qué lugar y en qué tiempo, en qué tono?,

son algunas de las preguntas indispensables para la comprensión del discurso de los personajes». Esta premisa es fundamental para nuestros análisis de las obras y, al mismo tiempo, nos obliga a leer los textos dramáticos en función de su virtualidad como representación.

Por último, José Luis García Barrientos recuerda que «habría que ver si la lectura de un texto dramático no consiste precisamente en una puesta en escena virtual, imaginada, que actualiza y completa la obra teatral que el texto contiene de forma potencial e inacabada». Es decir, debemos leer el texto dramático como si procediéramos a una puesta en escena virtual.

La lectura, en soledad y al margen de cualquier puesta en escena, de una obra de teatro es posible y legítima cuando afrontamos un trabajo relacionado con la literatura dramática, pero siempre será distinta de la experiencia que supone la asistencia a una representación.

La representación es la suma del texto y de lo que hacen de él, tanto el director como cada intérprete y el conjunto de los demás especialistas que intervienen en la puesta en escena. De hecho, aunque se mantenga el texto no hay dos representaciones idénticas porque es imposible la repetición exacta de todas las circunstancias que determinan la representación.

Una asignatura como la presente, por lo tanto, debe afrontar el teatro como fenómeno plurimedial. El objetivo será el análisis de la representación escénica de textos dramáticos o, por lo menos, conceptualizar y sistematizar las virtualidades representativas que encierra un texto dramático, así como las circunstancias que hacen posible su representación. Esta perspectiva tropieza con las dificultades habituales en un período del que nos faltan elementos gráficos, grabaciones y otros recursos, pero es fundamental para la realización de los trabajos programados en los créditos prácticos.

La «plurimedialidad» del drama.-

El drama es un fenómeno plurimedial que utiliza el código verbal, como los demás géneros literarios, pero también otros códigos extraverbales.

Según Roland Barthes, el teatro «es una espesura de signos y sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito»¹. El mismo teórico francés añade: «Toda representación es un acto semántico sumamente denso: la relación del código y del juego (es decir, de la lengua y la palabra), la naturaleza del signo teatral (analógico, simbólico o convencional), las variaciones significantes de este signo, o las exigencias de encadenamiento, la denotación y la connotación del mensaje, todos estos aspectos fundamentales de la semiología están presentes en el teatro. Se puede incluso decir que el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado, ya que su sistema es aparentemente original (polifónico) respecto al de la lengua (que es lineal)».

El teatro es, de todas las artes y quizá también de todas las actividades humanas, aquella en la que el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad. Lo definitorio del drama es la confluencia de signos de procedencia heterogénea, la localización en un escenario y el texto como punto de partida (partitura) para la representación.

Los signos que utiliza el arte teatral pertenecen en su totalidad a la categoría de signos artificiales: son signos artificiales por excelencia. Como tales, son el fruto de un proceso voluntario. La mayoría son creados con premeditación, con objeto de comunicar algo en el momento de su emisión. Por lo tanto, son completamente funcionales.

Según Mukarovski, «el teatro se manifiesta como una unidad artística formada por un conjunto de artes que renuncian a su autonomía para fundirse en una estructura artística nueva, cuya unidad procede de todos los elementos que la componen». Observad que el teatro no es una suma de artes, sino una

¹ «¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Mientras está parada, está escondida detrás de un telón. Pero en cuanto se descubre, empieza a emitir un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen de particular el ser simultáneos y, sin embargo, de ritmo diferente; en tal momento del espectáculo, se reciben al mismo tiempo seis o siete informaciones (del decorado, vestuario, luces, lugar de los actores, de sus gestos, su mímica y su palabra), y mientras algunas de estas manifestaciones se mantienen (como es el caso del decorado) otras cambian (como la palabra o los gestos). Estamos ante una verdadera polifonía informacional y eso es la teatralidad: un espesor de signos» (1963).

fusión de las mismas en una nueva unidad caracterizada por su teatralidad, como más adelante explicaremos.

La plurimedialidad se manifiesta en todos los elementos constitutivos del drama. A diferencia del lector de una obra literaria, el espectador de una representación recibe óptica y acústicamente una serie de informaciones, la mayoría de las veces simultáneas, heterogéneas y procedentes del escenario y las figuras.

El actor, por su parte, articula sus réplicas (tono, intensidad, volumen...) de acuerdo con un lenguaje verbal, pero también adopta una determinada postura para la representación o realiza una serie de movimientos en el escenario, se dirige a un interlocutor, subraya la intervención con gestos y mímica, se presenta vestido, peinado y maquillado de una forma determinada, aparece iluminado de acuerdo con las indicaciones del director, etc.

Estas circunstancias de la interpretación, que se integran en diferentes códigos, las estudiaremos a partir de la clasificación de Tadeus Kowzan. Dichas circunstancias aportan al espectador una información simultánea a la proveniente del texto, que nunca monopoliza lo transmitido a través de una representación.

Tadeus Kowzan (*Literatura y espectáculo*, 1970) establece los siguientes sistemas de signos en el teatro. Los tendremos en cuenta, en la medida de nuestras posibilidades, para la realización de los análisis de cada obra:

- 1) La palabra.
- 2) El tono.
- 3) La mímica del rostro.
- 4) El gesto.
- 5) El movimiento escénico del actor.
- 6) El maquillaje.
- 7) El peinado.
- 8) El vestuario.
- 9) Los accesorios.
- 10) El decorado.

- 11) La iluminación.
- 12) La música.
- 13) Los efectos sonoros.

Estos trece sistemas de signos establecen diferentes agrupaciones entre sí:

La palabra y el tono configuran el texto pronunciado (ejecución), que puede mostrar notables diferencias con respecto al texto escrito (partitura).

La mímica del rostro, el gesto y el movimiento escénico forman parte de la expresión corporal de los intérpretes.

El maquillaje, el peinado, el vestuario y los accesorios dan como resultado la apariencia del intérprete.

El decorado y la iluminación configuran el espacio escénico o la localización de la acción dramática.

La música y los efectos sonoros son, a diferencia de la palabra, sonido no articulado, pero igualmente significativo. El espectador lo percibe durante la representación, aunque rara vez es consciente de sus efectos semánticos o emocionales.

1. La palabra está presente en la mayor parte de las manifestaciones teatrales (salvo en la pantomima y el ballet). Su función, con relación a los otros sistemas de signos, varía sensiblemente (compárese la lectura de una obra literaria y una representación con un gran número de actores y de medios escénicos). Solo consideraremos los signos de la palabra en su acepción lingüística, como palabras pronunciadas por los actores durante la representación teatral.
2. La palabra no es solo un signo lingüístico. La manera de pronunciarla le otorga un valor semiológico suplementario. Cada signo lingüístico posee una forma normativa (la palabra como tal) y variaciones (el tono) que constituyen un «campo de libertad» (Moles), que cada hablante, en especial el actor, utiliza de un modo más o menos

original. Estas variaciones pueden tener un valor puramente estético o un valor semiológico. El poder expresivo del tono permite que un texto sea rico en significación, incluso cuando el espectador lo oye en una lengua desconocida.

3. La mímica del rostro es el sistema de signos kinésicos más próximos a la expresión verbal. Hay un gran número de signos mímicos que se transmiten al articular, siendo muy difícil precisar el límite entre la mímica espontánea y la mímica voluntaria, entre los signos naturales y los artificiales. Los signos mímicos que dependen del valor semántico del texto pronunciado son, en su mayoría, signos artificiales. Hacen que la palabra sea más significativa y expresiva, pero a veces también pueden atenuarla o contradecirla. Su valor expresivo es tan grande que son capaces incluso de sustituir a la palabra. El actor, para comunicarse con el espectador, recurre con frecuencia a estos signos, que constituyen, quizás con el gesto, el modo de expresión más personal e individualizado.
4. El gesto constituye, después de la palabra oral y escrita, el medio más rico y dúctil de comunicación del pensamiento, es decir, uno de los sistemas de signos más desarrollados. Para diferenciar el gesto de los otros sistemas de signos kinésicos, lo consideramos como movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza o del cuerpo entero, con el fin de crear y comunicar signos.
5. El tercer sistema de signos kinésicos comprende los desplazamientos del actor y sus posiciones en el espacio de juego (que a menudo desborda el escenario). Se trata principalmente de: a) los sucesivos lugares ocupados con respecto a los otros actores, accesorios, elementos del decorado y espectadores; b) las diferentes maneras de desplazarse; c) las entradas y salidas y d) los movimientos colectivos.
6. El maquillaje del teatro sirve para destacar los rasgos de la cara del actor en ciertas condiciones de luz, aunque a veces se aplica a otras

superficies descubiertas del cuerpo. Contribuye, junto con la mímica, a configurar la fisonomía del personaje. Mientras que la mímica, gracias a los movimientos de los músculos de la cara crea sobre todo signos móviles, el maquillaje produce signos que tienen un carácter duradero. El maquillaje como sistema de signos está en interdependencia directa con la mímica de la cara: se refuerzan y completan mutuamente. No obstante, también puede suceder que el maquillaje obstaculice la expresión mímica.

7. Como producto artesanal, el peinado de los actores se clasifica a menudo como elemento del maquillaje. Como elemento artístico, pertenece al dominio del diseñador del vestuario. Desde el punto de vista semiológico, el peinado desempeña a menudo una función independiente del maquillaje y del vestuario que, en ciertos casos, resulta decisiva.
8. En el teatro, el vestuario es el recurso más externo y convencional para definir al individuo. Realista o simbólica, la vestimenta puede significar el sexo, la edad, clase social, profesión, determinada posición social o jerárquica, nacionalidad, religión... Dentro de estas categorías (y también fuera de ellas), el vestuario puede expresar toda clase de matices, como la situación material del personaje, sus gustos o ciertos rasgos de su carácter.
9. En esta clasificación, el accesorio se sitúa entre el vestuario y el decorado, dado que, en numerosos casos, el accesorio está vinculado a uno u otro de estos sistemas. La frontera entre accesorio y decorado a menudo es difícil de discernir.
10. La función primordial del decorado o escenografía es la de representar el lugar de la acción: lugar geográfico, lugar social o ambos a la vez. El decorado también puede significar el tiempo, la época histórica, la estación del año, el momento del día. Además de la función semiológica de determinar la acción en el espacio y en el

tiempo, el decorado comunica signos relacionados con las circunstancias más diversas.

11. La iluminación teatral es bastante reciente. Dado que su principal utilización es la de resaltar los otros medios de expresión, nos podemos preguntar si constituye un sistema autónomo de signos y no una mera técnica al servicio de los otros sistemas. En primer lugar, la función de la iluminación consiste en delimitar el lugar teatral. Una función importante de la iluminación consiste en amplificar o modificar el valor del gesto, del movimiento o del decorado, e incluso en añadir un nuevo valor semiológico.

12. Al expresar o sugerir una emoción, un estado de ánimo o de humor, la frase musical puede volverse signo de inquietud, de sosiego, de prisa, de ironía, de alegría o de ternura. Cuando se incluye en el espectáculo, su función es subrayar, amplificar, desarrollar e invertir los signos de otros sistemas, o bien sustituirlos.

La colectividad de producción y recepción.-

En lo referente a la producción, ningún otro texto literario, aparte del dramático, precisa de más de una persona para ser emitido y recibido. Incluso un monólogo teatral requiere un colectivo de especialistas que hacen posible la representación del mismo.

El autor dramático sólo es el primer eslabón de una cadena también formada por el director de escena, los intérpretes, los técnicos y una organización de carácter administrativo y comercial. Una misma persona puede ocupar distintos eslabones o simplificarse al máximo el proceso por diferentes circunstancias, pero siempre será imprescindible la existencia de esa cadena para hacer viable la representación.

En lo referente a la recepción, el dramaturgo cuenta con los condicionamientos impuestos por un receptor colectivo (público), cuya respuesta siempre difiere con respecto a la dada por uno individual. Por ejemplo, el dramaturgo dosificará la información de acuerdo con la capacidad

de atención del espectador, que también repercute en la división del drama y en su duración. El autor modulará, asimismo, el grado de dificultad de un texto que no contempla la posibilidad de su repetición durante la representación o su ralentización.

La recepción individual de cada uno de los espectadores no depende exclusivamente de su actitud, sino que se ve afectada por la presencia de otros individuos. El público es un receptor distinto a la suma de los espectadores que lo integran. La valoración de esta circunstancia, obvia en espectáculos de carácter cómico, por parte de los emisores (autor, intérpretes...) es fundamental para la viabilidad de la representación.

La autarquía del drama.-

La autarquía indica la independencia, al menos aparente, que adquiere el drama frente al autor y el público. En la representación teatral se produce la «ilusión» de que el drama es autosuficiente y se desarrolla en el escenario sin la intervención del autor e ignorando al público.

Andrés Prieto recuerda que «en el teatro solo se requiere la imitación de la naturaleza, pero no la naturaleza misma». La densidad y la concentración se convierten en los dos imperativos insoslayables del procedimiento dramático para representar la vida.

La comunicación dramática.-

A diferencia de la lírica y la narrativa, en la representación teatral se superponen dos sistemas comunicativos:

- a) El sistema escénico, es decir, el de la comunicación entre los personajes.
- b) El sistema del auditorio, que se manifiesta a través de la relación comunicativa entre los actores y el público.

El diálogo dramático.-

El diálogo en los textos dramáticos admite numerosas posibilidades creativas, pero es peculiar por su forma y función. De esta circunstancia se

deriva una serie de técnicas y requisitos de obligado conocimiento para el autor.

El drama se comunica a través del diálogo de las figuras dramáticas porque es su forma lingüística («Imitación en diálogo», según Moratín). Ante la ausencia del narrador, los personajes hasta se presentan a sí mismos a través de intervenciones dialógicas o «narran» lo sucedido previamente por el mismo medio.

Toda obra literaria con diálogo no es, por esta sola circunstancia, un drama. Algunas novelas dialogadas de Benito Pérez Galdós pueden ejemplificar esta diferencia con respecto a lo teatral. Hay otros géneros que utilizan el diálogo facultativamente (la novela, en especial), pero no existe el drama que pueda prescindir del diálogo. Ojo: no identificar el diálogo con la presencia del elemento verbal; recordad a los mimos que entablan diálogos sin recurrir al verbo.

El lenguaje teatral debe tener una capacidad de comunicación cercana, real y auténtica con el espectador; ha de resultar verosímil y emocional, y ha de tener como condición principal la de ser un material dramático que puedan interpretar unos actores sobre la escena.

Un buen lenguaje dramático es siempre la condensación en pocas y lúcidas palabras de lo que normalmente en la vida se expresa confusa y dilatadamente. Por otra parte, en los diálogos dramáticos los interlocutores deben modificarse o evolucionar y la acción debe avanzar, a diferencia de lo que sucede en la realidad cuando dialogamos.

La ficción del juego dramático y teatral.-

El drama participa, junto a las demás manifestaciones literarias, de la ficcionalidad, que consiste en el hecho de que el «mundo» recreado en el texto literario sólo existe en y a través de este texto.

No obstante, en la representación teatral se dan otras posibilidades de ficción vedadas a los demás géneros: a) los actores que actúan como si fueran los personajes que encarnan en el escenario: b) se añade la ficción del montaje

escénico: el escenario se convierte en..., al tiempo que se elimina el tiempo presente del espectador.

Los intérpretes, por lo tanto, son al mismo tiempo personas y signos, de la misma manera que los elementos de la puesta en escena son objetos y signos simultáneamente.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TEATRO.-

Entre las características generales podemos destacar las siguientes:

- 1) Inmediatez espacio-temporal.
- 2) Separación entre espacio de la representación/espacio de la recepción.
- 3) Carácter lineal, fugaz e irrepetible de la representación.
- 4) Comunicación directa entre escenario y sala.
- 5) Imposibilidad de transformar la representación en objeto comercial.
- 6) Creación y práctica colectiva.

Entre las características particulares podemos señalar:

- 1) Capacidad de asimilación de todas las artes.
- 2) Posibilidad de integrarse en la vida social.
- 3) Actuación del cuerpo como totalidad.
- 4) Potenciación de la palabra.

Inmediatez espacio-temporal.-

Al margen de su función dramática, el tiempo y el espacio también son reales. El espacio teatral no es solo imaginario, sino real y tridimensional. El tiempo teatral no transcurre solo en la mente de los creadores o receptores, sino que se despliega y realiza en un espacio y tiempo concretos: se puede medir objetivamente. Es también un tiempo real. Esta característica guarda relación con las unidades dramáticas.

Separación entre el espacio de la representación y el de la recepción.-

El teatro, para existir, necesita transformar el espacio social en uno particular destinado a la representación. No hay teatro sin un espacio, diferenciado del

resto del espacio social o natural, en el que va a transcurrir y representarse la ficción. El espacio teatral es también un espacio real, pero que se transforma en espacio de la representación.

Cualquier espacio físico puede convertirse en teatral. Para que un espacio se convierta en espacio de la representación se necesita que los actores (o los creadores del acto teatral) y los espectadores lo reconozcan como tal: éste es el único y convencional requisito.

El espacio de la representación solo puede existir en oposición a otro espacio complementario, el de la recepción o espacio de los espectadores. La separación entre los mismos es mental, más que física.

Carácter lineal, fugaz e irrepitable de la representación.-

Esta característica se deduce del carácter de realidad presente del hecho teatral. Lineal significa que debe desarrollarse necesariamente a través de un continuo temporal, y que este continuo sigue la flecha inexorable del tiempo físico, con un antes y un después irreversibles.

Fugaz: Todo lo que acontece en el escenario sucede de modo absoluto: los hechos (acciones, movimientos, palabras, gestos...) que realizan los intérpretes son únicos e irrepitibles. Lo dicho por los intérpretes, queda dicho para siempre; lo hecho, hecho de una vez por todas.

El carácter irrepitable de la representación no impide, paradójicamente, la repetición de la obra cuantas veces se quiera. La obra es una estructura abstracta que hace posible la representación concreta. Lo irrepitable es la representación, no la obra en la que se basa.

Comunicación directa entre escenario y sala.-

El teatro establece una comunicación directa entre el escenario y la sala, entre los intérpretes y el público. Quiere esto decir que no hay entre ambos ninguna mediación física (la cinta, la pantalla y el proyector, en el caso del cine).

Imposibilidad de transformar la representación en objeto comercial.-

El teatro no puede ser convertido en objeto comercial de consumo, a diferencia de la mayoría de las prácticas artísticas (cine, música...) que se pueden objetualizar, o sea, transformar en un objeto comercial, repetible, fabricado en serie.

Creación y práctica colectiva.-

El teatro tiene un carácter colectivo en sus diferentes fases de creación, producción y recepción.

Nos encontramos ante una paradoja: sin creatividad individual no hay teatro, pero con la sola creatividad individual tampoco hay teatro.

El teatro es una actividad compleja; de naturaleza social, no individual. La creatividad personal se integra en un todo que es algo más que la suma de las partes, ya que lo que busca la obra teatral es una comunicación global y unificada con los espectadores, no sólo la afirmación de las creaciones individuales.

Cuando una obra provoca interés y atención en un conjunto suficiente de receptores, se produce también la aparición de algo nuevo; no solo una suma de espectadores individuales, sino lo que llamamos el público. El público es algo más que un conjunto disgregado de receptores: es una colectividad o masa receptiva, empática, potenciadora de los efectos colectivos del hecho de la recepción.

Capacidad de asimilación de todas las artes.-

El teatro, en comparación con otras artes o actividades creativas, es un espacio privilegiado para la integración de cualquier otra manifestación artística.

En términos concretos, lo que el teatro permite es la teatralización de todas las artes, o sea, que cualquier otro arte pueda integrarse en la realidad teatral. Supone esto que cada arte, para teatralizarse, ha de perder su autonomía, dejar de ser un arte autónomo para supeditarse a la realidad escénica. Todo cabe en el teatro, pero con la condición tautológica de que se teatralice.

Posibilidad de integrarse en la vida social.-

El teatro es un arte especialmente predispuesto para invadir la realidad social, para hacerse presente en cualquier espacio, tiempo y lugar. Esta circunstancia explica su versatilidad histórica, la multiplicidad de formas, escenarios, estilos, géneros y subgéneros que el teatro ha adoptado a lo largo de la historia.

Actuación del cuerpo como totalidad.-

El teatro posee otra característica excepcional: la presencia real del cuerpo (signo o herramienta de trabajo) actuando como totalidad viva, creativa y comunicativa. Ningún otro arte usa el cuerpo como totalidad, trabajando todas sus posibilidades físicas, energéticas, plásticas, expresivas y emotivas.

En el teatro –y dependiendo de las diversas formas teatrales, obras y montajes- el cuerpo ocupa un lugar más o menos fundamental, pero siempre debe presentarse como totalidad, no enfatizando o privilegiando un solo aspecto del mismo.

Potenciación de la palabra hablada.-

El teatro es un lugar especialmente apto para dignificar la palabra hablada, para desarrollar sus potencialidades semánticas, expresivas, pragmáticas, sonoras, rítmicas y poéticas. En el teatro la palabra puede adquirir poderes extraordinarios, cumpliendo funciones muy variadas, no sólo referenciales, sino, sobre todo, creativas, produciendo efectos estéticos, de conocimiento y placer que ningún otro código o sistema de signos es capaz de alcanzar.

Por esta especial relevancia que otorga al lenguaje, el teatro se asemeja a la literatura. La diferencia está en que en la literatura moderna la palabra se escribe para ser leída e imaginada individualmente; la vinculación con el receptor es interna y directa, sin intermediarios. En el caso del teatro la palabra se escribe, no para ser leída, sino para ser dicha, hablada, o sea, para unirse al cuerpo como voz a través del actor y en función de la conducta y la acción de los personajes.

LOS COMPONENTES BÁSICOS DEL TEATRO.-

El teatro está formado por dos componentes básicos: el texto y la representación. El teatro (la obra, la actividad y el hecho teatral) es un arte con dos caras: el texto y la representación.

El teatro nace de unir el texto y la representación, por muy variadas que sean las formas y fórmulas en que dicha unión se lleve a cabo.

La identificación del texto teatral con la literatura es un error, así como confundir el texto teatral con el texto hablado, el dicho o enunciado por los personajes en sus parlamentos.

Definir el teatro como actuación (no ya como representación ficcional) es como no definirlo; cualquier actuación sería teatro en tal caso. Con este criterio no hay forma de distinguir el teatro de cualquier otra actividad humana. Este error se traslada al lenguaje común cuando el fingimiento de un comportamiento, una actitud, una respuesta... queda equiparado a "hacer teatro".

No hay teatro sin texto. El mismo no siempre ni necesariamente es un texto escrito, aunque en la casi totalidad de los casos (y más actualmente) sí lo es. Este texto es previo a la representación, aunque luego pueda ser modificado o cambiado a partir de los ensayos o de la representación misma.

El texto teatral no cumple todos y cada uno de los rasgos propios de un texto literario, que son:

- 1) Intención de permanencia: el texto literario se escribe con el propósito de permanecer en el tiempo, de no agotar su existencia e interés en la utilidad o funcionalidad inmediata. Esto implica la voluntad de perfección y la intangibilidad de la forma.
- 2) El texto literario no se dirige a un receptor concreto, ni ese receptor está presente en el momento de la producción del texto o el mensaje (la comunicación es diferida). Su receptor es ideal, universal e

indiferenciado (independientemente de que el autor escriba pensando en alguien en concreto: «lector ideal»).

- 3) El mensaje del texto literario es valioso por sí mismo, crea su propio referente. Esta circunstancia lleva implícita que no se construya supeditándolo a una necesidad referencial exterior (aunque pueda tenerla); es decir, que el contenido de sus mensajes no responde a la misma finalidad práctica que los mensajes de la comunicación ordinaria y que, por tanto, crea su propio mundo imaginario con su coherencia interna.
- 4) El texto literario atrae el interés y la atención del receptor con recursos especiales, llamando la atención sobre sí mismo, sobre la forma como está escrito y estructurado (la función poética del lenguaje según la clasificación de Jakobson).
- 5) Cumple una función estética dentro de una cultura determinada; es considerado artístico o creativo por parte de los productores y los receptores. Lo estético implica cierta perfección formal, pero también la producción de un placer específico, el placer estético.
- 6) El texto literario produce sorpresa, es decir, usa el lenguaje en un sentido no frecuente, desviándose de la norma y las expectativas lingüísticas habituales. La sorpresa y el interés del receptor se captan mediante los mecanismos relacionados con el desvío, la desautomatización, del lenguaje.
- 7) Su lenguaje es ambiguo, connotativo y polisémico. El texto literario no posee un sentido único y cerrado; se somete a la interpretación de cada receptor; interpretación y valoración que dependen del horizonte de expectativas social o común –propio de una época o tiempo histórico concreto-, pero también del horizonte de expectativas individual y de la competencia lingüística y literaria del receptor.

8) El texto literario está escrito para ser leído e imaginado. La forma más frecuente de recepción es individual y silenciosa, interna.

Si aplicamos estos criterios a los textos dramáticos o teatrales, veremos que algunos los cumplen y otros no. La intención de permanencia, por ejemplo, no puede atribuirse a muchos textos teatrales (hoy desaparecidos) que nacieron al calor de la escena y de circunstancias concretas (ceremonias, fiestas, celebraciones, acontecimientos transitorios...).

También es discutible que un teatro concebido sobre todo como diversión o juego (vodevil, teatro de calle, cabaret, gran parte del teatro cómico, etc.) haya sido escrito con voluntad de permanencia, universalidad, intangibilidad de la forma, incluso propósito estético o artístico.

A estas diferencias hemos de añadir otro tipo de teatro donde el texto hablado, discursivo o dialogal, es algo secundario: el teatro de magia, de efectos, o el propio mimo. Los autores elaboran un texto-soporte o una guía de la obra pensando solo en la representación y aceptando el carácter fugaz de la misma.

Al margen de que podamos hablar de la existencia de una literatura dramática, el rasgo específico del texto teatral es que se concibe y escribe para la representación. La intención y la finalidad determinan la naturaleza específica del texto teatral. Esta finalidad es clara: la representación. El texto teatral se piensa, imagina y elabora para ser llevado al escenario.

Este rasgo distintivo lleva consigo una serie de consecuencias que hemos de considerar características concretas del texto teatral y que podemos resumir de este modo:

- 1) *Carácter no subjetivo*: ocultamiento del autor. Todo lo que el autor quiera transmitir al receptor ha de hacerlo a partir de los personajes, la acción, el tema y el contenido de la obra.
- 2) *Ausencia de narrador*: imposibilidad de intermediación discursiva. Salvo algunos casos determinados y justificados, el texto teatral no debería usar la figura ni la función del narrador o el intermediario entre el autor y

los receptores. La naturaleza específica del teatro trae consigo que todo lo que veamos y oigamos en una representación lo vivamos y percibamos como presente y real. Sin embargo, todo lo narrado es, por naturaleza, pasado y, por tanto, no real, sino imaginado. En el teatro los hechos, las acciones, los sucesos, las palabras... no se cuentan, sino que suceden, ocurren; porque deben aparecer como si fueran reales.

La narración en el teatro solo puede ser un recurso excepcional para condensar acontecimientos, datos, motivos, etc., que de otro modo sería muy difícil llevar a la escena, ya que exigiría un tiempo o unos medios que escaparían a la convención o a las posibilidades técnicas. No obstante, en el teatro áureo encontraremos numerosos momentos hasta cierto punto «narrativos» por circunstancias que explicaremos más adelante.

Según J. Canoa, «El lenguaje dramático tiene estos caracteres: 1) está vinculado a la enunciación; 2) necesita un contexto pragmático; 3) su axialidad temporal está basada en el presente y su espacio es la deixis. En cambio, el lenguaje narrativo: 1) privilegia el enunciado; 2) no necesita contexto pragmático y es autosuficiente en su textualidad; 3) la axialidad temporal es hacia el pasado y fácilmente cambia de un plano temporal y espacial a otro.

En el texto teatral los personajes-actores actúan y hablan directamente, son ellos los sujetos de la acción y de la enunciación. No hay alguien por encima o fuera de ellos que nos dice lo que esos personajes son, hacen o dicen.

Según M.^a Carmen Bobes: «La historia dramática es siempre vivida, no recitada o contada, por unos personajes encarnados en el cuerpo y en la apariencia física de los actores, que utilizan la palabra en simultaneidad con otros signos, cinésicos, mímicos, proxémicos, etc., para informar durante un tiempo limitado a los espectadores que convencionalmente no están presentes».

3) *Estilo directo*: el personaje es el sujeto de la enunciación. Nos referimos a la ausencia de nexos, conectores, marcadores o verbos introductorios o *dicendi* con los que se presenta el diálogo en los textos narrativos y que suponen, necesariamente, un narrador responsable del discurso global. El texto teatral se escribe, en cambio, en estilo directo. Los enunciados tienen como sujeto a los personajes. Siempre sabemos quién habla porque los enunciadores están identificados como tales, son responsables directos del contenido de la enunciación. No hay intermediación lingüística.

El estilo directo y dialógico del texto teatral es un rasgo que determina muchas veces la construcción y el desarrollo de la estructura dramática de la obra. El diálogo ha de tener en cuenta el principio de acumulación informativa: dado que la obra parte, desde el punto de vista informativo, de cero, el diálogo es el medio más natural para transmitir la información necesaria y relevante al espectador y a los otros personajes. Este principio exige progresión, orden, no contradicción en los datos y proporción o cantidad adecuada.

La complejidad del diálogo teatral se muestra en la gran variedad de funciones que puede cumplir. Además de las señaladas, podemos añadir:

- Caracterización de los personajes.
- Construcción del tiempo, el espacio y el argumento o desarrollo de los hechos.
- Establecimiento de jerarquías, dominios, conflictos, manipulaciones, control, etc. en las relaciones interpersonales o de los personajes.
- Condiciona, determina y provoca actos verbales y no verbales.
- Está implicado en la conducta, no es mero entretenimiento o divagación (interesa por su relación con la acción, el conflicto, la conducta de los personajes).
- Identificador, no sólo del enunciador o interlocutor, sino de las condiciones de la enunciación y la recepción.

4) *Condicionado por premeditaciones*:

- Espaciales (el espacio escénico y el espacio de la ficción). El autor de un texto teatral sabe que ese texto tiene que caber en algún espacio real, concreto, sea el que sea.
 - Temporales (el tiempo real de la representación y el tiempo imaginario de la ficción). El texto está sometido a las limitaciones del tiempo real de la representación, sea el que sea.
 - Códigos teatrales preexistentes (estilo, género, historia teatral). El autor ha de tener en cuenta la existencia de formas, estilos, géneros y subgéneros propios de la historia teatral y del momento histórico en que se escribe.
 - Convenciones teatrales (sobre la duración y la división de la obra, el espacio, el lenguaje (decoro), modas, vestuario, escenografía, etc.).
- 5) *Destinatario múltiple*: El texto teatral tiene varios destinatarios, no es solo la comunicación entre un emisor y un receptor. Va dirigido a:
- Actores, director, escenógrafo, etc.
 - Otros personajes.
 - Los espectadores.
- La complejidad de este destinatario múltiple, cada uno con sus propias expectativas y exigencias, hace que la escritura teatral sea especialmente difícil.
- 6) *Incompleto*: imposibilidad de contener o definir todos los elementos de la representación, las condiciones de la enunciación y el contexto comunicativo.
- 7) *Modificable*: sujeto a adaptaciones y cambios. El texto teatral no es, por su propia finalidad, un texto acabado, cerrado, intangible, como lo es el texto literario en general.
- 8) *Interpretable*: sometido a un proceso de interpretación y valoración múltiple. El texto teatral está sometido a un proceso de interpretación múltiple (director, actor, espectadores), tanto en la época o el momento histórico en que se escribe como a lo largo de su posible existencia.

9) *Necesidad de un texto intermediario* –o sucesivos textos intermediarios- entre el texto originario y la representación (el texto elaborado por el director, los actores, el escenógrafo, etc.). Por texto intermediario entendemos un texto elaborado por los artífices de la escenificación de una obra concreta para hacer posible la representación. Partimos del supuesto de que muy raras veces un texto originario puede ser llevado a escena sin realizar sobre él cambios, adaptaciones, supresiones, añadidos... El paso del texto escrito a la representación exige una escritura y reescritura del texto original o de base. Esta es una consecuencia del rasgo esencial que define al texto teatral: el ser escrito en función de la representación.

Un texto teatral, tanto en su diálogo como en las acotaciones, puede contener los siguientes tipos de textos:

1. Texto verbal, oral, hablado o dialogado (parlamento o discurso de los personajes).
2. Texto paraverbal: indicaciones sobre el tono o la entonación, la intensidad, la duración, las pausas...
3. Texto dinámico-corporal (indicaciones sobre mímica y quinésica, gestos, movimientos, expresividad...).
4. Texto caracterizador externo (indicaciones sobre maquillaje, peinado, vestuario, rasgos físicos de los personajes...)
5. Texto caracterizador interno (indicaciones sobre emociones, actitudes, carácter, temperamento, modo de ser de los personajes...).
6. Texto proxémico (indicaciones sobre la relación y distancia entre interlocutores).
7. Texto musical y sonoro.
8. Texto espacial fijo (indicaciones sobre escenografía, objetos, mobiliario, iluminación...)
9. Texto espacial móvil (indicaciones sobre cambios escenográficos, en el mobiliario, la utilería, el espacio escénico y el de los espectadores).
10. Texto temporal (indicaciones sobre el tiempo escénico y el de la representación o ficción).

11. Texto rítmico (indicaciones sobre el ritmo de las acciones, las escenas, los actos, las partes o las secuencias en que se estructura o divide la obra, así como el ritmo o tempo global).

La representación teatral no es una mera ilustración o traducción del texto, como si se tratara simplemente de pasar de un código a otro, del textual lingüístico al escénico. El paso sería, en todo caso, del código textual a una multiplicidad de códigos o lenguajes; de un emisor (el autor del texto) a una variedad de emisores (actores, director, técnicos); de un lector-receptor a un conjunto de espectadores-receptores; de una representación imaginaria a una representación real.

El rasgo distintivo de la representación teatral es una acción ficticia que se hace (parece) real gracias a una convención. Así, toda representación teatral es:

1. *Fugaz*, existe mientras se realiza y desaparece en cuanto desaparece el presente en el que se produce.
2. *Irrepetible* en cuanto tal, ya que transcurre en un tiempo lineal irreversible.
3. *Reproducible*, porque su estructura profunda como representación virtual queda fijada en un texto y en un montaje que técnicos y actores pueden representar o actualizar cuantas veces quieran.
4. *Artificial*, construida por la voluntad de un colectivo que la ha creado y ensayado previamente, marcando y fijando todas sus acciones, movimientos, diálogos...
5. *Artística*, responde a un propósito estético o formal que trata de satisfacer impulsos que van más allá de las necesidades inmediatas.
6. *Intencional*, se dirige a un público con el que quiere entrar en comunicación para estimularle y transmitirle algo (mensajes, ideas, emociones).
7. *Plurimodal*, usa gran variedad de signos y códigos sociales y estéticos, no un solo código o lenguaje específico u homogéneo.
8. *Ficticia*, representa de modo convencional y consciente un mundo y una acción imaginaria, que no existe como tal en el mundo real, aunque

pueda tener referentes en la realidad y ella misma constituirse en realidad autónoma.

9. *Real*, se produce en un tiempo y un espacio tridimensional concreto, a través de la actuación e interpretación de actores vivos y presentes y ante espectadores igualmente presentes y reales.

El desafío principal de toda representación será construir, con la heterogeneidad de signos y códigos, una unidad: un sentido coherente, unificado y unificador de la obra.

Los componentes básicos del teatro o minemas, según la terminología de Manuel Sito Alba, son:

- Autor/director de escena
- Texto literario y códigos complementarios
- Intérpretes/personajes
- Espacio
- Tiempo
- Público.

Sólo cuando nos encontramos ante una manifestación teatral donde coinciden todos los rasgos distintivos de lo dramático podemos hablar de teatro en el pleno sentido de la palabra. Esta perspectiva es fundamental para examinar los distintos estadios de la evolución histórica del teatro. Véanse algunos ejemplos medievales o del siglo XVI, donde siempre echamos de menos alguno de estos componentes básicos.

En función de la presencia o no de estos minemas, cabe, por lo tanto, establecer diferentes grados de dramaticidad o teatralidad con su correspondiente evolución histórica, sin que esta diferenciación acarree una relación jerárquica entre los mismos.

Los componentes básicos de la obra teatral, a su vez, son: fábula, caracteres, ideas, lenguaje, espectáculo y música. Las distintas jerarquizaciones en el conjunto de estos componentes y las atrofas y/o hipertrofas de los mismos dan cuenta de la variedad de estructuras que el drama presenta en el curso y en cada momento de su historia.

EL TEATRO COMO LUGAR DE REPRESENTACIÓN.-

El local de la representación es el conjunto de las instalaciones arquitectónicas, mecánicas y –más recientemente- eléctricas y electrónicas destinadas a la representación de un drama.

El término «teatro» aplicado a la denominación del local produce inevitables confusiones por su anfibia.

Escenario y auditorio.-

Las partes esenciales de un teatro (local) son el escenario y el auditorio. Ambas son interdependientes y su relación ha variado a lo largo del tiempo por estar sujeta a circunstancias históricas, técnicas y comunicativas.

Hay dos alternativas básicas: a) el escenario central, rodeado total o parcialmente por el auditorio; b) el escenario adosado a uno de los laterales del edificio (corrales de comedias, por ejemplo) y que origina una separación más o menos patente entre escenario y auditorio.

La introducción del telón, muy posterior al Siglo de Oro, es la señal más evidente de esta separación, que ya empieza a introducirse en los corrales de comedias por la elevación y la disposición del escenario. Cualquier análisis teatral debe partir de las condiciones en que se establece la interrelación entre el escenario y el auditorio, porque –entre otros motivos- determinan el trabajo del dramaturgo, los intérpretes, el director de escena...

La realidad del escenario y la ficción del drama.-

A tenor de lo ya indicado en apartados anteriores, la labor primordial del autor y el equipo que pone en escena la obra dramática consiste en integrar la representación, con su espacio inventado, en la realidad material del escenario. Es decir, su objetivo es ubicar un lugar ficticio en un entorno real, casi siempre distinto, al tiempo que se representa un conflicto a través de intérpretes que ni padecen la conflictividad ni son las personas que representan.

FUNCIONES DEL TEATRO:

El teatro puede cumplir las siguientes funciones, que justifican su existencia y definen el lugar social que ocupa:

1. Función de crítica social, ideológica y política. El teatro puede ser un lugar en el que se ponga en cuestión y discusión las normas sociales, las costumbres, las ideas dominantes, los valores impuestos, los tópicos y los lugares comunes, las ideologías, los abusos de poder...
2. Función renovadora o transformadora de códigos, formas, gustos, modas, estéticas, corrientes de pensamiento.
3. Función de reflexión y conocimiento, descubrimiento de nuevas realidades, transmisión de saberes, experiencias y enseñanzas.
4. Función catártica y estimulante, creadora de placer y goce artístico.
5. Función de diversión, evasión y entretenimiento, muy relacionada con la función anterior.
6. Función de modelado, creación o difusión de valores y modelos sociales, normas, conductas, actitudes nuevas, así como de rechazo de modelos negativos.
7. Función biológica, terapéutica y revitalizante, catalizadora y liberadora de impulsos instintivos inconscientes y de necesidades orgánicas, creativas y simbólicas.
8. Función comunicativa, de intercambio fecundo y apasionado de experiencias, emociones e ideas.

Hay cuatro infinitivos latinos y frecuentes en la retórica que hacen referencia a esta variedad de funciones:

- *Movere*: mover, impulsar a la acción, la transformación de la conducta y el orden social.
- *Commovere*: conmover, emocionar, estimular.
- *Docere*: enseñar, transmitir conocimientos, ideas, valores.
- *Delectare*: Divertir, entretener, disfrutar, gozar.

II. LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO

(SESIONES 4-12)

GÉNESIS DE LA COMEDIA.-

Según la profesora Evangelina Rodríguez, «La historia del teatro es una historia de fragmentos heterogéneos, de especulaciones diversas y en distinta dirección, que conducen a una posible memoria de aquello que, por naturaleza, nunca será enteramente ni fijo ni exacto». Esta circunstancia, inherente a cualquier época teatral, dificulta la tarea del historiador en un grado superior a lo que sucede con las manifestaciones literarias. No obstante, y en la medida de lo posible, cabe atender a esa heterogeneidad para recomponer el mosaico de la actividad teatral en un período como el del Siglo de Oro, del cual se ha conservado abundante documentación y una amplísima producción teatral.

La comedia del Siglo de Oro dista mucho de ser un fenómeno repentino. Su madurez y su riqueza son incompatibles con ese rasgo por razones evidentes. Todos los procesos teatrales son lentos porque, entre otras circunstancias, requieren la participación de colectivos como el público. Por lo tanto, es preciso analizar a grandes rasgos los orígenes de dicha comedia a lo largo del siglo XVI, donde asistimos a un proceso de profesionalización de la actividad teatral basado en distintas prácticas.

Según varios especialistas de la Universidad de Valencia cuyos trabajos se pueden consultar en Parnaseo.es, en el origen de la comedia del Siglo de Oro encontramos la lucha por la hegemonía de tres prácticas teatrales divergentes. Las tradiciones de las mismas se remontan al período final de la Edad Media.

La primera es una **práctica de carácter populista**. Su origen se relaciona con los espectáculos juglarescos y la tradición del teatro religioso de los siglos XV y XVI. Esta práctica se irá independizando de la Iglesia por la presión de los fieles, que pasan a ser espectadores de un público y reclaman la conversión del espectáculo en otro de carácter profano.

La segunda es una **práctica cortesana** propia de un teatro privado y de fasto ceremonial. Esta práctica se desarrolla fundamentalmente en el siglo XVI, aunque continúa a lo largo del XVII coexistiendo con el teatro público. A pesar de que satisface las necesidades de ocio y prestigio del ámbito cortesano, su destino es la confluencia con el teatro público por exigencias sociales e ideológicas de un grupo dirigente que refuerza así su hegemonía.

La tercera es una **práctica teatral** –a menudo, reducida a lecturas– propia **de los círculos eruditos** o académicos. En ella persiste una concepción clasicista y culta del teatro que alienta géneros como la tragedia. Véase al respecto, fundamentalmente, la bibliografía de Alfredo Hermenegildo. Aunque mantuvo su especificidad a lo largo del Siglo de Oro, esta práctica contribuye a la formación de la comedia mediante referentes teatrales que se incorporaron a la escena pública y profesional.

Estas tres prácticas evolucionan y confluyen en la comedia barroca durante el último tercio del siglo XVI, según la tesis del grupo de investigadores de la Universidad de Valencia que, en parte, fue adelantada por investigadores como Reinaldo Froldi. Las razones de esta confluencia son de diversa índole.

El teatro cortesano era capaz de expresar plenamente las formas culturales dominantes y los intereses ideológicos de la aristocracia feudal, pero resultaba poco eficaz como instrumento de la hegemonía social e ideológica, dado su escaso y ocasional poder de impacto sobre las capas populares que debían ser «convencidas». El objetivo de los grupos dirigentes es buscar en el teatro un instrumento que, sin renunciar al entretenimiento, tenga una importante proyección ideológica en el público mayoritario.

Las clases «dominadas», al mismo tiempo, experimentan una progresiva demanda de espectáculos públicos para el ocio y el entretenimiento, sobre todo en el ámbito urbano. Esa demanda ya no puede ser satisfecha mediante una estructura teatral apenas profesionalizada como la imperante durante la segunda mitad del siglo XVI. La profesionalización de esta estructura hasta el punto de dar cabida a una industria cultural es un fenómeno paralelo al de la aparición de la comedia.

Los círculos intelectuales de los humanistas perciben la necesidad de constituirse en dirigentes sociales e incidir en el conjunto de la población desde una perspectiva ideológica. Estos grupos necesitan un marco público como el teatro para satisfacer dicha necesidad, aunque no abandonen la tercera de las prácticas teatrales arriba citadas.

Tampoco hubo una ausencia de teatro en los espacios sacros como consecuencia de la profesionalización de la actividad teatral. Los elementos teatrales y parateatrales se daban en canonizaciones, traslados de reliquias, fiestas patronales, consagraciones de templos, ejercicios cuaresmales... Hay muchas referencias también a comedias en conventos y sacristías. En términos históricos, la aparición de una nueva y superadora práctica cultural no supone necesariamente la desaparición de aquellas que le dieron origen.

Según Joan Oleza, la comedia barroca sintetizará las formas artísticas de la tradición cortesana, la disciplina intelectual del teatro clasicista y la vocación populista del teatro italianizante, sometiendo la práctica teatral a una sólida organización, progresivamente controlada, y con una función clave de aparato ideológico, al servicio de los intereses de la clase dominante (la aristocracia feudal), de su Estado (la monarquía absoluta) y de su aparato ideológico fundamental (la Iglesia).

Al margen de esta confluencia, Pablo Jauralde indica los pilares fundamentales sobre los que se podría construir una teoría de la producción teatral durante el Siglo de Oro: el desarrollo imparable de una clase urbana, unido a un incremento del ocio y del capital a partir de la utilización cada vez más consciente del espacio público.

Basada en estos fundamentos, la comedia se convierte en un bien anhelado por todos los poderes políticos y eclesiásticos, dada su naturaleza comunicativa y propagandística fundamentada en esta efectiva capacidad de convocatoria. Las polémicas y recelos en torno a la licitud del teatro continuaron, pero esos poderes siempre fueron conscientes de una naturaleza comunicativa y propagandística que tendieron a controlar.

Juan María Marín señala que el panorama teatral del siglo XVI progresivamente fue cambiando hasta que los tanteos fructificaron en una fórmula afortunada: la comedia nueva, asentada a finales del siglo por obra de Lope de Vega en colaboración con los dramaturgos de la escuela valenciana (Reinaldo Froidi). Para alcanzar esta madurez creativa fueron precisos cambios sustanciales como la profesionalización de las gentes del teatro operada a mediados del siglo; la aparición, después, de locales específicamente teatrales como fueron los corrales de comedias; que surgiera ese genio, verdadero monstruo de la naturaleza, como se llamó a Lope de Vega; y, por fin, que el teatro abandonara sus propósitos didácticos, rehuyera los modelos clasicistas y se orientara en la dirección de brindar exclusivamente diversión a un público amplio, no compuesto sólo por aristócratas.

Josep Lluís Sirera aborda la relación entre Lope de Vega y el grupo de dramaturgos valencianos del último tercio del siglo XVI (Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Tárrega...). El encuentro de los mismos fue un factor clave para la consolidación de la comedia. Lope de Vega aprendió de los citados dramaturgos: a) un gusto por lo espectacular, típicamente cortesano, tanto en un sentido escenográfico como oral (descripciones exhaustivas de fiestas cortesanas, vestuarios de nobles, juegos de ingenio...); b) una mayor preocupación por la coherencia estructural, derivada de los autores trágicos; c) un cambio muy notable en la lógica y la brillantez del diálogo. Este aprendizaje de Lope de Vega junto a los autores valencianos resultó decisivo para la configuración del modelo de la comedia barroca y permite desechar la imagen de lo repentino, que entra en abierta contradicción con cualquier aproximación histórica.

A pesar de que en este apartado hemos hablado de la comedia nueva aurisecular como un todo, por razones pedagógicas, hemos de recordar lo señalado por Ignacio Arellano y otros especialistas: el fenómeno de la comedia no se debe considerar como un monolito sujeto a unos mismos esquemas estructurales y obediente a unas convenciones (estéticas e ideológicas) inalterables e igualmente rígidas.

Aparte de la evolución histórica, incluso en el marco de la producción de un mismo autor como Lope de Vega, hablar de «comedia española» sin más precisiones es peligroso si no se tiene en cuenta la variedad de géneros y, por tanto, la variedad de códigos o convenciones: «la Comedia nueva, lejos de constituir un bloque homogéneo, indiscriminado, es un corpus muy amplio en el que no solo cabe distinguir variedad de modelos, sino también evoluciones cronológicas fundamentales en el seno de cada uno de ellos, que conocen etapas de formación, de vigencia plena de la fórmula y de desintegración» (Ignacio Arellano).

«Crear que la Comedia aurisecular existe como un bloque de rigurosas convenciones únicas, en género y tiempo, es ignorar la realidad viva de este teatro y condenarse a una percepción casi siempre desviada, cimentada en unos cuantos tópicos críticos que deben ser removidos» (Ignacio Arellano).

EL PROCESO DE PROFESIONALIZACIÓN COMO RASGO COMÚN

Evangelina Rodríguez Cuadros señala que el teatro, a la búsqueda de un asentamiento en un sistema de producción desde mediados del siglo XVI, conoce un éxito espectacular a lo largo del último tercio del siglo promoviendo su condición de entretenimiento al rango de verdadera industria cultural, la más importante de la época. La aparición de esta industria cultural en torno al teatro tiene diversas implicaciones:

- A) Las compañías de actores profesionales surgen bajo la consolidación de la demanda de un público heterogéneo que habita en un espacio, el de las ciudades, donde se empieza a promocionar una cultura urbana. Esta cultura se caracteriza, a su vez, por su carácter masivo y por estar sujeta al control del poder civil y religioso.
- B) Al patrocinio de gremios, municipios y cabildos para las representaciones más o menos esporádicas sucederá, sobre todo en Madrid, una regularización institucionalizada de los espacios escénicos y de su administración.

- C) El entramado organizativo de arriendo de los corrales de comedias y sus beneficios -a cuenta de la «coartada» de asistir económicamente a las cofradías y los hospitales con dichos beneficios- responde a ese éxito de público y éste impone, a quienes ya vivían de él como profesionales, una demanda de repertorio que necesitaba renovarse a menudo.
- D) Los «autores de comedias», una mezcla de empresarios y directores de escena –también actores a veces (véase el apartado correspondiente de estos apuntes)- buscaban comedias para mantener la atención de unos espectadores que aseguraban, quizá por primera vez, una economía de la cultura. De hecho, ese repertorio era el patrimonio esencial de los autores de comedias y de las compañías. El dramaturgo o poeta dramático se convierte así en eslabón de una cadena de producción que supone un estatus, aunque todavía precario, de escritor profesional.

Valga como resumen de este proceso histórico de la génesis de la comedia, la siguiente cita del profesor Josep Lluís Canet: «caerían fuera del profesionalismo la casi totalidad de las propuestas teatrales de las primeras cuatro décadas del XVI, como son las representaciones del teatro romano (Terencio y Plauto) desarrolladas en gran número de universidades españolas y en algunos ambientes nobiliarios; el teatro cortesano, realizado en su mayoría por secretarios y humanistas incluidos en las nóminas de los grandes señores (caso de Encina, Gil Vicente, Torres Naharro, Lucas Fernández, etc.) y el teatro religioso, centrado en períodos concretos del ciclo litúrgico. Ahora bien, la suma de todas estas modalidades junto con el asentamiento de la burguesía ciudadana sí que propició la llegada del teatro profesional, al generar una demanda social suficiente para que los actores y autores vivan del oficio que representan».

LA COMEDIA.-

Según explican Bruce W. Wardropper y otros especialistas, durante el Siglo de Oro el término comedia equivalía a drama u obra teatral. Al mismo tiempo, se conservó el sentido clásico de la palabra, sobre todo en los textos

de los preceptistas. El término comedia resultaba ambiguo, significando a la vez teatro (el todo) y comedia (la parte relacionada con un género específico). Por un lado, estaba el uso popular del término (comedia: drama u obra teatral); por otro, el académico (comedia: drama risible).

Las obras dramáticas más representadas del Siglo de Oro son, en palabras de Giambattista Guarini y Ricardo del Turia, «poemas mixtos». Aplicando la distinción aristotélica entre «lo mixto» y «lo compuesto», estos teóricos de la época afirman que, mientras que en los «compuestos poemas» las partes combinadas conservan su forma particular, en los «mixtos poemas» la pierden para engendrar una tercera forma. Este último sería el caso más habitual en el teatro del Siglo de Oro.

Al margen de estas cuestiones terminológicas que conviene recordar para evitar confusiones, el cambio radical del teatro áureo con respecto a la etapa anterior –primeros dos tercios del siglo XVI- es el nacimiento del teatro como hecho comercial o actividad profesional, al menos en Madrid y unas pocas localidades donde se concentra la población en número elevado. Tal y como hemos indicado en el apartado anterior, el proceso de profesionalización es el arco que unifica toda la evolución hasta la llegada de Lope de Vega y su escuela.

Esta novedad de la profesionalización supone una sustitución, todavía parcial, de la protección eclesiástica o nobiliaria por otra proveniente de la comunidad urbana de donde surge el público. El cambio requiere una suficiente aglomeración urbana o concentración de la población para hacer viable el mantenimiento laboral y económico de la actividad teatral. Las representaciones necesitan, pues, un «público». El concepto es posible gracias a la evolución histórica del siglo XVI y es uno de los resultados, el fundamental, del proceso de teatralización de la etapa anterior a la aparición de la comedia áurea.

La comercialización de la Comedia –cabe justificar la utilización de la mayúscula para diferenciar el concepto del relacionado solo con el género- exige una organización económica, laboral y administrativa cuyos antecedentes se remontan al último tercio del siglo XVI. La evolución es rápida a causa del

éxito de esta fórmula teatral y, desde comienzos del siglo XVII, se testimonia una severa y meticulosa intervención oficial en la reglamentación de los dos teatros madrileños, que pronto se extenderá al conjunto de los espacios escénicos.

La profesionalización de la práctica teatral implica una estricta y completa reglamentación de la misma. El objetivo es hacerla viable como industria cultural y, al mismo tiempo, facilitar su control por parte del poder político.

La organización comercial de los teatros estaba regulada con detalle y precisión en todos los ámbitos. Las normas para regular esta actividad se suceden a lo largo del Siglo de Oro hasta el punto de que, gracias a su reiteración en lo fundamental, conocemos perfectamente el modelo teatral propuesto desde las instancias oficiales. La normativa abarcaba el conjunto de los elementos que intervenían en la actividad teatral y propiciaba un control efectivo más riguroso que el presente en las manifestaciones literarias de la misma época (poesía, novela...). Este control, con la consiguiente censura, se justifica desde la perspectiva del poder político por su mayor grado de penetración social. El teatro se había convertido en una manifestación cultural capaz de llegar a un amplio público.

PRINCIPIOS CONSTITUTIVOS DE LA COMEDIA.-

Según Alexander A. Parker, la Comedia estructuralmente habla su propio lenguaje, que hemos de aprender antes de preguntarnos acerca de lo que manifiesta. Se trata de una estructura gobernada por cinco principios. Estos son esenciales para un enfoque crítico de la Comedia y los debemos tener en cuenta en los comentarios sobre las obras:

- 1) La primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes, que a menudo resultan repetitivos hasta acercarse a la condición de tipos.

- 2) La primacía del tema sobre la acción, con la consiguiente inviabilidad de la verosimilitud realista. Conviene distinguir entre acción y tema, pues resulta fundamental para los análisis críticos. La acción es aquello que los incidentes del argumento son en sí mismos. El tema es lo que tales incidentes significan.²
- 3) La unidad dramática en el tema y no en la acción, que así puede incluir acciones paralelas o secundarias sin restar coherencia a la obra.
- 4) La subordinación del tema a un propósito moral a través del principio de la justicia poética (que no está ejemplificado solamente por la muerte del malhechor). La justicia poética es un principio literario (ficción) y no un hecho de la experiencia (realidad), sea social o histórica. Como es obvio, en la vida real los malvados pueden prosperar y los virtuosos sufrir. Pero, en la literatura, durante el siglo XVII español se consideró adecuado que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio. Esta justicia poética guarda una evidente relación con la proyección ideológica de la Comedia.
- 5) La elucidación del propósito moral por medio de la causalidad dramática. Trazar la misma, a pesar de que a veces es algo compleja, resulta imprescindible para la correcta interpretación de las comedias.

² La relación del tema con la acción no tiene nada que ver con el grado de verosimilitud de esta última, sino que descansa íntimamente sobre la analogía. La trama de la obra es meramente una situación inventada y, como tal, una especie de metáfora, ya que su contacto con la realidad no es el de una representación literal sino el de una correspondencia analógica; el tema de la obra es la verdad humana expresada metafóricamente a través de la ficción escénica. No importa si el argumento de la obra no es fiel a la experiencia normal, siempre que el tema sea fiel a la naturaleza humana.

LOS PROFESIONALES DEL TEATRO.-

En el teatro español del siglo XVII hay un importante grado de especialización en las diferentes funciones que se corresponde con su profesionalización. Según Josef Oehrlein, «la figura del poeta que escribe piezas teatrales y que incorpora en su persona la función de principal de una comedia y en cuanto tal aparece en el escenario, es totalmente desconocida en la España del siglo XVII». En el teatro del Siglo de Oro no hay una figura similar a la de Molière, que aunó los papeles de poeta, autor y actor.

La compañía.-

La creación de un lugar fijo para la representación y la ordenación de su funcionamiento implican el nacimiento y el desarrollo del actor como profesional de la representación y su agrupación en entidades autónomas (compañías), con una jerarquía interna y una estructura económica y administrativa definida. Véase la definición dada por José M.^a Díez Borque en el apartado dedicado a los intérpretes.

No obstante, la variedad de las agrupaciones teatrales era notable desde las más modestas hasta las denominadas compañías de título, la máxima categoría. En este sentido, conviene recuperar el precioso y célebre testimonio acerca del teatro del Siglo de Oro publicado por Agustín de Rojas en su obra titulada *El viaje entretenido* (1604): «Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía». La descripción de estas diferentes agrupaciones se puede encontrar en cualquiera de las ediciones críticas de la obra o en la *Historia del teatro español*, I, coordinada por Javier Huerta Calvo, pp. 656-658. Las distintas categorías irían desde el bululú, un solo representante dedicado a una práctica ambulante, o el ñaque, dos representantes, hasta la farándula, que es «víspera de compañía», y la propia compañía compuesta por dieciséis representantes y un cobrador, según el testimonio de Agustín de Rojas.

La «compañía de título» o «real», autorizada por la administración central (Consejo de Castilla, que cuenta con un Consejo de Teatro), supone la superación de todos los agrupamientos anteriores, aunque los mismos

persistieran en circuitos secundarios de los que apenas ha llegado documentación. La citada clasificación de Agustín de Rojas carece de pruebas documentales al margen de lo testimonial y, según diversos especialistas, podría contener algunos elementos más literarios que documentales.

La compañía es una sociedad organizada jerárquicamente con el autor de comedias al frente como autoridad máxima, al tiempo que mantiene una graduación en la categoría y la responsabilidad de los actores, unas funciones de los subalternos determinadas con precisión y una reglamentación que la hace depender directamente de la administración central.

Al examinar la actividad de las compañías de título, se observa que predomina la organización y la reglamentación. La intervención del poder central es decisiva para su actuación. El autor –no confundir con el dramaturgo o el poeta dramático- es nombrado directamente por el Consejo de Castilla, el cual mantiene la posibilidad de revocar o no prorrogar la licencia de la compañía. Esta circunstancia refuerza el control de la actividad teatral por parte de las autoridades.

Si en 1600 se recomendaba que solo se diera licencia a cuatro compañías, en 1603 se autoriza ocho y entre 1625 y 1641 se establecerán hasta doce licencias para compañías de título o reales otorgadas a los autores de comedias (es decir, los actores que deciden constituir la agrupación y se ponen a su frente, equivaliendo a lo que entenderíamos hoy por director de la compañía). Véase el correspondiente apartado dedicado a los autores y sus funciones en estos mismos apuntes.

Las diferencias o las categorías de los intérpretes en el conjunto de las compañías son notables y se corresponden con la cuantía de los ingresos económicos de sus partícipes.

No hay un número fijo de intérpretes por cada compañía, aunque todas las que representan obras en Madrid durante el siglo XVII deben reunir el elenco mínimo para cubrir los distintos papeles genéricos: primer galán, segundo galán..., gracioso, barba, etc.

Según Evangelina Rodríguez Cuadrados, la nómina de una compañía teatral en el Siglo de Oro podría llegar a estar constituida por los siguientes individuos: 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. Esta circunstancia contribuyó al esquematismo de la producción teatral, obligados los dramaturgos a escribir piezas construidas siempre con la misma relación de personajes, según explica Josef Oehrlein. La compañía se convierte así en una estructura sólida y autoprottegida, regida muchas veces por la endogamia familiar (galán y primera dama, por ejemplo, suelen ser el autor y su mujer, y la dirección de la compañía se transmite de padres a hijos).

Los intérpretes firmaban contratos laborales con los autores por un año o temporada. Los contratos y la formación de las compañías se realizaban en Pascua aprovechando el período de paralización de la actividad teatral. La compañía empezaba su trabajo durante la Pascua de Resurrección y permanecía unida hasta la siguiente Cuaresma; es decir, una temporada.

Juan M.^a Marín afirma en este sentido que «las compañías teatrales solían formarse para trabajar todo un año. En la Cuaresma, que era un período de obligado descanso por estar prohibidas las representaciones, los actores se reunían en los mentideros, donde se apalabraban contratos y se negociaban las condiciones laborales y económicas».

La compañía teatral en el Siglo de Oro era un cuadro estable que, a su vez, tenía un efecto estabilizador sobre el conjunto de la práctica teatral de la época. La normalización de todos los parámetros (obras, compañías...) era una necesidad de la conversión del teatro en una industria cultural. La rígida organización de la compañía responde a un proceso de profesionalización, pero también favorece el control desde las instancias oficiales.

Según Josef Oehrlein, en el Siglo de Oro se dieron los siguientes elementos que marcaron la imagen y la función de las compañías:

- Un reconocimiento oficial de los actores profesionales mediante la concesión de la licencia estatal.
- Una magnitud «normalizada» para responder a una demanda también «normalizada».
- Una marcada jerarquía en la composición personal con fijación de tareas dentro de un canon estandarizado de especialidades dramáticas.
- Una delimitación clara de la competencia y una relación simbiótica entre el autor y la compañía.
- Un reclutamiento creciente de las nuevas generaciones entre las familias de intérpretes ya establecidas.
- Una continuidad no circunscrita a la persona del autor, sino también basada en las personas que desempeñaban las tareas principales.

Josef Oehrlein subraya el decisivo papel de la compañía como organización profesional: “Una gran parte de su estabilidad y capacidad de resistencia [...] la debe este estamento profesional a una forma de organización de la compañía que seguía principios de ordenamiento jerárquico estrictamente regulados. El reconocimiento oficial de la compañía mediante una concesión de licencia estatal, la magnitud normalizada, la fija distribución de tareas dentro de la compañía, la clara delimitación de competencias entre los miembros de la misma y el autor; todo esto da motivo para hablar de la compañía como de la espina dorsal del estamento profesional, sin la cual la actividad actorial se habría desmoronado bajo el peso de muchos factores, tales como, por ejemplo, las épocas plurianuales de prohibición. Gracias a su robusta estructura, las compañías pudieron soportar indemnes intromisiones extrañas en la composición personal [...] El actorado profesional del Siglo de Oro no era precisamente una multitud amorfa de comediantes desorganizados, sino un grupo, cerrado en sí mismo, altamente profesional y estupendamente organizado, de personas del teatro muy consideradas en amplios círculos de la sociedad que tuvieron una participación decisiva en el desarrollo del mismo en la que seguía siendo la época más importante del arte escénico español”.

La estructura de las compañías estaba en total concordancia con el personal exigido por los poetas dramáticos en las obras, aunque en realidad eran estos últimos quienes se ajustaban a las dimensiones y las características de las compañías que, a través de los autores, les encargaban las comedias. Se puede hablar de una escritura «a pie forzado» por la necesidad de ajustarse a las características de las compañías (estructura, reparto de papeles...).

La fijeza en la estructura organizativa de las compañías, por muy ventajosa que fuera para el estamento profesional y, en la primera época, para el rápido desarrollo del teatro, supuso en la fase posterior un obstáculo, cuando no un bloqueo, de cualquier renovación, ya que los dramaturgos, en vista del ejercicio teatral contrario a las innovaciones, siguieron suministrando piezas creadas a partir de un mismo molde.

La citada circunstancia se repite hasta bien entrado el siglo XX y fue objeto de las críticas de todas las propuestas reformistas. Josef Oehrlein resume así este obstáculo para la evolución de las propuestas teatrales: «La compañía resistió, con su estructura sólida, eficaz y probada, muchas contrariedades e influencias desfavorables, pero se convirtió, al mismo tiempo, en un aparato cada vez menos móvil y hostil a las innovaciones. A los poetas no les quedó nada más que escribir piezas siempre para las mismas constelaciones personales. Así, la compañía contribuyó no poco al esquematismo y fosilización del teatro en las últimas décadas de la época, de 1650 a 1680, aproximadamente».

El «autor de comedias».-

La denominación corresponde al Siglo de Oro y no debe ser confundida con la de poeta dramático, que se asemejaría al actual concepto del autor/dramaturgo. Lope de Vega o Calderón de la Barca son poetas dramáticos, no autores, según la nomenclatura de la época. En el marco del teatro del período Barroco, la denominación «autor de comedias» se corresponde con la tarea de quien ejerce de director y responsable de la compañía, al tiempo que también puede ser intérprete.

Según José M.^a Díez Borque, «el autor de comedias funde en su persona las atribuciones y las obligaciones del empresario y del director, pero es más que esto. En una época en que la experiencia del teatro como comercio acababa de comenzar y, por tanto, aunque estaba puesta en marcha ya con una estructura administrativa, había muchas carencias que suplir, muchas necesidades no acuñadas en un cargo específico, era necesaria la figura del autor de comedias que ejercía su actividad en multitud de direcciones, responsabilizándose de muchas funciones que después conseguirían carácter autónomo».

Según Lola González, «las tareas que el autor desempeñaba dentro de la compañía se resumen del modo siguiente: era el director (y en muchos casos también el fundador) de la compañía. Contratava a cada uno de los miembros y se preocupaba de su sustento. Componía el repertorio, estudiaba las piezas juntamente con los actores en los ensayos, decidía sobre la utilización de los requisitos y de la máquina escénica. Regulaba las finanzas de la compañía, recogía el dinero y pagaba a los miembros de la misma».

Para ser autor de comedias no sólo hace falta poseer talante empresarial o la vocación de director que el cargo requiere. También es necesario que el Consejo de Castilla no manifieste reparos contra la persona que decide formar y dirigir una compañía. La relación entre la institución y el seleccionado debía ser de confianza. La intervención del poder central queda así asegurada y, además, su función de control fortalecida.

El autor de comedias asume las atribuciones y las obligaciones del empresario y el director de escena. Sus tareas concretas son:

- El autor es el director y, a veces, el fundador de la compañía, tras obtener la oportuna licencia en el caso de las de «título» o «reales».
- El autor contrata y mantiene a cada uno de los miembros de la compañía, al menos durante una temporada. Actúa, por lo tanto, como empresario.
- El autor establece el repertorio de cada temporada. Lo hace a partir de las obras encargadas, a uno o varios poetas dramáticos, o compradas expresamente para la temporada y las ya representadas en temporadas

anteriores que hubieran tenido una buena aceptación. La necesidad de combinar las nuevas con las «famosas» se deriva del frecuente cambio de obras en la cartelera.

- El autor estudia las obras junto con los intérpretes en los ensayos realizando, en términos elementales, la función de director de escena.
- El autor decide acerca de la escenografía y la maquinaria escénica para las representaciones.
- El autor regula las finanzas de la compañía y asume un indudable riesgo empresarial, corroborado por la documentación conservada y basado en las cantidades destinadas por imperativo normativo a diversas actividades ajenas a lo teatral.

En definitiva, el autor es el responsable, tanto hacia fuera como hacia dentro, de la compañía, así como de los aspectos jurídicos, financieros, técnicos y artísticos. Al mismo tiempo, también suele ser un actor experimentado y reconocido. Con diferentes matices, la situación se mantiene hasta bien entrado el siglo XX, gracias a los primeros actores con compañía propia.

Según Josef Oehrlein, las tareas del autor dentro de la compañía se pueden esbozar de la siguiente manera: es el director y, en muchos casos, también el fundador de la compañía. Asume así un riesgo empresarial. El autor contrata a cada uno de los miembros y se preocupa de la estabilidad del personal. También compone el repertorio, estudia las piezas juntamente con los actores en los ensayos -en su casa o en la de un actor-, decide sobre la utilización de la maquinaria escénica, regula las finanzas, recoge el dinero y paga a los miembros de la compañía.

Antes de que funde la compañía, el autor ha reunido por lo general suficiente experiencia como intérprete y, la mayoría de las veces, sigue actuando como tal en la compañía. Incluso a veces cuenta con familiares entre los demás intérpretes. El autor debía unir la sensibilidad artística a la habilidad comercial, al tiempo que le convenía mantener buenas relaciones con las instancias oficiales, sobre todo en el caso de que tuvieran competencias

relacionadas con el teatro. Recuérdese la citada relación de confianza como requisito para la concesión de la licencia.

El autor aúna la responsabilidad comercial o económica con la estética o creativa. Esta última la aborda no sólo en lo que atañe a la puesta en escena y las decisiones sobre el vestuario, el atrezzo o la escenografía, sino interviniendo también en la fijación del texto teatral comprado al poeta, que pierde todos sus derechos de autoría una vez vendida la comedia.

La responsabilidad literaria del autor se ejercía asimismo después de adquirida la obra que había de representar. En relación con las limitaciones materiales de la escena (maquinaria, vestuario, etc.), con las aptitudes o flaquezas de los cómicos, y también con lo que sabía o intuía de los gustos del público, el autor podía intervenir retocando o reelaborando un texto que legalmente le pertenecía.

Según Charles Aubrum, el autor de comedias no es un simple intermediario entre el poeta y el público, sino que él, en cierto modo, crea la obra y le da vida. Los comediantes no solo se hacen intérpretes del poeta, sino que también encarnan los personajes según el talante del director. Para alcanzar este objetivo es necesario “arreglar” el texto y someterlo a las disponibilidades técnicas de la compañía.

Juan Luis Canet establece en los siguientes términos la relación entre el autor de comedias y el poeta dramático: «Lo que resalta inicialmente es que los poetas al escribir sus comedias se preocupan especialmente por la distribución de la acción entre actos o jornadas, por la utilización del verso y la estrofa adecuada y por su perfección formal, por la verosimilitud y decoro de sus personajes, por la propia temática de la obra, etc., mientras que los autores de comedias piensan, ante todo, en la puesta en escena y dirección de actores, en el público real y en el local concreto donde van a actuar, así como en las posibilidades de su propia compañía, número de actores, vestuarios y atrezzo. Ello no significa que no existan poetas que no tengan en mente a la hora de escribir otros elementos concretos que les son impuestos al encargarles una comedia, como número de personajes, damas y galanes, etc.; pero, aun así, el autor de comedias reestructurará las escenas o podrá modificar parcialmente el

texto en vistas a un mayor lucimiento de uno o varios personajes. Además, debemos tener en cuenta que no todas las compañías teatrales tenían las mismas posibilidades económicas ni, por supuesto, la disponibilidad de representar en los mismos locales que los grandes autores de comedia».

El derecho de propiedad exclusiva de una comedia que los autores tenían les permitía poder vender a su antojo –y de acuerdo con sus intereses comerciales- tanto los originales como las copias de las obras que conformaban sus repertorios. Así eran representadas por otras compañías, renunciando a dicha exclusividad a cambio de unos ingresos adicionales. En este proceso de circulación de las comedias entre diferentes compañías, el dramaturgo carecía de participación.

Tal y como señala García Reidy, «La compra de una comedia también otorgaba a los directores de compañía la potestad para alterar el texto de acuerdo con las necesidades específicas de cada representación. Estas modificaciones podían comprender desde la eliminación o añadido de algunos versos hasta la supresión de pasajes enteros o la adición de nuevas escenas. A veces estos cambios se debían a intereses concretos del autor de una compañía, pero en la mayoría de los casos los retoques en el texto obedecían a la necesidad de adaptarlo a las circunstancias de la puesta en escena. La provisionalidad se instalaba así en el texto dramático, que se configura como un objeto literario abierto, vivo y sujeto a cambios potenciales realizados en pocas ocasiones por mor de la belleza estética y las más de las veces para cubrir necesidades performativas. Estos procesos de reescritura y ajuste del texto dramático tenían lugar sin que interviniera el dramaturgo responsable de la obra y serían ejecutados dentro de la compañía por alguien con aptitudes literarias».

El derecho de propiedad sobre una obra era transferible. Una vez que el autor original vendía el privilegio de un libro o el manuscrito autógrafo de una comedia, también cedía todos sus derechos, que pasaban a manos del comprador. La literatura, por consiguiente, no se diferenciaba de ningún otro bien por cuanto no se otorgaban al autor original de las obras derechos inalterables o que fueran más allá de la transacción de compraventa.

Los cambios introducidos por las compañías eran a veces tan notables que el propio poeta no reconocía sus textos al cabo del tiempo. Lope de Vega se manifiesta en este sentido en el prólogo de *El peregrino en su patria*: «Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco».

Las circunstancias cambiarían a mediados de la década de 1610, cuando Lope de Vega tomó de manera definitiva cartas en el asunto de la publicación de su teatro y lo hizo a través de una triple aproximación: a) intentando conseguir que las autoridades intervinieran directamente en la circulación de las comedias; b) tomando él mismo la rienda de la publicación de sus comedias, y c) desarrollando un explícito discurso de reapropiación autorial de sus comedias a través de sus escritos.

Al respecto, Lope de Vega se expresa así en la dedicatoria de la *Decimotercera parte* de sus obras (1620), haciendo especial mención a los «memorillas», unos sujetos capaces de reproducir por escrito la comedia escuchada durante una representación: «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 de las comedias, diciendo que las toman de memoria de solo 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 solo un daño a 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»

Esta actitud reivindicativa del «ingenio» desemboca en un concepto de autoría y una defensa de la edición del texto teatral. Lope de Vega no solo sitúa en las comedias impresas la capacidad de obtener placer estético, al igual que se puede conseguir en los corrales, sino que incluso –en lo que supone el cenit de la reivindicación de la autonomía artística del teatro publicado respecto de sus puestas en escena- llega a situar el texto dramático impreso por encima de la representación misma. El texto impreso se encuentra liberado de una serie de condicionantes que tienen lugar si se acude a los corrales para ver a los cómicos actuar y que lastran la capacidad del oyente de disfrutar de una correcta recepción estética de la obra dramática. Así Lope de Vega, en *La Dorotea*, situó el texto leído por encima de la representación: «que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder».

Estas invectivas de Lope de Vega contra los actores se entretajan con su preocupación por ver cómo, en los corrales, la preeminencia del oído como el más noble de los sentidos para disfrutar de las comedias cedía paso al predominio de la vista; es decir, el gusto por los aparatos, invenciones y tramoyas que tanto atraen al público. Recuérdese lo dicho por Lope de Vega en *Arte nuevo de hacer comedias...* y las demás manifestaciones en este sentido de otros autores de la escuela lopesca.

En la *Parte XVI* de sus obras, Lope de Vega escribió un diálogo entre el Teatro y un Forastero en que el primero se queja de los excesos de la tramoya, de moda en el teatro de esos años. El texto presenta a un Teatro «herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos» necesarios todos para instalar la omnipresente tramoya, «donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de los hombres».

Además de censurar estos mecanismos escénicos ajenos al texto, Lope de Vega se queja de que el éxito de una comedia dependa de «accidentes, como mandar algún poderoso inquietarla, herir un representante, parir una mujer, caerse una apariencia, errarse el que no estudia, o el desairado ser odioso al pueblo, cosas que no están en las márgenes del poeta. Sin esto,

muchos van a la comedia más como figuras que como oyentes, pues hacen allí mayores papeles que los representantes, sin reparar en lo que un hombre de bien se debe a sí mismo cuando está en público y otros van también a que los vean lindos».

La argumentación de Lope de Vega a favor del carácter literario de su teatro se fundamentó en dos ideas estrechamente relacionadas: la primera, que las comedias tienen un valor estético que les corresponde en cuanto poesía fundada en los principios de la poética y la retórica, con sentencias y conceptos que son dignos de estimación, muestra de su ingenio y merecedores de poder disfrutarse sin incorrecciones textuales; la segunda, que este valor literario de las comedias no puede apreciarse debidamente durante su representación, sujeta como está a una serie de condicionantes ajenos a la intención del dramaturgo.

Los nombramientos de los autores de las compañías estaban establecidos por períodos anuales y los realizaba el Consejo de Castilla, a través de un consejo dedicado a la actividad teatral. Una vez oficializados, los autores se convertían en los únicos interlocutores ante los diferentes estamentos oficiales, en especial las autoridades locales, y asumían una responsabilidad plena.

El autor también era el encargado de las relaciones con los poetas que suministraban comedias a las compañías. El proceso se realizaba mediante encargo expreso para la nueva temporada o, en menor medida, la compra de obras ya redactadas. Había un mercado secundario de comedias donde algunos autores las vendían a sus colegas una vez utilizadas por sus propias compañías.

A la hora de encargar o comprar, el autor busca esencialmente el posible éxito comercial. Esta circunstancia le obliga a actuar sobre seguro, con la consiguiente «fosilización» del género y las dificultades para su renovación. Al mismo tiempo, el autor debe prever que las comedias no contravengan las normas para ser autorizadas por los organismos censores, que eran especialmente celosos en lo político, religioso y moral.

Una vez compradas las comedias, el autor a veces las modifica para alcanzar dichos objetivos –aparece la figura del «poeta remindón»-, así como para adaptar las obras a la situación particular de su compañía –los «atajos» solían ser numerosos, al igual que la supresión de personajes secundarios- o reconsiderar alusiones a determinadas localidades en las que se representa.

Este posible conjunto de alteraciones del texto original cabe relacionarlo, además de las dificultades que plantea para la crítica textual, con el grave problema a la hora de establecer la autoría en las comedias del Barroco. Tengamos en cuenta que, a veces, los autores llegaban a comprar o se hacían componer comedias escritas por segundones dando, para la representación, el nombre de un poeta famoso como Lope de Vega. De ahí que a éste se le hayan atribuido cifras absurdas o legendarias: hasta un total de 1800 comedias.

Aparte de llevar todo el peso administrativo y económico de la compañía, el autor era el encargado de contratar durante la Pascua a los intérpretes y vigilar su comportamiento, tanto en la escena como fuera de la misma. Esta circunstancia supuso numerosos problemas de disciplina, sobre todo a causa de las presiones de instituciones como la Iglesia, que a menudo denostó con dureza al colectivo teatral por su supuesta amoralidad. Los textos en este sentido son tan abundantes como dados a la exageración.

A pesar de esta multiplicidad de funciones, la situación económica de los autores no siempre era boyante porque, aunque estuvieran bien pagados, asumían importantes riesgos empresariales. Una vez deducidos los gastos y las cantidades obligatoriamente destinadas a entidades benéficas o de sanidad, su margen de beneficios podía peligrar. De hecho, las quiebras de las compañías son frecuentes.

Las cargas impositivas que soportaba la actividad teatral limitaron en buena medida los beneficios de quienes se dedicaban a esta tarea, pero al mismo tiempo proporcionaban una excelente defensa para garantizar su continuidad en un marco de polémicas sobre la licitud del teatro. Juan M.^a Marín afirma al respecto que «esta circunstancia benefició grandemente al teatro, pues frente a los enemigos del espectáculo, sobre todo los severos

moralistas que, recelosos de la frivolidad del mundillo teatral, pedían reiteradamente la clausura de los corrales, se alegaba la dignidad de los fines de tales cofradías y esta argumentación vencía cualquier resistencia; si se cerraban las puertas del teatro por duelo oficial, pestes o derrotas militares pronto eran reabiertas por la presión de la opinión pública, que recordaba los fines caritativos del espectáculo».

Los dramaturgos profesionalizados también dispusieron de otros clientes que contrataron sus servicios literarios: los arrendadores de los teatros, los ayuntamientos, los miembros de la nobleza o la corte misma. Compañías de actores profesionales, arrendadores, ayuntamientos, nobles o la Corona, pese a su disparidad, tenían en común el hecho de ser clientes de los dramaturgos y de permitir, al contratar sus servicios literarios a cambio de dinero, que se sentasen las bases para que pudiera darse por primera vez la profesionalización de la escritura dramática en España.

En definitiva, el autor es el encargado de coordinar y dirigir todos los esfuerzos y las tareas para transformar un texto literario (el objeto de su compra) en una obra dramática (la representación que vende al público). Sus tareas fundamentales son la de contratar al resto de los actores, componer el repertorio, comprar las comedias a los poetas, estudiar las piezas, dirigir los ensayos, adaptar los textos si es necesario y regular las finanzas de la compañía.

Los intérpretes.-

Tal y como se indicó en el apartado dedicado a las compañías, la creación de un lugar fijo para la representación y la ordenación de su funcionamiento implican, directamente, el nacimiento y el desarrollo del actor como profesional de la representación, así como su agrupación en entidades autónomas con una jerarquía interna y una estructura económica y administrativa definida.

Los intérpretes están vinculados en el seno de las compañías al autor por un contrato laboral, en el que se estipulan, de manera minuciosa, los derechos y las obligaciones de ambas partes.

Fundamentalmente, se pueden distinguir dos categorías de compañías en la España del Siglo de Oro: las compañías de título (o reales) y las compañías de la legua, cuyas denominaciones conocemos a través del citado testimonio de Agustín de Rojas. Al primer grupo pertenecen todos aquellos conjuntos oficialmente permitidos y son el objeto exclusivo del estudio histórico, porque la documentación acerca de sus colegas de las compañías de la legua es muy escasa.

La compañía española de teatro en el siglo XVII es una asociación perfectamente organizada y relativamente fija. Las tareas escénicas están distribuidas con exactitud. A la cabeza se encuentra el autor de comedias como director, le siguen los actores/actrices que encarnan los papeles más importantes, después los intérpretes de papeles secundarios y, finalmente, el personal auxiliar.

Según José M.^a Díez Borque, «La compañía es una sociedad organizada jerárquicamente con el autor de comedias al frente como autoridad máxima, con una gradación en la categoría y responsabilidad de los actores, con unas funciones de los subalternos determinadas con precisión y con una reglamentación que la hace depender directamente de la administración central. Todo esto no hubiera sido posible sin unos teatros fijos con su propia organización administrativa y una comedia que asegurara la permanencia renovada del público en los corrales».

Los intérpretes, recitantes o «cómicos» -cabe recordar la permanencia de este último término en España hasta mediados del siglo XX- con una reconocida categoría artística y profesional escogían los papeles que representaban de acuerdo con lo establecido en los contratos. Esta circunstancia, tan ajena a los usos actuales, implica una rigurosa ordenación jerárquica de los intérpretes, que por su escasa flexibilidad sería criticada por los partidarios de las sucesivas reformas teatrales, desde Leandro Fernández de Moratín hasta quienes polemizaron en este sentido a mediados del siglo XX. Citar y explicar el ejemplo paradigmático del film *Cómicos*, de Juan A. Bardem, cuyo argumento gira en torno a los conflictos derivados de esta circunstancia.

Una compañía ideal de la segunda mitad del siglo XVII, según la estimación de Josef Oehrlein, estaría configurada por el autor de comedias, primera dama, segunda dama, tercera dama, cuarta dama y quinta dama; galanes primero, segundo y tercero; primer gracioso y segundo gracioso; primer barba y segundo barba (aquellos que interpretaban los papeles de personajes de edad, graves); un vejete; primer músico, segundo músico, arpista, apuntador, guardarropa y cobrador: veinte personas en total. La composición coincide con la aportada por Evangelina Rodríguez Cuadrados y ya citada en el apartado dedicado a las compañías.

A tenor de la documentación conservada y analizada, sólo los primeros intérpretes disfrutaban de un nivel económico aceptable, aunque en las compañías de título se percibe una situación privilegiada con respecto a las compañías ambulantes o de la legua.

Las tablas salariales establecen una disminución progresiva, pero ordenada, de los salarios a percibir según las responsabilidades contraídas en las compañías. Por lo tanto, se establece en las mismas una estructura que combina lo gremial en el ámbito laboral –regulado también en aspectos como los asistenciales- con el objetivo comercial y artístico.

Tal y como ya se indicó en el citado apartado, esta jerarquización 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 autoprotendida, regida muchas veces por la endogamia familiar (galán y primera dama suelen ser el autor y su mujer, y la dirección de la compañía se transmite de padres a hijos). Al mismo tiempo, esta rigidez de las compañías contribuyó al esquematismo de la producción teatral destinada a la representación por parte de las mismas. Los dramaturgos estaban abocados a escribir piezas construidas siempre con una idéntica relación de personajes, que tendía a convertirse en una «falsilla». De ahí se deriva buena parte del convencionalismo y la reiteración del teatro del Siglo de Oro.

La compañía era la agrupación más completa que podía afrontar una representación en los corrales de comedias o los espacios teatrales de la Corte, pero en el Siglo de Oro coexiste con otras agrupaciones: bululú (1

representante), ñaque (2 hombres), gangarilla (3 o 4 hombres incluyendo un músico), cambaleo (1 mujer y 5 hombres), garnacha (5 o 8 hombres, 1 mujer y 1 muchacho), bojiganga (6 o 7 hombres, 2 mujeres y 1 muchacho), farándula (x hombres y 3 mujeres) y compañía. Sobre estas agrupaciones véanse los textos de Agustín de Rojas en *El viaje entretenido*, tantas veces citados a falta de otras fuentes ajenas a la ficción.

La actividad del actor afrontaba problemas de diversa índole. Por ejemplo, la intensa y extendida afición del público a las comedias provocaba que los intérpretes, en su vida privada, estuvieran como en un escaparate ante el resto de la población. Los cómicos se veían así sometidos a la pública contemplación y la murmuración, con las consiguientes dificultades de cara a instituciones como la Iglesia.

A lo largo del Siglo de Oro, la dedicación al teatro no era considerada como una actividad digna ni honorable por algunos sectores, especialmente los vinculados a la Iglesia. El cómico no podía aspirar a la reputación y la estima oficiales, aunque sirviera de entretenimiento a los poderosos. Su trabajo tampoco podía servir de trampolín para conseguir cargos públicos. Ni siquiera en períodos históricos muy posteriores. No obstante, los cómicos disfrutaban de la fama y la popularidad gracias a su trabajo, que en el caso de las compañías de título estaba bien pagado.

Algunos testimonios escritos prueban la inquina de determinados sectores contra los intérpretes y, hasta cierto punto, han contribuido a crear la imagen de unos cómicos de vida ambulante y un tanto marginal que no siempre se corresponde con la realidad. Un ejemplo sería lo escrito por Lupercio Leonardo de Argensola 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».

Según Josef Oehrlein, «el actorado profesional no se enfrentó a la sociedad de la Iglesia, ni tuvo que soportar ataques por parte del Estado, el Municipio o la Iglesia (con excepción de las órdenes religiosas); más bien prosperó bajo la vigilancia e, incluso, apoyo de los gremios correspondientes.

El actorado profesional del Siglo de Oro no era precisamente una multitud amorfa de comediantes desorganizados, sino un grupo, cerrado en sí mismo, altamente profesional y estupendamente organizado, de personas del teatro muy consideradas en amplios círculos de la sociedad que tuvieron una participación decisiva en el desarrollo del mismo».

El estudio de la actividad profesional de los intérpretes suele ser una laguna de las historias del teatro, a veces por prejuicio académico o filológico y, en otras ocasiones, por la carencia de una base documental y bibliográfica. En relación con esta última circunstancia, Evangelina Rodríguez Cuadrados señala que «aparentemente nada hay más hermético que un texto del teatro áureo para quien desee saber con cierto grado de eficacia cómo representaba un actor, cómo se movía, hasta dónde llegaba, cuál era su recorrido espacial, qué voz tenía que colocar». Las dificultades para responder a estas preguntas son numerosas.

El hispanista Víctor Dixon adoptó en una conferencia la personalidad de un comediante del XVII para explicar el problema en tono coloquial: «La regla general a que se atiene el poeta al escribir un manuscrito como éste es que a él normalmente no le incumbe meter en él nada más que las palabras mismas que han de oír los recitantes. Conoce como nadie, y explota cuando puede, si es un dramaturgo de verdad, los corrales de comedias y sus recursos, las condiciones y convenciones que lo rigen. Imagina y hasta cierto punto determina cómo ha de presentarse su obra en ellos. Pero por eso mismo no lo dice explícitamente. Señala –aunque no siempre- las entradas y salidas de los personajes. Añade, a veces, indicaciones escuetas en cuanto al decorado y a los muebles, a la indumentaria y a los accesorios, a la colocación de los actores, sus movimientos, ademanes y gestos; se las ingenia, otras veces, para decirnos algo de todo esto sin decirlo, ya que las palabras que da a los personajes no tienen sentido si no se supe lo que él deja sobreentendido. Pero en muchísimos momentos no indica nada, no solo porque se fía de nosotros, sino porque sabe lo que haremos y lo que el público convendrá. Lo que escribe, pues, y lo que los siglos venideros conservarán no es más que una parte –la mitad, digamos- del texto verdadero de la representación que él imagina. Claro que a esta mitad –que respetarán, según espero, como a una

cosa sagrada- los actores del futuro podrán añadir otra mitad distinta de la nuestra».

Evangelina Rodríguez Cuadrados reconoce 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». Las técnicas de la representación y el histrionismo, por lo tanto, han dejado escasas huellas documentales. Nuestros conocimientos sobre estos aspectos tan esenciales son limitados. A partir de referencias más o menos indirectas, suponemos que los intérpretes realizaban un trabajo convencional de acuerdo con unas normas comunes. Su objetivo teatral no pasaba por incorporar las actitudes y los comportamientos de la realidad a los escenarios, sino por trabajar en los mismos de acuerdo con una tradición de origen gremial. Esta retórica del actor tiende a una sobreactuación expresionista, que también era deudora de las limitaciones acústicas y visuales de los corrales de comedia.

Ser un buen profesional de la actuación era difícil a juzgar por las condiciones óptimas de maestría que se les exigía: destacaba la buena pronunciación (el espectador de la época estaba bastante capacitado para «oír» versos), la habilidad en canto y baile y la gracia de movimientos. En términos generales, puede decirse que el ideal de perfección en el actor consistía en conciliar naturaleza y arte en el gesto, en la palabra y en el movimiento; la meta era que la actuación pareciera “no imitación, sino propiedad” (López Pinciano).

El actor será el factor imprescindible para poner en pie una buena comedia. Una pieza podía fracasar –y el testimonio es del avisado Lope de Vega- por «mal gracioso, galán gordo y dama fría». O por flagrantes desaciertos en el reparto como arguye uno de los personajes de Tirso de Molina en *Los cigarales de Toledo*: «Muchas comedias han corrido con nombre de disparatadas y pestilenciales, que siendo en sí maravillosas, 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».

El ideal del intérprete de la época se sintetiza en unos versos de *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes:

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
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 llano.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente
si hace aquesto el recitante.

La desenvoltura (los movimientos naturales y no afectados), la dicción o elocución, la apostura física, la resolución en el gesto o en la posible improvisación y la memoria se perfilan como las claves del edificio en el que se alberga el perfecto representante, como reclama Lope de Vega en *El guante de doña Blanca*: «que ha de tener el buen representante [...] acción, memoria, lengua y osadía».

Evangelina Rodríguez Cuadrados analiza todas las referencias del siglo XVII acerca de las técnicas de interpretación y de las mismas «se desprende que –como ya hemos indicado anteriormente- 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?».

La respuesta es negativa, claro está, aunque la valoración de esa sobreactuación no deba realizarse con respecto a los cánones actuales, sino enmarcada en su época. El arte de la interpretación evoluciona, entre otros motivos, por su inexcusable dimensión histórica.

Juan María Marín señala que «la interpretación de los actores era muy exagerada en los gestos; la declamación se hacía con voz forzada y afectada, debido a las deficientes condiciones acústicas del local y a la necesidad de agradar y ganarse al espectador popular de entonces, tan exigente y fácilmente irritable». A menudo estos intérpretes se convertían en recitantes, condición favorecida por el forzoso estatismo de una representación desarrollada en un escenario de reducidas dimensiones.

Por otra parte, la falta de ensayos y las dificultades para preparar con garantías las puestas en escena impedían que los intérpretes profundizaran en

la caracterización de sus personajes. La consecuencia no era negativa de acuerdo con las expectativas del público coetáneo, pero ese forzoso esquematismo o convencionalismo de la interpretación contribuía a separar lo puesto en escena de la realidad de aquella época.

De los escasos tratados sobre las técnicas de la interpretación que se divulgaron por entonces se deduce que al buen intérprete se le atribuyen cuatro habilidades:

- a) desenvoltura;
- b) dicción;
- c) físico y
- d) memoria.

La exigencia de estas cuatro habilidades es una constante profesional e histórica, pero su concreción sobre el escenario varía notablemente a lo largo de la evolución del teatro.

A pesar de la exigencia de esas cuatro habilidades y según Frédéric Serralta, el primer factor importante de la actividad del actor era la calidad y la expresividad de su voz (recuérdese que, aun muy entrado el siglo XVII, la locución usual era «oír» y no ver una comedia).

La presencia de la mujer en los escenarios fue polémica en un principio, pero –a diferencia de lo sucedido en otras culturas nacionales del entorno europeo- las autoridades desecharon la participación de muchachos para encarnar los papeles femeninos. La presencia de las actrices se asentó con fuerza, a pesar de que el mundo laboral y profesional solía estar vetado para las mujeres.

La interpretación teatral era la única actividad profesional de la época donde el papel de la mujer podía equipararse al del hombre. La causa de esta excepción radica en la necesidad de contar con mujeres –no adolescentes masculinos- para unos papeles que, a menudo, eran de protagonistas, con el consiguiente disgusto de los detractores eclesiásticos.

La actividad profesional de los intérpretes está regulada y encorsetada por dos citas cotidianas que se daban a lo largo de la temporada teatral: el ensayo por las mañanas y la representación vespertina. Fuera de esta actividad, a los intérpretes les quedaba poco tiempo para escribir papeles –un porcentaje considerable del colectivo padecía el generalizado analfabetismo de la época-, memorizarlos u ocuparse de otros asuntos ajenos al teatro. La situación de unas largas jornadas de trabajo tampoco era excepcional con respecto a otros gremios.

Agustín de Rojas describe así, en su *Viaje entretenido*, la actividad diaria de los cómicos:

Porque no hay negro en España,
ni esclavo en Argel se vende,
que no tenga mejor vida
que un farsante si se advierte.
El esclavo que es esclavo
quiero que trabaje siempre
por la mañana y la tarde,
pero por la noche duerme.
No tiene a quién contentar
sino a un amo o dos que tiene,
y haciendo lo que le mandan
ya cumple con lo que debe.
Pero estos representantes,
antes que Dios amanece,
escribiendo y estudiando
desde las dos a las nueve.
Y de las nueve a las doce
se están ensayando siempre;
comen, vanse a la comedia,
y salen de allí a las siete.

Y cuando han de descansar
los llaman el presidente,
los oidores, los alcaldes,
los fiscales, los regentes.
Y a todos van a servir
a cualquier hora que quieren.
Que esto es aire; yo me admiro
cómo es posible que puedan
estudiar toda su vida,
y andar caminando siempre,
pues no hay trabajo en el mundo
que pueda igualarse a éste.
Con el aire, con el sol,
con el agua, con la nieve,
con el frío, con el hielo,
y comer y pagar fletes;
sufrir tantas necesidades,
oír tantos pareceres...

Los ensayos, aunque se concentraban en el período estival –por la escasez de representaciones durante estos meses-, estaban justificados por la necesidad de preparar las obras («comedias nuevas») que se iban a representar en las fechas próximas. El tiempo para alcanzar este objetivo era mínimo por los continuos cambios en la cartelera –rara vez un título permanecía durante toda una semana-, aunque se disponía de un repertorio de «comedias famosas» procedente de las temporadas anteriores.

Los ensayos de una nueva comedia duraban, por regla general, dos semanas. Una compañía de título estudiaba y ensayaba una media de diez obras nuevas por temporada. Las cifras de las incluidas en el repertorio eran muy superiores (alrededor de treinta), aunque estas comedias también necesitarían de ensayos para actualizar su conocimiento.

Según Josef Oehlerlein, «no se yerra al suponer que las compañías han estudiado un promedio aproximado de diez comedias por temporada y que el repertorio pasivo de comedias que habían pasado de nuevas a viejas, es decir, las obras que quedaban en forma latente aptas para la representación, ha podido ser tres o cuatro veces mayor». Esta afirmación representa un total de 40-50 comedias anuales, lo cual supone una tarea agotadora que difícilmente podía ser asumida con unos mínimos de calidad equiparables a los actuales.

La profesión del cómico era endogámica por la frecuente existencia de parentescos familiares en las compañías. No obstante, cabe relativizar la importancia de esta circunstancia en una época donde la endogamia resultaba una práctica habitual en los diferentes gremios.

El pequeño círculo donde se reclutaban las nuevas generaciones de intérpretes confirma que las técnicas de representación eran de transmisión tradicionalmente oral y que los cómicos más jóvenes, en cierta medida, sólo adquirirían la formación para desempeñar su oficio mediante el trabajo práctico en el escenario junto a los veteranos. Este tipo de formación perduró hasta mediados del siglo XX, aunque fuera motivo de numerosas críticas porque dificultaba la mejora en la interpretación y consagraba no pocos defectos de los cómicos.

De acuerdo con una estructura gremial especialmente perdurable en esta actividad, los intérpretes solían ser hijos o familiares de quienes ya habían desempeñado el mismo oficio. Esta circunstancia contribuyó de manera considerable a la estabilización y la compenetración del colectivo profesional, pero también a su relativa marginalidad, que sería reforzada por quienes abogaron por la exclusión social del colectivo.

El rasgo más destacado del vestuario usado en el teatro español del siglo XVII es que no representa, en absoluto, una reconstrucción exacta de un vestuario histórico acorde con el tiempo recreado en la comedia, sino que refleja, sobre todo, la moda de cada momento. La afirmación cabe extenderla a otros signos que configuran la apariencia del intérprete (peinado, maquillaje, accesorios...). El vestuario sólo reproduce alusivamente las indicaciones específicas de la vestimenta de otras épocas históricas. Esta circunstancia

sería motivo de numerosas críticas por parte de los reformistas del teatro en diferentes períodos, pero no sorprendía a los espectadores de los corrales de comedias.

La profesora Teresa Ferrer nos habla del lujo en el vestuario y de la influencia de la moda en el mismo: «Los gustos contemporáneos en materia de moda parecen primar en la selección de los trajes de las damas, algo que debía suceder con bastante frecuencia. Las burlas sobre los anacronismos vertidas por Lope en *El Arte Nuevo*, en alusión a las representaciones públicas, es probable que pudieran extenderse a muchos de los grandes festejos cortesanos, aunque por razones diferentes: en éstos el afán de lucir todo tipo de adornos y joyas y los imperativos de la moda cortesana debían prevalecer en muchas ocasiones sobre cualquier otro tipo de consideración».

El lujo del que se hacía gala en el vestuario de las compañías de título no se basaba exclusivamente en la vanidad o la ostentación del intérprete. El atractivo y la vistosidad del vestuario formaban parte del espectáculo y, al margen de algunas polémicas, fueron fomentados a menudo por instancias oficiales y ajenas a lo estrictamente teatral. Como tantos otros rasgos del trabajo actoral, éste también se prolongó hasta el siglo XX.

Según José M.^a Díez Borque, «el escenario era un mundo aparte, una sublimación de la vida real, donde si no cabía la realidad social tampoco tenían por qué caber las limitaciones que las leyes imponían a prácticas de la vida cotidiana, como el vestido. Era el mundo mágico del espectáculo que exigía lujosísimos vestidos para que el espectador admitiera, embobado, la realidad que se le presentaba, permitiendo a la comedia cumplir su función tranquilizadora. La espectacularidad, habida cuenta de la pobreza del decorado, estaba confiada, en gran medida, al vestido y por todo esto, mientras las actrices debían cumplir en la vida real con las premáticas del Reino, en el escenario podían transgredir la ley y utilizar lujosísimos vestidos».

La escasa importancia del vestuario para la comprensión del argumento específico de las obras representadas subraya su valor respecto al hecho global de la representación teatral: para el intérprete se trata de una vestimenta

de culto, que por su permanencia bajo unos rasgos comunes le caracteriza exteriormente como configurador del ritual de la manifestación teatral.

Según José M.^a Díez-Borque, «el traje en el teatro del Siglo de Oro es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje, ya que las posibilidades y recursos en el texto dramático son bastante reducidas en cuanto a la caracterización de los personajes, y de aquí la oposición absoluta galán-caballero/gracioso-criado, que ha de ser inmediatamente reconocida por el espectador, gracias a los signos de vestuario. Claro que el vestido puede convertirse en disfraz y entonces significa de forma negativa, produciéndose la correlación entre lenguaje y vestido».

El escenario del corral de comedias exigía que el actor compensase con su actuación, incluso sobreactuación, la configuración escénica, caracterizada por su sobriedad, y el escaso resultado de los efectos obtenidos con apariencias y tramoyas. El intérprete debía materializar mediante el lenguaje verbal o la gesticulación aquello que no se podía representar con aparatos técnicamente modestos y decorados rudimentarios.

Los profesionales de los corrales de comedias también trabajaban en el teatro cortesano. Desde la perspectiva de los actores, la actuación en la Corte era honrosa y lucrativa, si bien exigía de ellos una manera de interpretar que se diferenciaba totalmente de la habitual en los corrales. Las apariciones en el escenario, dominado por la técnica escenográfica y la utilización de la maquinaria complicada en comparación con la de los corrales, exigían un trabajo de ensayo muy exacto y, sobre todo, una disciplina y una disposición mayor al rendimiento. El elevado grado de exigencia se compensaba con una mejor remuneración.

Aparte de estas representaciones cortesanas y las dadas en los corrales, los actores también trabajaban en las «particulares» -casas particulares donde tenían lugar representaciones para los familiares y los vecinos; una circunstancia que perdura hasta el siglo XX- y en las dadas con motivo del Corpus. Estas últimas, contratadas directamente por los ayuntamientos, no sólo constituían una importante fuente de ingresos para las compañías, sino también un mérito y refrendo público de su calidad.

Según Teresa Ferrer, en la profesionalización -que se inicia en torno a los años cuarenta del siglo XVI, cuando se encuentran los primeros datos de pagos a actores, tanto de instituciones ciudadanas y eclesiásticas como de personas privadas- tuvieron mucho que ver las celebraciones de las fiestas del Corpus Christi, así como en «la conformación del gusto de las capas más amplias de la población, que se forjó necesariamente -antes de la existencia de un teatro regular y comercial- en las fiestas y espectáculos públicos».

José Luis Canet añade que en esa consolidación de la profesión teatral tuvieron un papel fundamental los grandes núcleos urbanos como fueron Valencia, Sevilla, Toledo o Madrid. La profesionalización no fue, por lo tanto, un fenómeno relativamente uniforme en el conjunto del reino, sino centrado en esos núcleos.

El poeta dramático.-

Gracias a la ordenación y la estructuración comercial de la comedia en el Siglo de Oro, por primera vez hay un poeta/autor dramático que puede dirigirse a un público amplio y estable. Asimismo, la producción literaria se somete a un mecanismo económico que se asienta en la oferta y la demanda, siendo el público el elemento determinante.

José M.^a Díez Borque explica así lo arriba indicado: «Gracias a la ordenación y estructuración comercial de la comedia, se puede hablar, por primera vez, de escritor de masas y, por primera vez, la producción literaria se somete a un mecanismo económico que se asienta en la oferta y la demanda, apoyada en la aceptación del producto por parte de un público, que tiene poder decisorio en cuanto que su dinero es la base de todo el sistema. Esta novedad que supone la despersonalización, al ser el dinero colectivo y no el individual (mecenas, iglesias...) la base de funcionamiento, implica condicionamientos fundamentales sobre la estructura y forma del producto, en este caso la comedia».

La actividad creadora del dramaturgo del siglo XVII está sometida, entre otros factores, a:

- a) La estructura económica y profesional, que convierte la comedia en un objeto sujeto a la oferta y la demanda, o vendible.
- b) La ideología dominante o hegemónica, que se sirve del alcance masivo de la comedia e intenta controlar este instrumento de propaganda.

Alejandro García Reidy analiza la profesionalización como escritor de Lope de Vega en su ensayo *Las musas ramera*s (véase Bibliografía). Seguimos este estudio en el presente apartado porque ejemplifica el cambio producido en la época de Lope de Vega hacia un estatus profesional del escritor de comedias.

El escritor profesional es aquel que hace de la literatura su oficio, es decir, que sea su principal fuente de ingresos; que realice esta actividad de manera regular, no de manera esporádica; que escriba para el gran público y se ajuste a sus gustos.

La plena profesionalización de la literatura se dio en el siglo XIX, cuando existió un mercado literario lo suficientemente amplio y rentable como para que un número significativo de literatos pudiera depender principalmente de los ingresos obtenidos con su escritura. No obstante, la profesionalización de la escritura es un fenómeno diacrónico, fruto de una larga gestación, que ya se manifiesta claramente en la época de Lope de Vega.

Noël Salomon situó a Lope de Vega en una posición de «semi-mecenazgo» al disponer no solo de la protección ofrecida por los nobles, sino de una fuente de ingresos diferente, la del teatro comercial, que le reportaba unas cuantías nada desdeñables.

Los escritores del Siglo de Oro vivieron las primeras experiencias como profesionales, pero no buscaron el reconocimiento exclusivamente a través del incipiente mercado que se había ido formando, sino que siguieron buscando su legitimación a través de la corte y la aspiración a ingresar en el limitado círculo de la nobleza.

El teatro comercial es un fenómeno fundacional en la historia de la profesionalización de la escritura por el mercado que creó. El teatro fue la piedra angular sobre la que se fundaron los campos literarios europeos en el

siglo XVII. Hay especialmente tres razones, cuya combinación daba al teatro un halo de cierta heterodoxia: su carácter marcadamente comercial y/o cortesano, la estrategia de triunfo más adecuada para quienes buscaban un éxito rápido y directo en el ejercicio de las letras; su carácter espectacular y masivo y, por último, su compleja relación con la poesía, el archigénero literario de aquel tiempo.

La existencia de un público urbano y masivo, bien estudiado por José Antonio Maravall (véase Bibliografía), que acudía con frecuencia a los corrales de comedias y pagaba por ver representar, posibilitó que el teatro se convirtiera en un negocio que implicaba a diferentes agentes sociales y moviera importantes cantidades de dinero al convertir la literatura dramática en un bien de consumo. Todas las facetas del teatro, desde la compra de comedias, la contratación de actores, el alquiler de los locales teatrales, etc., pasaban a sustentarse en el dinero.

Ya Noël Salomon señaló la necesidad de atender al estatuto social de los escritores en España y a las circunstancias económicas y culturales que agrupaban o diferenciaban a los distintos creadores. De acuerdo con el vínculo económico existente entre los escritores y su producción, el investigador francés distinguió tres categorías de autores: los **escritores aristócratas**, para quienes escribir era un hecho desinteresado; los **escritores artesanos**, quienes ponían sus plumas al servicio de la nobleza; y los escritores en un régimen de **semi-mecenazgo**, quienes podían vivir a medio camino entre el clientelismo propio de los escritores artesanos, pero también obtenían ingresos económicos directos de la venta de sus obras literarias.

Lope de Vega es un ejemplo de esta última categoría, tal y como arriba se señalaba. Según indica Joan Oleza, los sueños cortesanos que Lope de Vega parecía tocar con la mano en 1599 se disipan y, a cambio, el Fénix se aproxima al mundo del teatro. En este movimiento influirían mucho los móviles profesionales, porque con la apertura de corrales Lope de Vega debió plantearse cómo se iba a ganar mejor la vida, sirviendo a señores o escribiendo para las tablas.

Según Antonio Sánchez Jiménez, «Lope de Vega oscila siempre entre dos polos profesionales, manteniendo su independencia en un difícil equilibrio entre dos extremos: las comedias y el mecenazgo. Cuando uno le da problemas, se inclina al otro. Así, cuando cierran los corrales por lutos oficiales, o cuando tiene dificultades con el público, el Fénix se acoge a servir a señores; y, viceversa, cuando los magnates no proporcionan los ingresos que espera, vuelve a escribir para las tablas».

Esta disyuntiva en la trayectoria de Lope de Vega conduce al citado profesor a presentar el siguiente balance en su biografía del autor: «Gracias a su capacidad de trabajo y a su talento, Lope obtuvo una posición económica envidiable y una enorme fama, pero no pudo consolidarse como caballero cortesano, que era lo que él deseaba. No obtuvo un título universitario, no logró que se aceptara su fantástica hidalguía, no consiguió un puesto fijo en la corte. Los honores académicos y nobiliarios que alcanzó fueron enormes, pero no colmaron sus ambiciones. No le bastó el aplauso de todo el país, la admiración de nobles y eruditos, el dominio de los escenarios comerciales y cortesanos, el título de doctor en teología y la cruz de caballero de la orden de Malta. No era suficiente para alguien que aspiraba nada menos que a ser cronista real, capellán del duque de Sessa y poeta laureado. Es decir, estamos ante una figura que consiguió enormes logros, pero que tenía aspiraciones y cualidades tales que su sociedad no llegó a colmar, incapaz de ennoblecer a un plebeyo, de consagrar a un autor no universitario y comercial».

La profesionalización va estrechamente vinculada con la autoría. El concepto del autor como individuo consciente de su propia escritura y de la relación que su producción guarda consigo mismo, que es reconocido como origen de un texto concreto por los destinatarios de las obras y que a su vez se reconoce en ellas, fue forjándose lentamente a lo largo de la Edad Media. Poco a poco, las obras literarias dejaron de ser hijas exclusivas de la anonimidad, de la creación colectiva o de la sumisión a la *auctoritas* y las fuentes empleadas para pasar a vincularse a un individuo concreto, a un nombre que las insertaba en un determinado corpus.

En un primer momento, la función de composición dramática no estuvo necesariamente diferenciada de la función interpretativa, dado que varias de las primeras compañías profesionales representaron piezas compuestas por actores de estas formaciones. El ejemplo mejor documentado de estos actores-poetas es el de Lope de Rueda en el siglo XVI.

La figura de los actores-poetas no desapareció completamente en el último tercio del siglo XVI, pero pasó a un segundo plano ante el éxito que obtuvieron los dramaturgos profesionales. Esta demanda de nuevas obras para representar produjo una especialización entre quienes escribían los textos dramáticos y quienes los representaban, la cual puede situarse de modo aproximado en torno a las décadas de 1570-1580.

A esta evolución contribuyó el incremento en el número de representaciones anuales y la competencia entre las diferentes compañías por atraer el mayor número posible de espectadores.

Para satisfacer la demanda, las compañías dependían de las obras que adquirían de distintos poetas, porque era la única forma de disponer de suficientes textos para renovar sus repertorios. Un factor fundamental fue el hecho de que las compañías se basaran en un texto dramático memorizado de antemano como soporte básico de su técnica teatral, frente a la práctica escénica más abierta a la improvisación y a la autoría múltiple de la *commedia dell'arte*. Esta circunstancia contribuyó a que las compañías necesitaran textos dramáticos de calidad literaria y sentó las bases para que pudiera darse una asociación autorial entre la obra dramática y el sujeto responsable de la pieza.

La situación del teatro en España había cambiado de manera definitiva hacia 1580. El cambio había sido cuantitativo, pero también cualitativo. Cervantes refirió cómo en la década de 1610 los autores de comedias, puesto que «tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo». El juicio de Cervantes apunta al desplazamiento que se había producido en el siglo XVI: los poetas habían pasado de ser paniaguados de la aristocracia a convertirse en paniaguados de esa nueva clientela que conformaban los autores/actores agrupados en compañías. En otras palabras,

la escritura teatral se había situado plenamente en el mercado por vez primera en la historia dramática española.

Las compañías profesionales fueron los principales clientes de los dramaturgos y quienes conformaron el grueso de la demanda. Un factor determinante fue la competencia que existió entre las distintas formaciones por hacerse con las comedias de los dramaturgos más célebres, pues contribuían decisivamente a atraer espectadores a los corrales y, por consiguiente, a aumentar los ingresos que obtenían las compañías.

Las relaciones profesionales entre poetas y actores eran de índole personal, de comunicación directa entre individuos. El primer paso en la relación tenía lugar cuando un poeta intentaba vender una comedia suya a una compañía. Parece que era frecuente que los dramaturgos leyeran parte o la totalidad de la obra en la que estaban trabajando (o que ya habían concluido) a algunos de los miembros de la formación interesada en adquirirla. Esta costumbre perduró hasta el siglo XX y era el paso previo a los inicios de los ensayos.

Los contratos conservados ponen de manifiesto que las relaciones profesionales entre dramaturgos y compañías se ceñían normalmente a una venta puntual, pues no se estipulan vínculos de exclusividad entre un poeta y una formación. No obstante, era habitual que una misma compañía acudiera de manera reiterada a los servicios de un poeta dramático.

El dramaturgo barroco, que conocía los entresijos que rodean las representaciones, era consciente de los límites de su función: lo que se le exigía al buen dramaturgo es que supiera proporcionar a los actores el texto adecuado a partir del cual ellos pudieran desarrollar su labor.

Los dramaturgos no renunciaban a tener voz y voto en los preparativos relacionados con el estreno de sus propias comedias una vez vendida una obra suya, aunque su capacidad de influencia estaba más o menos limitada según los casos. Probablemente fue algo común que hicieran sugerencias respecto a los actores que consideraban más adecuados para los papeles principales o respecto a los elementos escenográficos requeridos para la obra, y que los

actores valoraran estas sugerencias cuanto más fama tuviera el poeta en cuestión.

Lope de Vega escribió comedias sabiendo de antemano a qué compañía se las vendería, pero también escribió obras sin saber con seguridad qué formación terminaría por estrenarla; es decir, como especulación, anticipando la demanda que tendría. Su éxito como dramaturgo garantizaba que estas comedias tendrían salida en el mercado teatral porque existía una demanda. La práctica de Lope de vender comedias a diferentes autores al mismo tiempo es especialmente evidente durante las décadas en las que estaba en pleno apogeo.

Tengamos en cuenta que, según datos aportados por Antonio Sánchez Jiménez, en torno a un veinte por ciento de las comedias escenificadas entre 1583 y 1604 era de Lope de Vega: cada seis semanas podía estrenarse una comedia suya en los corrales. Esta hegemonía del autor habla de su éxito, que fue posible también porque, cuando el autor irrumpe en los escenarios madrileños durante la década de los ochenta, la industria teatral ya estaba consolidada en la capital.

Una fuente de ingresos ocasional para los dramaturgos provino de encargos de comedias realizados por personas particulares, normalmente pertenecientes a la nobleza. Se trata de una faceta del teatro barroco con muchas sombras por la escasa documentación de la que se dispone, pero que sin duda hubo de tener su importancia para algunos dramaturgos célebres, como el propio Lope de Vega.

Los particulares que comisionaron la composición de comedias fueron principalmente miembros de la nobleza que disponían de los ingresos suficientes para pagar estos encargos y que, además, tenían un interés específico en que se compusieran y representaran comedias sobre determinados asuntos. A menudo, los textos exaltaban la casa noble a la que pertenecían quienes habían encargado la comedia y se representaban en un ámbito particular.

Según José A. Maravall, en la evolución que hubo entre los siglos XVI y XVII en la relación entre las letras y el poder, la literatura pasó de ser «subvencionada» por los círculos nobiliarios y cortesanos a ser «encargada» por los mismos. No obstante, la nobleza siguió teniendo a su servicio algunos escritores de manera fija, como fue el caso de Lope de Vega. A pesar de la profesionalización, en aquel contexto resultaba muy difícil prescindir del apoyo de la nobleza.

La profesionalización de la escritura conllevaba en estos casos, más que en ningún otro, la subordinación de las plumas a las indicaciones del cliente, que limitaban en parte el vuelo imaginativo de los poetas. La total autonomía artística que reclamarían siglos más tarde los escritores distaba mucho de esta relación casi artesanal entre los poetas dramáticos y quienes pagaban por sus habilidades literarias, sobre todo para obtener unos fines pragmáticos.

Desde los inicios de la profesionalización de los actores, las compañías acudieron a palacio para representar delante de los reyes y los cortesanos, con motivo a veces de fiestas concretas y en otras ocasiones para entretenerlos. Con frecuencia representaban obras que formaban parte de sus propios repertorios, de modo que se trasladaba al marco palaciego obras pensadas para los corrales de comedias. Sin embargo, desde la corte también se hicieron encargos de comedias, por lo que la Corona se convirtió en un cliente más de los dramaturgos profesionalizados.

En estos casos, los poetas debían adaptar sus obras a las circunstancias de la representación palaciega, adecuando sus textos a los gustos cortesanos y a la mayor complejidad escenográfica que les permitían los espacios cortesanos. Calderón de la Barca destacó en esta faceta muy por encima de lo realizado por Lope de Vega.

Aunque trabajar para la corte conllevaba un prestigio particularmente deseable para los escritores, en la práctica las vinculaciones que se establecieron entre dramaturgos y palacio fueron las propias de una relación profesional, fundada en la adquisición de un texto para su representación a cambio de dinero.

Lope de Vega fue más allá que muchos escritores del campo literario moderno, quienes necesitaron tener una profesión secundaria a la literaria con la que obtener los ingresos necesarios para su mantenimiento. Lope de Vega, por el contrario, fue un escritor que, si bien participó en una relación clientelar con la nobleza, tuvo siempre en su pluma literaria su principal y constante fuente de ingresos.

Lejos de una consideración despreocupada de la literatura como entretenimiento cortesano o erudito, Lope de Vega habla en sus cartas de su labor literaria desde la perspectiva de un escritor plenamente inserto en un mercado en el que la creación literaria es un producto estético con un valor económico, parte del cual revierte en forma de ganancias para su autor.

Hay un conflicto por la distancia entre la realidad material (el hecho de que Lope de Vega vendía sus comedias a las compañías) y la imagen pública que pretendía proyectar de sí mismo (como escritor vinculado a la nobleza que no escribía por dinero); es decir, entre lo que Lope era y lo que quería ser, entre realidad y deseo.

La razón de esta disociación estriba en motivos ideológicos: en el imaginario social de los siglos XVI y XVII no tenía cabida la figura de un escritor que solo se debía al mercado literario. En una sociedad como la de la España barroca, los escritores tenían como modelo unas relaciones interpersonales de dependencia vertical respecto de la nobleza que reproducía, a menor escala y con rasgos propios, la jerarquía de esa misma nobleza que aspiraba a ocupar una posición de poder lo más cercana posible al monarca, quien se configura como fuente de la máxima legitimación posible.

Dado el limitado número de los que podían disfrutar de la protección cortesana, el clientelismo y el mecenazgo se erigían como una marca de distinción entre los miembros del campo literario. Lope de Vega se sentía orgulloso de esta circunstancia, a pesar de los problemas que a veces le ocasionó su relación con la nobleza.

En los años finales del XVI, Lope de Vega procedió a dar un salto en su trayectoria literaria, aspirando a ser no solo un poeta popular, sino también un

poeta cortesano, y a lograr un reconocimiento como poeta docto que hasta entonces no había tenido. El éxito en los corrales le había convertido en el favorito del público, pero la preceptiva de la época condenaba la comedia al escalafón inferior de la jerarquía poética y le negaba la consideración artística que reconocía en los dos géneros considerados como los más elevados: la tragedia y la épica, es decir, los dos géneros que contaban con el aval de la poética aristotélica.

Si en su búsqueda del mecenazgo regio Lope de Vega optó por dejar a un lado su fama como dramaturgo para concentrar sus esfuerzos de autopromoción en labrarse una imagen como poeta docto y noble, circunstancias ajenas a la voluntad de Lope de Vega le obligaron a adoptar una actitud más pública respecto a su condición de dramaturgo.

En este contexto, surge el *Arte nuevo...* (1609). Frente a la amigable provocación de ofrecer un discurso sobre su dramaturgia surgido en un ambiente académico, Lope de Vega compone un texto que supone la más explícita y encendida defensa no solo de las coordenadas de su propia escritura teatral, sino del fundamento comercial que subyace a ella. El público que paga por ver representar y que influye por ello –de acuerdo con los mecanismos propios del mercado- en los rasgos del producto literario que consume, se erige como el agente fundamental del nuevo arte de escribir comedias. Lope de Vega acepta este hecho entre justificaciones teñidas de fina ironía, que inciden en la distancia existente entre el modelo teórico de los preceptistas y la realidad de la práctica escénica comercial (este tema será desarrollado más ampliamente en el comentario del *Arte nuevo...* del apartado III).

Lope de Vega fue un escritor profesional, por cuanto el dinero que obtenía con su pluma constituía el grueso de su sustento. Sin embargo, las aspiraciones privadas de Lope de Vega no se reflejaron directamente en sus intentos por construir una imagen pública de sí mismo como escritor. El imaginario cultural y social que caracterizaba la república de las letras estaba fundado todavía en un sistema tradicional de mecenazgo, anclado en una interpretación idealizada del pasado clásico, donde no tenía cabida la idea de

que un escritor viviese directamente de lo que ganaba con sus escritos ni, mucho menos, que este dinero procediera de un mercado ajeno a la élite intelectual o estamental.

Solo con el paso de los años, Lope de Vega ya no tuvo inconveniente en reconocer su condición de escritor que vivía de vender sus versos, aunque nunca llegó a defender plenamente la profesionalización como un modo de vida legítimo y tan prestigioso como el mecenazgo.

Hasta aquí el resumen de las aportaciones realizadas por Alejandro García Reydi. Su repaso es fundamental para comprender hasta qué punto el proceso de profesionalización permitió la aparición de una figura tan señera como Lope de Vega. Veamos ahora algunos otros aspectos relacionados con la figura del poeta dramático a lo largo del Siglo de Oro.

Hablar de propiedad intelectual o de derechos de autor durante los siglos XVI y XVII no es funcional ante la ausencia de una legislación que regulase el proceso de circulación de las obras literarias y delimitase claramente los derechos del escritor. Sin embargo, es en esta época cuando emergen unas prácticas y discursos que sentaron las bases para el desarrollo de una legislación específica sobre los derechos de autor a partir del siglo XVIII. Dichos discursos se relacionan con la mercantilización del arte literario y con el orgullo por la obra creada que manifiestan diversos escritores de la época.

Lope de Vega desplegó toda una serie de estrategias de reapropiación autorial en relación con su teatro (recuperación de los originales, depuración de los mismos, edición con voluntad de fijar los textos para la posteridad...). Estas estrategias evidencian un orgullo basado en la propia obra y apuntan hacia los orígenes de una conciencia profesional, que busca proteger sus derechos en el marco de un sistema literario mercantilizado.

La venta de comedias impresas -«sueltas» (una) o en «partes» (doce)- generaba escasos beneficios económicos al poeta. El público lector era escaso. En la mayoría de los casos, las comedias sólo se imprimen tras las representaciones («comedias famosas») y por motivos ajenos a lo estrictamente teatral (búsqueda de prestigio por parte del dramaturgo, fijación

definitiva del texto, mecenazgo que se traduce en dinero para sacar adelante las ediciones...).

La obra se editaba bien con otras once comedias, formando lo que se llamaba «una parte» que podía ser de uno o varios autores, o bien en un volumen constituido por ella sola, llamada entonces «comedia suelta» por ir en cuadernillos sin coser. Esta última posibilidad era mucho más económica, mientras que la primera buscaba fundamentalmente el prestigio y solía requerir un mecenazgo.

Los autores profesionalizados debían enfocar su actividad a la venta de comedias originales y manuscritas a las compañías, en la mayoría de las ocasiones previo encargo. Las ediciones de esas mismas comedias apenas les interesaban desde un punto de vista económico porque las ventas eran modestas, se dirigían a un sector minoritario del público y las ediciones se demoraban mucho.

El poeta vendía la comedia al autor responsable de la compañía por un precio que variaba notablemente en función de varios factores, siendo el principal el prestigio del creador. Lope de Vega solía cobrar 500 reales por una comedia y 300 por un auto. Se trata de unas cantidades muy importantes para la época y que se mantuvieron a lo largo del siglo. Una vez vendida la obra, el poeta perdía todos sus derechos relacionados con la autoría intelectual del texto. Esta circunstancia ha provocado numerosos problemas a la crítica textual y a los historiadores. A menudo, un mismo título es compatible con numerosas variantes en el texto y la autoría resulta dudosa, incluso cuando hablamos de comedias importantes.

El proceso de la venta de los originales dramáticos lo explica así el profesor Germán Vega: «En los ámbitos profesionales, responsables en gran medida del auge teatral, el original, autógrafo o no, solía venderse al autor de comedias, quien previamente podía haber encargado la obra precisando algunas de las características. También bajo encargo había otro tipo de compradores institucionales o particulares (ayuntamientos, cofradías, familias aristocráticas...) interesados en servirse del teatro para sus celebraciones o

promociones (Corpus, fiestas patronales, exaltaciones genealógicas...). A partir de este momento, el cliente se convertía en propietario exclusivo de la obra».

Las quejas de Lope de Vega, Calderón de la Barca y otros autores destacados se multiplicaron por esta circunstancia, que permitía la adulteración del texto original a manos de los compradores. Lope de Vega, en las dedicatorias a tres de sus comedias, escribe lo siguiente:

«Mis comedias andaban tan perdidas, que me ha sido forzoso recibirlas como padre y vestirlas de nuevo, si bien fuera mejor volverlas a escribir que remediarlas».

«La corregí lo mejor que pude, dichoso yo si tantas como me han impreso hubiere corregido».

«La hallé en esta ocasión pidiendo limosna como las demás, tan roto y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados con las galas y las plumas de la nueva sangre, y vuelven después de muchos años con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos, y el vestido de la munición sin color determinada. Hice por corregirla».

Lope de Vega, en un prólogo a la edición de doce de sus comedias fechado en 1617, afirma: «Estas comedias, que aquí te presento, puedo afirmar como testigo de vista que son las mismas que en mí se representaron, y no supuestas, fingidas, ni hurtadas de otros, donde hay un verso de su autor y trescientos del que dice, que de verlas en mí las toma de memoria y las vende a estos hombres que sin licencia del Supremo Consejo las venden con rótulos públicos, en afrenta de los ingenios que las escriben, en que hay tantos caballeros, letrados y hombres doctos».

Lope de Vega, en las *Rimas*, vuelve a insistir en este tema que tanto le preocupó:

Imprimo, al fin, por ver si me aprovecha
para librarme de esta gente, hermano,
que goza de mis versos la cosecha.

Cogen papeles de una y otra mano,
imprimen libros de mentiras llenos;
danme la paja a mí, llévanse el grano.
Veréis en mis comedias (por lo menos
en unas que han salido en Zaragoza)
a seis renglones míos, cientos ajenos;
porque al representante que los goza,
el otro que le envidia, y a quien dañan,
los hurta, los compone y los destroza.
Veréis tanto coplón, que aun los extrañan
los que menos entienden y que dicen
que solo con mi nombre los engañan.

En el mismo sentido, reproducimos una carta al duque de Veragua escrita por Calderón de la Barca en 1680:

«Yo, señor, estoy tan ofendido de los muchos agravios que me han hecho libreros e impresores (pues no contentos con sacar sin voluntad mía a luz mis mal limados yerros, me achacan los ajenos, como si para yerros no bastasen los míos, y aun esos mal trasladados, mal corregidos, defectuosos y no cabales), tanto que puedo asegurar a V.E. que aunque por sus títulos conozco mis comedias, por su contexto las desconozco; pues algunas que acaso han llegado a mi noticia, concediendo el que fueron mías, niego el que lo sean, según lo desemejadas que las han puesto los hurtados trasladados de algunos ladroncillos que viven de venderlas, porque hay otros que viven de comprarlas; sin que sea posible restaurar este daño, por el poco aprecio que hacen de este género de hurto los que, informados de su justicia, juzgan que la poesía más es defecto del que la ejercita, que delito del que la desluce».

Al igual que las comedias, los entremeses se atribuían a los autores que más posibilidad de éxito tenían, uno de ellos Quiñones de Benavente, pero no menos Cervantes, Quevedo, incluso Góngora. La moderna catalogación de las comedias y los entremeses tiene que ir depurando dichas atribuciones falsas que fueron hechas en su momento por motivos comerciales.

Esta tarea de catalogación resulta especialmente compleja por diferentes motivos y sus resultados a menudo son polémicos. En este sentido, conviene recordar que los versos de la comedia española se crearon para la escena, no para el libro. Por lo tanto, y según Felipe B. Pedraza, hay que distinguir un TEXTO PARADIGMÁTICO, canónico, intemporal, el que el poeta quiere legar, no para que lo veneremos en una urna, sino para que se conserve, a fin de que, sobre él, los sucesivos directores o autores puedan establecer las variantes que juzguen necesarias a las circunstancias en que se ha de celebrar cada una de las representaciones.

Junto a este texto paradigmático (que pocas veces presenta reescrituras o segundas versiones) cabe observar la existencia de múltiples TEXTOS OCASIONALES para cada montaje de la obra. Estos textos modifican los versos, cortan fragmentos (a veces por imposición de la censura o autocensura), añaden otros (con frecuencia más exaltados y demagógicos que los de la versión canónica), acostumbran a ampliar las acotaciones (que no son del poeta, sino de los cómicos), etc.

Tal y como es previsible, la fijación del texto de cara a una edición crítica se realiza a partir del denominado texto paradigmático, pero a menudo no disponemos del mismo por falta de ediciones autorizadas por el poeta o carencia de originales autógrafos.

Después de ser representada la comedia y, en su caso, incorporada al repertorio, el autor de la compañía vendía sus derechos al impresor por una cantidad tan modesta como alejada de la transacción anterior. La obra se convierte así en una «comedia famosa»; es decir, ya representada y ahora editada, aunque los beneficios no repercutían en el poeta dramático. De ahí la necesidad de recuperar los textos, depurarlos para devolverles la fijación inicial

y controlar el proceso de edición de manera que los beneficios, especialmente los relacionados con el prestigio, favorecieran al poeta.

Según el profesor Germán Vega, los originales, autógrafos o no, eran la base textual, económica y legal del trabajo de los profesionales. Textual, porque a partir de su escritura propusieron sus puestas en escena, con todas las manipulaciones que creyeron oportunas, sin ley de propiedad artística o intelectual que las frenase. Económica, porque la adquisición de esos soportes fundamentales de su actividad comercial comportaba uno de los gastos más fuertes a los que debían hacer frente, y a la vez éstos suponían valiosos avales para transacciones o negociaciones ulteriores. Legal, porque se constituían en documentos fehacientes, dispuestos a ser esgrimidos como garantes de que las comedias eran de propiedad legítima y habían pasado las censuras pertinentes.

Como recuerda el profesor Ignacio Arellano, «las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían, primordialmente, para ser representadas. Su consumo pertenece al territorio del espectáculo, y sólo secundariamente a la literatura. Baste recordar que las comedias auriseculares se imprimían después de haberse gastado en las tablas, y que los ingresos del poeta dramático procedían de la venta de las comedias a las compañías de actores, y no de su impresión».

No obstante, el teatro impreso conoció un importante auge a lo largo del siglo XVII, especialmente en torno a la edición de las «sueltas»: «Con la comedia suelta se ponía al alcance del cliente –‘a buen precio’, como se dice en algunos colofones tardíos- el texto de una pieza dramática estampado a dos columnas sobre cuatro pliegos de papel en formato 4º. Se servían así las comedias, pero también, aunque en número muy inferior, los autos sacramentales, los entremeses y las piezas menores» (Germán Vega).

Los textos teatrales eran efímeros: el dramaturgo se los entregaba al autor de comedias, en cuya compañía se quedaban y copiaban para servir de guiones de los intérpretes hasta que se vendían a otra compañía de menos categoría, cuando el público, siempre ansioso de novedades, había perdido su interés en la obra, según Antonio Sánchez Jiménez. El citado especialista

añade que una comedia nueva de Lope de Vega para representar en las tablas valía quinientos reales; una vieja ya conocida, menos de seis.

El poeta dramático durante el Siglo de Oro intenta someterse a la ley de la oferta y la demanda para buscar su profesionalización, que casi siempre era compatible con el cultivo de otras manifestaciones literarias (poesía, novela...) y la búsqueda de mecenas, tanto eclesiásticos como nobles. Las excepciones en nombre de una concepción alternativa del teatro son minoritarias, aunque algunas resulten tan notables como la de Miguel de Cervantes.

Este sometimiento del poeta supone también una dependencia con respecto al público –el «vulgo» de la terminología empleada por entonces-, pero no implica la desaparición del mecenas, tal y como ya hemos indicado más arriba. La relación del triunfante Lope de Vega con la nobleza y la Iglesia ejemplifica esta compatibilidad, que en otras ocasiones se extendió a instituciones religiosas o públicas por la búsqueda de un respaldo, tanto social como económico.

En relación con esa búsqueda del mecenas, cabe recordar también que la fuente de ingresos más codiciada por los poetas dramáticos, ya que acarreaba de una sola vez cantidades muy superiores a las demás, era la que se derivaba de su participación en las funciones palaciegas. La entidad de los organizadores permitía una mejor remuneración, aunque careciera de la continuidad deparada por los corrales de comedias.

Al margen de las citadas cuestiones, según Luigi Giuliani, «para los literatos, la modalidad dramática tenía un atractivo del que la poesía estaba desprovista: la posibilidad de representar ante un público amplio su trabajo, de medir inmediatamente el éxito de sus versos, de juzgar por la respuesta recibida las probabilidades de alcanzar la fama. En aquellos años setenta y ochenta del siglo XVI, al literato se le ofrecía así la oportunidad no tanto de ganarse la vida con su actividad de escritor como de medirse con una nueva modalidad literaria, la dramática, que abría nuevos espacios para la investigación en el ámbito de la literatura».

El poeta dramático es una pieza fundamental, pero no imprescindible, en el engranaje de la comedia del Siglo de Oro. Su importancia, desde el punto de vista de la actividad teatral, es inferior a la del autor de la compañía, responsable en gran medida de las iniciativas que posibilitan la representación. Sin embargo, la historia teatral se ocupa de los poetas mientras olvida a los autores, de quienes sabemos la entidad de sus tareas sin que podamos concretarlas en datos para su análisis o valoración.

A menudo, el poeta dramático realiza una creación artesanal que implica la ausencia de una solución personal o peculiar de los problemas técnicos y formales, así como de una visión personal de los conflictos abordados. Estos requisitos de originalidad se circunscriben a unos escasos autores y son poco probables en aquel marco teatral. No cabe, por lo tanto, establecer unas expectativas acordes con un objetivo de originalidad improcedente en la mayoría de los casos.

Las expectativas de los espectadores, aparte de modular la creación dramática, tienen una dimensión fundamentalmente histórica y, por lo tanto, son cambiantes. Sería absurdo buscar en las comedias de un dramaturgo español del siglo XVII aquello que solemos demandar de uno contemporáneo: una solución *peculiar* de los problemas técnicos planteados por la escritura dramática y una visión *personal* del conflicto recreado en el escenario.

También cabe recordar la obviedad de que el poeta construiría su obra de forma muy diferente si escribía para el teatro de corte, auspiciado por la monarquía con un considerable despliegue económico, o el del corral, cuyo exclusivo sustento era la taquilla satisfecha por el público. Las citadas expectativas eran distintas, aunque no necesariamente contrapuestas porque había géneros y obras que se dieron en ambos espacios.

Por último, cabe desechar la concepción de un autor dramático como el Lope de Vega «repentista». El trabajo era arduo, sistemático y complejo. Según Antonio Sánchez Jiménez, «esta imagen de Lope de Vega encerrado durante horas en su estudio nos recuerda que uno de los motivos centrales de su éxito y de su increíble productividad fue su igualmente extraordinaria capacidad y disciplina de trabajo. Es una idea que resulta menos pintoresca que la del

poeta genial e improvisador, pero lo cierto es que de los documentos se destila claramente la idea de que el Fénix pasó la mayor parte de su vida leyendo y escribiendo: 'Mi vida son mis libros', llegó a afirmar».

EL PÚBLICO.-

Las representaciones en los corrales de comedias constituyen un fenómeno urbano y circunscrito a las principales ciudades de la época, aquellas que por su densidad demográfica podían sostener esta actividad con un evidente componente económico y laboral.

El público de la comedia se reparte entre la mayoría de los grupos sociales del siglo XVII, salvo los marginales –por economía- y el campesinado, por su localización. Un rasgo peculiar del teatro español de la época es una mayor presencia del elemento popular, como público, que en otros países occidentales. Esta circunstancia sería motivo de duras críticas por parte de los detractores del teatro y sus reformistas que durarían hasta la Ilustración, aunque la presencia del público popular esté justificada fundamentalmente por razones económicas derivadas de la imposibilidad de mantener un teatro público y profesional con el sustento exclusivo de los grupos dirigentes. También ha sido subrayada por quienes defienden el carácter «popular» de la Comedia, que ha sido convenientemente revisado por los investigadores e historiadores.

Los distintos grupos sociales y sexos no se confundían o mezclaban en el interior de los corrales de comedia, que estaban acondicionados para mantener las distancias y las correspondientes separaciones, aparte de la labor de vigilancia desempeñada en este sentido por los alguaciles y similares.

«La distribución de los espacios para cada grupo y sexo reproducía la estratificación y la jerarquización social existente: arriba, en los aposentos y desvanes se sentaban los privilegiados, que abonaban anualmente altos precios por sus alquileres y accedían al lugar por puertas especiales. En la sala, de pie o sentado en las galerías, se situaba el pueblo. Las mujeres entraban por otra puerta a la cazuela. Los espectadores, por tanto, se

distribuían según el sexo o la condición social; todos juntos compartían el espectáculo, aunque cada uno se mantenía en su sitio» (Juan M.^a Marín).

La comedia del Siglo de Oro es una oferta teatral que, sin caer en la incoherencia, intenta satisfacer mediante diferentes motivos de interés a todos y cada uno de los grupos que acuden al corral de comedias. Su heterogeneidad, frente a los preceptos clasicistas, se relaciona con la existencia de elementos o momentos específicos que buscan responder al interés de los diferentes grupos. Asimismo, las comedias registran variaciones en los niveles de significación y percepción, que debemos tener en cuenta a la hora de escribir los trabajos o reflexionar críticamente.

Tirso de Molina describe esta circunstancia en *El vergonzoso en palacio*:

¿Qué fiesta o juego se halla
que no le ofrezcan los versos?
En la comedia los ojos
¿no se detienen y ven
mil cosas que hacen que estén
olvidados sus enojos?
La música ¿no recrea
el oído, y el discreto
no gusta allí del concepto
y la traza que desea?
Para el alegre, ¿no hay risa?
Para el triste, ¿no hay tristeza?
Para el agudo agudeza.
Allí el necio, ¿no se avisa?
El ignorante, ¿no sabe?
¿No hay guerra para el valiente,
consejos para el prudente,
y autoridad para el grave?
Moros hay si quieres moros;

si apetecen tus deseos
torneos, te hacen torneos;
si toros, correrán toros.
¿Quieres ver los epítetos
que de la comedia he hallado?
De la vida es un traslado,
sustento de los discretos,
dama del entendimiento,
de los sentidos banquete,
de los gustos ramillete,
esfera del pensamiento,
olvido de los agravios,
manjar de diversos precios,
que mata de hambre a los necios
y satisface a los sabios.
Mira lo que quieres ser
De aquestos dos bandos.

El sistema de valores de la comedia es aceptado y aplaudido por todos los grupos que asisten a las representaciones, aunque refleje, de forma excluyente, la mentalidad colectiva de la nobleza, que encuentra en la comedia una vía para afianzar su hegemonía.

Según Juan María Marín, «la sociedad barroca era ideológicamente homogénea y todos los ciudadanos sustentaban las mismas ideas sobre los principales temas: aceptaban la monarquía como forma superior de Estado, defendían ideales nacionalistas, profesaban la religión católica y admitían sin reservas la estratificación e inmovilidad social. Era lógico, por consiguiente, que en el teatro se exaltaran estas formas de pensar».

Arnold Reichenberger señala que «El dramaturgo español es la voz que moldea artísticamente y expresa los ideales, convicciones, aspiraciones y creencias de su público. Puede ser, y a veces es, un verdadero sacerdote, en

sentido literal y figurado, pero nunca un profeta o un vidente (vate) que ve más allá de lo que ve el público y que muestra nuevos horizontes que el público apenas puede percibir».

La comedia es, asimismo, aceptada por todos los espectadores, aunque sea una evasión de la realidad y un encubrimiento de las tensiones socioeconómicas que la vida cotidiana plantea. La representación teatral en los locales públicos era, ante todo, una fiesta colectiva donde apenas había lugar para la disidencia, ni siquiera para la «escuela de costumbres» que fuera más allá de una sátira superficial.

La taquilla planteó frecuentes problemas por la actitud de algunos sectores reacios a pasar por la misma u olvidadizos a la hora de pagar los abonos. La documentación conservada recoge numerosos testimonios en este sentido. Las localidades para las representaciones públicas tenían diferentes precios. La escala de los mismos presentaba una importante variedad y facilitaba el acceso de distintos colectivos. Esta circunstancia permitía una distribución del público como un correlato de la estructura social, al igual que sucedería en épocas posteriores.

Las condiciones de acústica y visibilidad en la mayoría de los corrales distaban mucho de ser las ideales para una correcta recepción de la obra. Zabaleta, un espectador coetáneo, lo describe así: «La persona 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». Las anécdotas en tal sentido son numerosas y se extienden en el tiempo hasta el siglo XIX.

La gestión y la administración de los locales públicos destinados a la representación han dejado una abundante documentación. El análisis de la misma permite constatar que, a la hora de las inversiones, se prestaba más atención e interés al acondicionamiento del auditorio que al escenario y al vestuario. La comodidad del espectador/cliente importaba más que la calidad de la oferta estrictamente teatral.

El público, la satisfacción de su demanda de entretenimiento, determina rasgos esenciales de la comedia como producto venal, puesto a la venta:

- Situaciones con énfasis y que se repiten para que el público comprenda bien.
- Escenas concebidas para llamar la atención del auditorio.
- Técnicas para dilatar el desenlace o evitar que decaiga la atención del público.
- Desenlace feliz, como constante inexcusable, tras una enorme acumulación de intrigas.
- Duración acomodada de la comedia a la paciencia del auditorio.
- No escoger temas “horrorosos” que no agraden al público.
- No dejar vacío el escenario.
- Personajes concebidos por el poeta pensando en intérpretes concretos y sus posibilidades; sobre todo, en el caso de la primera actriz. Esta circunstancia permitía el lucimiento individual de los intérpretes, pero podía restar interés al conjunto de la comedia. La adecuación del papel con el intérprete debía contar mucho en la demanda del director de la compañía y podía llevarle a rechazar una comedia.

EL LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN.-

El espacio donde se representa el teatro no es una cuestión accesorio que pueda ser olvidada o relegada a la hora de estudiar la actividad teatral. El conjunto de esos espacios, diferenciados entre sí, afecta a la puesta en escena y las condiciones de recepción, supone una pluralidad de «géneros canónicos», distintas órbitas de teatralidad y, obviamente, implica una variedad de públicos, lo que es fundamental para entender hoy nuestro teatro clásico.

Sobre este tema conviene consultar, antes de acudir a las clases, los cuatro documentales realizados por el canal UNED y agrupados bajo el título «El teatro barroco y los espacios de su representación», en especial el segundo por su relación con los corrales de comedias. Los documentales se pueden consultar en You Tube y están en Moodle de UACloud. También podemos consultar una reconstrucción virtual del Corral del Príncipe en la página electrónica <http://aix1.uotawa.ca/jmruano>. Asimismo, hay amplia

documentación gráfica en el apartado Ars Theatrica Siglo de Oro de <http://parnaseo.uv.es>.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, hay tres líneas convergentes para el nacimiento del teatro comercial:

a) las representaciones callejeras de autores como Lope de Rueda;

b) las representaciones en carros al aire libre asociadas con las procesiones del Corpus Christi y otros espectáculos públicos que se presentaban en plazas y calles;

c) las representaciones en España de la comedia del arte italiana y similares, aunque no necesariamente por parte de compañías procedentes de Italia, tal y como planteó un sector de la historiografía teatral.

Estas tres líneas de las prácticas escénicas se desarrollan con notable intensidad y van configurando un público con conciencia de serlo y, por lo tanto, capaz de demandar una oferta estable y profesionalizada.

Los lugares de representación se diversifican durante el siglo XVII hasta el punto de coexistir espacios profesionales (corrales de comedias y coliseos) con otros destinados a funciones diversas, pero que también acogieron teatro (las habitaciones y salones de los palacios, las aulas de las universidades y los colegios, las iglesias y los conventos, e incluso las casas particulares), y con espacios exteriores que sirvieron asimismo a tales fines (las calles y plazas de las ciudades y villas, escenario sobre todo de autos sacramentales, entremeses y mojigangas, o los jardines y estanques palaciegos).

Según José M.^a Díez Borque, «uno de los rasgos más destacables del teatro del siglo XVII es la pluralidad de espacios exteriores, interiores y profesionales. Si, por una parte, se afianzan, en toda España, los lugares profesionales para la representación teatral (corrales y coliseos), por otra, alcanza gran esplendor el teatro cortesano en espacios privados de la realeza y nobleza. Hay teatro en conventos, universidades..., calles y plazas no han perdido su capacidad de acoger representaciones teatrales, y todavía encontramos otros espacios en la vida teatral del siglo XVII».

José M.^a Díez Borque plantea la siguiente clasificación de los espacios teatrales en la España del siglo XVII:

1. ESPACIOS EXTERIORES

- 1.1. Teatro en calle y plazas
 - Representaciones en tablados
 - Representaciones en carros
 - Otro tipo de representaciones
- 1.2. Teatro en jardines
 - El jardín (el río)
 - El jardín (el estanque)
- 1.3. Otros espacios exteriores

2. ESPACIOS INTERIORES

- 2.1. Habitaciones privadas de la familia real y de la nobleza
- 2.2. Salones
- 2.3. Otros espacios interiores: casa, iglesia, convento, colegio...

3. ESPACIOS PROFESIONALES DEL TEATRO

- 3.1. El corral de comedias
- 3.2. El Coliseo del Buen Retiro

Esta diversidad de espacios plantea numerosos retos al historiador. Si en una primera aproximación nos ceñimos al teatro representado en los corrales de comedias, al menos debemos ser conscientes del carácter parcial de la perspectiva desde la que observamos el teatro de la época. La asociación del mismo con el corral de comedias es de una manifiesta parcialidad, aunque resulte comprensible porque es el espacio mejor conocido y el más cercano a nuestra experiencia teatral.

Los ámbitos escénicos durante el siglo XVII son fundamentalmente tres y otras tantas las modalidades teatrales que a ellos corresponden: el teatro de corral, el de corte y las celebraciones del Corpus Christi. Los estudios teatrales tienden a centrarse en el primero por su propio interés, tanto desde una perspectiva creativa como social, y su mayor relación con posteriores

concepciones del fenómeno teatral, pero sin ignorar los otros ámbitos escénicos.

La aparición del teatro fijo, es decir, del lugar de representación destinado expresa y únicamente a la puesta en escena, supone una mayoría de edad del arte dramático y, por otra parte, unas posibilidades de comunicación masiva más allá de las circunstanciales representaciones medievales o las, de forma más destacada, palaciegas representaciones del Renacimiento. El espectador se especializa para su función, que va dejando de ser participativa para, por la separación física, limitarse a ver y oír lo que unos profesionales le presentan. Se diferencia así el ámbito de la fiesta y el del teatro, según explica José M.^a Díez-Borque.

Los corrales de comedias sustituyen a finales del siglo XVI a los tablados que se montaban en plazas y calles en tiempos de Lope de Rueda. A pesar de su inicial pobreza escénica, estos corrales suponen una voluntaria demarcación y delimitación del hecho escénico dentro de unos locales fijos que permiten desarrollar temporadas teatrales con una programación estable.

Américo Castro y Hugo Rennert describen así los corrales de comedias: «eran en su origen, antes de que se convirtieran en teatros, los patios de detrás de las casas. En el fondo se hallaba el escenario; la mayor parte de los espectadores ocupaban el patio, y los asientos preferentes eran las ventanas del edificio y de las casas inmediatas. Desde luego ofrecían pocas comodidades al público y a los actores; tanto en el escenario como en el patio carecían de toldos, y si el tiempo era malo se interrumpían las representaciones o se mojaban los espectadores».

Las puestas en escena que se daban en los corrales eran austeras por necesidad, dada la pequeñez de los escenarios y la carencia de medios escenográficos al margen de los más elementales. Recordemos que la escenografía es el conjunto de elementos pictóricos o plásticos que permite en el teatro construir de forma realista, ideal o simbólica el lugar en el que se desarrolla la acción. Ese lugar a menudo solo era evocado a través de la palabra y, en estas ocasiones, se habla de un «decorado verbal».

Las comedias destinadas a los corrales suelen ser de moderadas complicaciones en lo referente a la tramoya y la escenografía. Su organización y administración corresponden a organismos públicos como los concejos municipales, que por esta vía obtenían considerables beneficios económicos destinados a hospitales y caridad. Esta circunstancia fue fundamental para evitar las supresiones reclamadas por quienes cuestionaban la licitud del teatro.

En Madrid, los corrales estables empezaron su andadura (1579 y 1582) mediante un acuerdo entre dos cofradías para explotar conjuntamente, en beneficio de los hospitales que mantenían, un monopolio de la actividad teatral en la capital³. Este monopolio se mantuvo a lo largo del Siglo de Oro. Los dos corrales de comedias se construyeron a poca distancia uno del otro, en el corazón de la capital recién establecida como tal por Felipe II. Su aforo aproximado era de novecientos espectadores. Esta cifra evidencia la importancia sociológica de las manifestaciones teatrales en Madrid.

Las comedias cortesanas son fiestas de gran espectáculo con abundante maquinaria teatral. La consiguiente inversión sólo resulta posible en el teatro sostenido por la monarquía para disfrute exclusivo o compartido, que también se caracteriza por la tendencia a la fusión de las artes (música, escultura, pintura...). La organización de estas costosas representaciones corresponde a la Monarquía y busca el entretenimiento de la Corte, al margen de reforzar la imagen del rey. Las actuaciones en palacio solían ser bien pagadas y prestigiosas, pero exigían una precisión y trabajo de ensayo muy superior a las de corral para adaptarse a la complicación de la escenografía y la maquinaria.

Según José M.^a Díez Borque, la «característica destacable de estas fiestas cortesanas era la diferencia entre contemplar y participar, es decir, espectáculo o actuación. Los nobles, incluso el propio rey, participaban en la

³ «Los Hospitales administraron y monopolizaron la actividad teatral madrileña hasta que en 1615 los fondos que producen no pueden sostener tantos centros como se habían acogido a sus beneficios y el teatro se municipaliza: el rey ordena al ayuntamiento madrileño que dé una subvención fija, y la administración de los corrales pasa al ayuntamiento, que los arrienda en subasta pública» (Arellano y Mata, 2011:270).

fiesta, en el cortejo-procesión en su variedad de posibilidades, mientras que para el servicio de palacio y otros cortesanos –a veces también se permitía la entrada al pueblo- eran un fastuoso espectáculo de propaganda y exaltación de la realeza. A ello contribuía el lujo de los vestidos, la utilería (estandartes, pendones, banderas), carros triunfales, arquitectura efímera y una literatura para la ocasión de poesía visual, diálogos recitados, cantados, etc. Las plazas del Buen Retiro eran un lugar adecuado, como las plazas mayores, para estas fastuosas fiestas, que transformaban su arquitectura real en la escenografía efímera de la fiesta barroca».

La inauguración del coliseo del Buen Retiro (1640) supone un hito para estas representaciones palaciegas. A partir de entonces, se dispone de un espacio escénico muy bien dotado para que las mismas tengan el lujo y el esplendor buscados. El objetivo se enmarca en un proceso de especialización y capacitación técnica. Frente a los públicos corrales de comedias, el coliseo destaca por ser un teatro más perfeccionado. El coliseo no tiene la estructura de los patios de vecindad convertidos en corrales de comedias, sino las características de un “verdadero teatro” concebido como tal y especializado, consecuentemente, para su función. En definitiva, la comedia grande, o de tramoya, va a tener un lugar propio de realización en este nuevo espacio, cómodo y bien dotado técnicamente.

La profesora Teresa Ferrer, tras analizar diversos espacios escénicos vinculados con las representaciones auspiciadas por la Corte, expone las siguientes conclusiones:

- A) Una tendencia general a que el público rodee el espacio de la sala o teatro efímero por tres de sus lados dejando libre toda o la mayor parte del área central y lo que ocupa el tablado.
- B) La amplitud de los tablados y su concepción tienen que ver con un espectáculo de gran elaboración escenográfica, con un espectáculo que se abre más allá de los límites del tablado.
- C) La importancia creciente de la música y el canto en este tipo de espectáculos obliga a pensar en lugares capaces para albergar un número importante de voces e instrumentos.

D) La huella de los triunfantes corrales se pone de manifiesto en la mención que se hace en alguna relación de los balcones superiores del tablado para «apariciones» o en el empleo por parte de los cronistas de términos (balcón, ventanas, aposentos...) que toman prestados del ámbito de los corrales públicos.

Las celebraciones del Corpus Christi durante la primavera propician la aparición de los autos sacramentales, con riqueza de tramoyas y mecanismos gracias al apoyo oficial. Su escenografía se acerca a la del teatro de Corte. La subvención de las autoridades permite disponer de abundantes medios y los efectos son sorprendentes. El valor simbólico y religioso sustituye en el auto al valor estético del teatro palaciego, pero los desarrollos escenográficos en su fastuosidad y barroquismo son análogos. Recordad, en este sentido, las razones que motivaron la polémica dieciochesca en torno a los autos sacramentales y su definitiva prohibición (1765).

El hecho de que los autos se presentaran sobre carros creó un escenario de tres componentes: un carro o tablado central para la representación y otro carro a cada lado que servía para vestuario, entradas y salidas al tablado central, decorado y maquinaria. Estas dos elevaciones laterales, necesarias para una representación en carros que carecían del vestuario de un tablado fijo, llegaron a ser parte del escenario madrileño.

Cuando aparecen los primeros teatros estables (corrales de comedias, a finales del siglo XVI; teatro de la Cruz en 1574 y del Príncipe en 1582 con cerca de dos mil localidades entre ambos), estos espacios aportan dos novedades esenciales:

- a) El escenario se eleva, lo que concentra las miradas sobre los actores, instaurando un espacio dramático específico y permitiendo, además, utilizar el foso para numerosos efectos especiales.
- b) El recinto se cierra, lo que permite controlar la asistencia y los ingresos; es decir, posibilita una organización regular del espectáculo teatral para profesionalizarlo.

Los corrales de comedias manifiestan una notable variedad de diseño y estilo; los hay rectangulares, cuadrados, poligonales y ovalados, grandes y pequeños, techados y abiertos, elegantes y modestos. El conservado en Almagro tan solo es un modelo entre muchos. Sin embargo, los tablados de los distintos teatros varían muy poco dentro de su habitual modestia en cuanto a las medidas.

El escenario, levantado en un extremo del corral aproximadamente dos metros sobre el nivel de la sala, no contaba con un telón de boca, como en los teatros actuales, aunque sí disponía de cortinas en su fondo que ocultaban uno o dos corredores y los vestuarios. La expresión «se levanta el telón» carece de sentido en un corral de comedias.

Las dimensiones medias de los escenarios de los corrales de comedias eran de seis metros de ancho por tres de fondo. Estas dimensiones tan modestas impedían que en escena coincidieran muchos intérpretes, a pesar de que el movimiento escénico de los mismos durante la representación era mínimo. Esta circunstancia del espacio permite comprender que la mayoría de las escenas del teatro de la época cuentan con un máximo de cuatro personajes.

El escenario presentaba tres niveles utilizables durante la representación: al fondo, arriba, se situaba un balcón al que se asomaban personajes que simulaban estar en el de una casa; en segundo lugar, estaba el tablado, en el que se desarrollaba normalmente la acción y, por último, el foso del que salían, a través de escotillones o trampillas abiertas en el tablado, los actores que encarnaban a Satanás o a otras criaturas infernales.

En el foso oculto por el tablado se alojaban también las máquinas con las que se producían efectos especiales, tales como elevar a los personajes, hacerles aparecer o desaparecer, etc.

El decorado se encontraba por detrás de los comediantes, no en torno a ellos, creando un espacio imaginario en profundidad, pero desvinculado de lo que acontecía en el proscenio.

El aforo de los corrales de comedia variaba según la condición e importancia de los mismos, pero podía llegar a ser muy relevante en algunas ocasiones. Por ejemplo, el Corral del Príncipe contaba con un patio con capacidad para 400-500 hombres y el aforo total oscilaba entre las 900-1000 personas contando con todos los aposentos.

Otro espectáculo muy del gusto del público era el ofrecido por los ayuntamientos en el día del Corpus Christi: el concejo contrataba a una o dos compañías y el trabajo de las mismas constituía la representación popular más fastuosa de la temporada.

El lugar de la fiesta solía ser la plaza mayor de la localidad o similar y el escenario se montaba sobre plataformas (carros) provistas de ruedas que, tiradas por mulas, acompañaban a la procesión eucarística por las calles hasta quedar instaladas en la plaza. Allí, posteriormente, tenía lugar la representación del auto sacramental ante un público numeroso por la importancia y el atractivo de la fiesta religiosa.

El público apenas entendería los textos de los autos, que solían estar escritos en un estilo culto para expresar conceptos teológicos, La polémica acerca de esta dificultad en la recepción se puede extender a otros géneros coetáneos. No obstante, ese mismo público apreciaría los atractivos trucajes escénicos, el llamativo color, el lujo del vestuario y la riqueza de los decorados.

Según José M.^a Díez Borque, «esto sería común con otras manifestaciones teatrales en la calle, que participarían del mismo carácter espectacular de la fiesta sacramental y cortesana, sin que en éstas el público general penetrara en la complejidad de contenidos religiosos, mitológicos, históricos, etc., ni en los mecanismos alegóricos y simbólicos, pero se sentiría deslumbrado por la espectacularidad y por lo que alcanzara a comprender de tan elevado verso y concepto. Son, en buena medida, los valores de comunicación de la fiesta, integradora en todos los sentidos, diferentes de la mera recepción teatral sustentada en el ver y oír. Es significativo el hecho de que los autos se representaran también en corrales de comedias, por su carácter de «comedias de apariencias», y para poder ver con mejores posibilidades, lo que puede que no le resultara tan fácil en la calle».

Todos los resortes del teatro barroco se utilizaban para suscitar lo que el espectador iba buscando: la maravilla y la enajenación de los sentidos en un mundo de ensueño que adormeciera las fatigas y los cuidados de la vida cotidiana. Esta circunstancia ya se percibe en lo representado en los corrales de comedias, pero se exagera en las representaciones cortesanas o las realizadas con motivo del Corpus.

Los escenarios de las representaciones cortesanas se caracterizan por una riqueza de medios que contrasta con la sobriedad de los corrales de comedias, tal y como hemos indicado anteriormente. La monarquía fue consciente del prestigio que proporcionaba esta actividad, fundamentalmente de ocio y reafirmación de la Corte. Así pues, procuró la contratación de destacados especialistas procedentes de Italia, que transformaron el arte de la representación en sintonía con otras cortes. El ejemplo de Cosme Lotti es el más destacado. Sin embargo, estas manifestaciones suelen disponer de escasa atención en las historias del teatro. Al margen de la dificultad para recrearlas, siquiera sea a través de la imaginación, la espectacularidad de las representaciones apenas se corresponde con el interés dramático de las obras representadas, aunque haya excepciones y participen autores como Calderón de la Barca.

EL ESPECTÁCULO Y LA REPRESENTACIÓN.-

El desarrollo de unos espacios destinados expresa y únicamente para la representación supone la mayoría de edad del arte dramático. Dicho desarrollo aporta unas posibilidades de comunicación teatral amplias, en cuyo marco el espectador se especializa en su función, que va dejando de ser participativa, separándose así los ámbitos del teatro y la fiesta.

Frente a la pluralidad de públicos repartidos en una pluralidad de espacios, con carácter excluyente, ahora un solo lugar se convierte en receptáculo de esa pluralidad de receptores, cuya presencia está supeditada al pago de un precio de entrada, que varía considerablemente según la localidad ocupada. No resulta innecesario recordar estas obviedades, puesto que es la articulación de lugar profesional de teatro y lugar no profesional en que se

representa lo que muestra la pluralidad de recepciones en el teatro del Siglo de Oro como rasgo caracterizador y esencial.

Las representaciones se daban en locales estables, que en España y en la América española eran conocidos como corrales de comedias o casas de comedias. A veces estos teatros se construían aprovechando un patio interior de vecindad o un corral preexistente. Bastaba adosar un tablado a una de las caras del rectángulo para disponer, con poco costo, de un espacio apropiado para la representación.

Las galerías que rodeaban el patio, casi siempre dispuestas en dos pisos, servían para acomodar al público según sus circunstancias y jerarquías: a las mujeres se les reservaba la balconada que estaba en el primer piso frente al tablado (cazuela); los doctos se instalaban en la galería superior (desván o tertulia); los laterales estaban divididos en aposentos para las familias nobles; el público masculino de clase media se sentaba en los bancos y gradas que se disponían alrededor del patio y cerca de los escenarios; los espectadores más bulliciosos y temibles eran los mosqueteros, que veían la representación de pie en el patio.

Esquemáticamente, la estructura social del corral de comedias se ajusta al siguiente patrón: entradas populares (patio, cazuela, bancos y gradas); localidades para doctos (desván o tertulia); localidades restringidas (aposentos y rejas); y localidades oficiales. Entre ellas hay marcadas diferencias de precio, lo que las adscribe, privativamente, a distintos sectores sociales.

Esta circunstancia determina que sea un teatro no privativo de un determinado grupo sociocultural, sino que abarca a todos, desde la cumbre de la pirámide, el rey incluido, a la base; la concurrencia de tan diferentes colectivos supone un fenómeno cultural de capital importancia.

La estructura social del corral de comedias prueba esta democratización del espectáculo teatral, pero, a la vez, las marcadas separaciones, motivadas por diferencias de precios, ponen de relieve la rigidez de la estructura social del espectáculo, al que asisten todos, pero estrictamente separados según el

rango y el dinero. También los distintos niveles socio-culturales serán corroborados desde la pluralidad significativa de la comedia.

Los corrales de comedias disponían de un escenario pequeño, de unos 35-40 metros cuadrados, rodeado de público por tres lados. Ni autores ni poetas ni empresarios pensaron a lo largo del siglo XVII en ampliar tan reducido espacio. Sin duda, no hacía falta porque todo estaba pensado para ajustarse a ese tablado, lo que equivale a decir que sus dimensiones y características pesan decisivamente en la configuración del texto literario y condicionan por completo la escenificación. Recordemos que cabe considerar el texto dramático como un texto-proyecto (partitura) que contiene un texto-escena virtual.

El teatro comercial del Siglo de Oro no contaba con decorados en el sentido habitual del término. Tampoco precisaba que los actores se movieran en exceso de un lado para otro. A menudo, los intérpretes se convertían en recitantes y ese movimiento escénico habría requerido unos ensayos que estaban fuera del alcance de las compañías. Este teatro se sostenía sobre tres pilares esenciales: el texto poético, la interpretación y la complicidad del público, que suplía deficiencias sólo perceptibles desde nuestra perspectiva.

A la hora de valorar el espacio escénico en cualquier trabajo de clase, debemos distinguir entre:

- a) Espacio escena o espacio perceptible en escena: es el espacio representante donde evolucionan los personajes y las acciones.
- b) Espacio representado: se reconstruye imaginariamente desde el espacio escénico (con valores cambiantes que lo modifican en tanto que signo).

En el teatro del Siglo de Oro, las limitaciones materiales del primero hacen todavía más relevante el segundo.

Marc Vitsé, adaptando unas definiciones de Patrice Pavis, habla de *espacio escénico*, es decir, el concretamente visible por los espectadores en un corral de comedias; y *espacio dramático*, es decir, el espacio donde se desarrolla la acción ficticia, al que remiten las palabras de los personajes, con

deícticos, descripciones, alusiones, y que solo se visualiza en el metalenguaje del crítico o del espectador.

La capacidad de ver con los ojos de la mente y a través de la imaginación es una facultad que desborda el ámbito de la retórica. Se imagina sobre todo aquello que no puede verse, y las posibilidades de ver eran infinitamente menores en unos tiempos donde la descripción cubría el importante lugar hoy reservado a lo que llamamos cultura -o incluso industria- de la imagen. Es, sin duda, una de las principales razones de su destacada presencia en los distintos géneros literarios y, en concreto, teatrales.

En un trabajo donde subrayaba la importancia de los valores visuales de la palabra en el teatro áureo, Ignacio Arellano indicaba también las realidades cuya descripción se reiteraba en las piezas: naufragios y batallas navales, fiestas de toros, incendios, terremotos y catástrofes varias, combates, caídas de caballos, despeñamientos...

La representación en los corrales de comedias se sustenta en recursos escenográficos muy simples: las trampillas y escotillones para que se hundan o salgan de la tierra las apariciones y diablos; la canal, una suerte de aparato elevador para fingir los vuelos y éxtasis, movido a fuerza de brazos con maromas y poleas; el bofetón, un panel giratorio que permite que un personaje u objeto se oculte rápidamente a la vista del público...

Las representaciones en los corrales de comedias se iniciaban a primera hora de la tarde para terminarlas antes de la puesta de sol. A las dos en invierno y a las cuatro en verano, pero siempre de acuerdo con el horario solar entonces vigente. Los *Reglamentos de teatros* de 1608 estipulan que «las representaciones se empiecen los seis meses desde primero de octubre a las dos, y los otros seis a las cuatro de la tarde, de suerte que acaben una hora antes de que anochezca». Se intentaba así evitar incendios por la utilización de una iluminación a base de hachones y, sobre todo, proteger la moralidad y la seguridad de los espectadores.

La mejor época y de mayor asistencia era el invierno. A la hora habitual de la representación en los corrales (recordad que teniendo en cuenta la

ausencia de iluminación artificial, el espectáculo comenzaba a primera hora de la tarde) el calor veraniego disuadía de la asistencia y hacía difícil soportar al pleno sol del patio las dos horas y media que duraba por término medio una representación.

En Madrid y unas pocas localidades importantes, generalmente, había representaciones todos los días festivos y dos o tres veces por semana. Los precios de las entradas eran relativamente reducidos y el control para el acceso no demasiado severo, lo que ocasionó frecuentes problemas para la gestión económica de las compañías. Estas circunstancias favorecían la asiduidad de un público estable.

Las representaciones duraban entre dos y tres horas porque integraban en el programa una obra principal junto con otras piezas dramáticas de menor duración y carácter festivo: entremeses, bailes, fines de fiesta, loas... Nunca debemos asimilar el concepto de representación a una sola obra. El público requería la citada combinación y, a veces, las piezas menores eran las más decisivas de cara a la aceptación popular.

A lo largo del Siglo de Oro, el teatro en Madrid –y en otras localidades importantes, aunque en menor medida- se convierte poco a poco en un fenómeno cotidiano. Esta circunstancia, sólo alterada por algunos períodos de prohibiciones justificadas por razones ajenas a lo teatral (fallecimientos de los monarcas, epidemias...), supone el consiguiente aumento del número de las representaciones para satisfacer una demanda también creciente.

Las representaciones eran numerosas para un público relativamente reducido y estable que carecía de otras ofertas de ocio. Esta circunstancia de la falta de alternativas supuso un recurrente motivo de preocupación hasta mediados del siglo XIX –recuérdense los textos de Jovellanos al respecto- y debe ser tomada en cuenta para justificar la preeminencia del teatro. La reiteración de los mismos espectadores, poco más o menos, obligaba a una constante renovación de la cartelera para atraer de nuevo al mayor número posible de espectadores dentro de una población limitada.

Los cambios de programación eran frecuentes y se daban a un ritmo actualmente inimaginable. Sólo las obras de excepcional aceptación llegaban a las seis o siete representaciones seguidas antes de integrarse en el repertorio para posteriores temporadas. La consiguiente demanda beneficiaba los intereses de los poetas dramáticos, pero también provocaba la reiteración de unos moldes temáticos y estructurales para satisfacerla.

Las cifras más altas de recaudación se registraban entre septiembre y febrero. Durante el verano, la actividad teatral casi se paralizaba porque no había condiciones para combatir el calor en los corrales. Otro período de descanso, por motivos religiosos, era la Cuaresma, que solía ser aprovechada por los autores para renovar y completar los cuadros de sus compañías.

La publicidad de las representaciones ya estaba presente en el teatro del Siglo de Oro. Los estrenos de las comedias eran ampliamente anunciados mediante carteles, que destacaban, en este orden de importancia, a los intérpretes, los poetas y los autores. Esta prelación es significativa para conocer las preferencias del público.

La separación de sexos entre los espectadores era una imposición de la normativa que regulaba las representaciones, siempre preocupada por los temas relacionados con la moralidad y consciente de que el teatro suponía uno de los escasos espacios donde hombres y mujeres coincidían. La tensión entre esa normativa, aplicada gracias a la presencia de guindillas, corchetes y otros servidores del orden, y la voluntad de saltársela por parte de numerosos espectadores provocaba escándalos, aunque sin consecuencias importantes.

El público, al igual que los diferentes elementos de las manifestaciones teatrales, tiene una dimensión histórica que conviene recordar para comprender su evolución. El comportamiento del público durante las representaciones apenas guarda relación con el habitual en la actualidad. La incomodidad de las instalaciones y la falta de condiciones para una adecuada recepción propiciaban conflictos de diversa índole. Por otra parte, los espectadores, lejos de mantener una actitud de respeto hacia lo desarrollado en el escenario, eran bulliciosos y, como ejemplo, llegaban a consumir comidas y bebidas durante las representaciones, con la consiguiente falta de higiene, ya

de por sí deficitaria en aquellos corrales de comedias. El anecdotario en este sentido es abundante y se extiende hasta el siglo XIX.

El público de los corrales buscaba fundamentalmente entretenimiento para su tiempo de ocio. Cuando no se encontraba satisfecho demostraba su desacuerdo de forma harto ruidosa y podía llegar, incluso, a boicotear la representación. Las compañías temían estas reacciones de los «mosqueteros» y, a pesar de contar con la protección de los servidores del orden, procuraban satisfacerlos y, a veces, llegaban a comprar su aplauso. Esta costumbre perdura hasta el propio siglo XX, aunque con variantes propias de la sociología del espectáculo teatral.

Al igual que ocurriría en épocas posteriores, la asistencia al teatro suponía tanto un acto social y de convivencia ciudadana como un acto meramente cultural. Lo fundamental no era sólo la comedia o lo representado, sino también el ambiente y las relaciones que se generaban alrededor de la representación. La afición teatral era indudable, pero también la necesidad de encontrar espacios de encuentro y socialización.

El público mantenía una relación de familiaridad con los intérpretes, a quienes los espectadores conocían por la reiteración de su presencia en los escenarios y también por su proximidad al margen de los mismos. Esta relación mina la «ilusión de realidad» y refuerza la carga ficticia de lo teatral. Según Josef Oehrlein, «Los espectadores encuentran en el corral de comedias una comunidad de vivencias con los actores más allá de la realidad cotidiana, en la que tanto los configuradores del ritual de la representación como los concelebrantes (el público) tienen presente el carácter artificial del suceso cargado de ficción».

Estas circunstancias se extienden, en lo fundamental, al siglo XVIII y provocaron numerosas críticas e intentos reformistas, como el emprendido por Leandro Fernández de Moratín durante la Ilustración.

LA PUESTA EN ESCENA.-

Las principales fuentes de información disponibles para conocer la escenificación del teatro del Siglo de Oro son la documentación teatral

conservada en las bibliotecas y los archivos, los testimonios de viajeros del siglo XVII que asistieron a las representaciones, las acotaciones escénicas de las propias obras dramáticas, tanto las explícitas como las implícitas, y la información disponible sobre corrales de comedias como el de Almagro.

Othón Arróniz indica que, debido a las exigencias del público de que se estrenasen continuamente obras nuevas, la instalación escenográfica para una comedia determinada era hecha a golpe de unos cuantos martillazos por los empleados menores de la compañía. Las tramoyas se montan en un día y desaparecen al día siguiente en los corrales de comedias. No hay decoración permanente; el sitio de la acción dramática es vago, deliberadamente impreciso.

A lo largo del Siglo de Oro se registra un considerable desarrollo de la escenografía partiendo de la pobreza de medios que se daba en los primeros corrales de comedias. No obstante, el público necesitaba utilizar la imaginación para captar el significado de unos rudimentarios y convencionales signos escénicos (trajes, decorados...). Ante la ausencia de otros medios, los poetas y las compañías utilizaban con profusión el decorado o la escenografía verbal: «Arquitectura de palabras, la Comedia remite, a pesar de los incesantes progresos de los medios de ilusión visual en los diversos recintos teatrales, a una concepción del espacio escenográfico como lugar imaginario, como lugar neutro en que proyectar verbalmente todo un mundo de evocaciones invisibles» (Marc Vitsé).

La elección de la maquinaria para una representación correspondía al autor de la compañía y no al poeta dramático, que limitaba su intervención a breves y convencionales acotaciones escénicas. La libertad de las compañías a la hora de establecer la puesta en escena justificó el recelo de algunos poetas, como el propio Lope de Vega, que veían así alterado el significado de sus comedias.

La maquinaria escénica varía mucho si la representación se da en un teatro público o en otro de la Corte, donde solía haber una mayor capacidad de inversión por el respaldo de la monarquía y la presencia de un público más exigente con respecto al espectáculo. Las innovaciones escenográficas de las

representaciones cortesanas fueron notables, pero en contadas ocasiones repercutieron en las dadas en los corrales por falta de medios económicos y técnicos.

La mayoría de las obras destinadas a los corrales de comedias contaban con una escenografía simple y convencional. La sobriedad era la tónica. La pretensión de una escenografía específica para cada obra representaba una quimera que nadie exigía. La alternativa pasaba por lo convencional de estos recursos y la complicitad de un público predisposto favorablemente.

Según Felipe B. Pedraza, «esta carencia de tramoyas y decorados es a la vez una limitación y una posibilidad. Sin duda, buena parte de la gracia y la agilidad de la comedia se debe a la libertad de movimientos que le da su carácter convencional y antirrealista (al menos, en lo que se refiere al aparato escénico)».

Los complicados efectos escénicos –la Corte contrató prestigiosos escenógrafos procedentes de Italia que formaron escuela- se reservan para las comedias de santos, las mitológicas y las palaciegas por razones económicas y de prestigio social.

La economía siempre está presente en estas cuestiones. Por la misma razón, el recurso a las apariencias (personajes que aparecen por lugares insólitos) predomina sobre las mutaciones (cambios completos de decorados). Ambos efectos tendían a incrementar el atractivo del espectáculo ante un público casi virgen en este sentido.

El escenario de los corrales era un mundo aparte, una sublimación de la vida real, donde si no cabía la realidad social tampoco tenían por qué caber las limitaciones que las leyes de la época imponían a las prácticas de la vida cotidiana. A diferencia de otros contextos, en el escenario era posible el exhibicionismo del lujo y el vestuario, por ejemplo y como ya hemos explicado en otro apartado. El espectador no acudía a las representaciones para contemplar un correlato de la realidad cotidiana –el teatro como espejo, la escuela de costumbres...-, sino para disfrutar de un espectáculo.

Al margen de las modificaciones introducidas por los autores de las compañías, los intérpretes también modificaban los textos dramáticos durante los ensayos y las representaciones. Aparte de los problemas de memorización por falta de ensayos, la fidelidad del cómico sólo se mantiene con respecto a los intereses de su compañía. Por lo tanto, apenas le importa el poeta y su texto. Esta circunstancia provocó representaciones donde las obras originales eran casi irreconocibles para sus propios creadores. El caso de Lope de Vega resulta ejemplar en este sentido, pero también Calderón de la Barca protestó tal y como veremos en otro apartado.

El profesor Ruano de la Haza publicó *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* (2000). Del mismo extraemos varias de sus conclusiones, muy útiles para una visión global de la escenografía en el teatro aurisecular:

- No existía en el siglo XVII una manera única de escenificar una comedia, ya que ésta era adaptada por los representantes a las diferentes condiciones físicas de los teatros donde las representaban.
- Los tablados de representación de los teatros comerciales del siglo XVII no poseían telón de boca; por tanto, todas las entradas y salidas de los actores al tablado habían de hacerse por las cortinas del vestuario, no existiendo la posibilidad de efectuarlas por los laterales.
- Decorados, adornos o figuras podían mostrarse en cualquiera de los tres niveles (de abajo a arriba: vestuario; primer corredor; segundo corredor) de la fachada del "teatro".
- Todos los decorados se colocaban generalmente en posición antes del comienzo de la representación y permanecían allí hasta el final.
- Los decorados, tramoyas y apariencias no se mostraban todos al público simultáneamente, sino que permanecían ocultos detrás de las cortinas. Había un máximo de nueve, que cubrían los tres niveles del fondo del escenario hasta el momento en que tuvieran que ser utilizados.
- Los montes son excepción notable a la regla anterior. Su rampa escalonada se armaba e instalaba antes del comienzo de la representación, permaneciendo en su lugar, adornada y seguramente

- cubierta por un lienzo o cortina que daba al público hasta el final, o durante los tres o cuatro días que una obra se mantuviese en cartel.
- Existía la posibilidad de introducir cambios o alteraciones en los decorados durante la representación, pero éstos serían siempre mínimos y se realizarían durante un entreacto.
 - Los decorados que se utilizaban en los corrales no eran realistas. Su función era más bien icónica, en el sentido de que establecían una relación analógica y convencional con el lugar que querían representar. La función de muchos decorados era informar sobre el lugar en que se desarrollaba la acción, no crear la ilusión de un espacio escénico.
 - El decorado que se mostraba poseía una función sinecdótica en el sentido de que designaba un todo (un jardín) por una de sus partes (unas ramas); lo que los espectadores veían era sólo parte del todo que representaba el tablado vacío.
 - La fachada del teatro tenía un máximo de nueve espacios o nichos, pero se ha de tener en cuenta que generalmente sólo podía colocarse un decorado, figura o adorno por cada uno.
 - La idea de la verosimilitud teatral en el siglo XVII tiene mucho en común con la de un teatro moderno experimental con escenario circular, donde unos cuantos objetos, más o menos realistas, pueden dar al público una idea bastante exacta del lugar donde se desarrolla la acción. Como los teatros del Siglo de Oro, los escenarios circulares carecen de proscenio y han de recurrir, por tanto, a esta semiotización del objeto teatral, con lo cual se da a entender que lo importante no es el objeto en sí sino su significado y connotación.

Al margen de estos decorados físicos, también existe el ya citado decorado verbal. El teatro del XVII multiplica los lugares donde se desarrolla la acción dramática. Esta circunstancia origina la imposibilidad de indicar mediante signos escénicos la mutabilidad y la variabilidad del lugar. Por ello se utilizan signos de distinto orden: vestidos de los actores, elementos folklóricos y especialmente referencias en el diálogo y las descripciones.

Hay tres procedimientos fundamentales de indicar verbalmente significados que deberían aparecer en escena mediante signos visuales:

- a) Haciendo referencia a esos significados en el diálogo y contando con ellos en la acción como si tuvieran una presencia real.
- b) Un personaje ve lo que los espectadores no ven.
- c) Describiendo como si se tratase de otro género literario, pero como si estuviese presente el objeto de la descripción.

EL HECHO TEATRAL COMO ESPECTÁCULO DE CONJUNTO.-

La representación o conjunto de elementos que configuraban el espectáculo ofrecido en los corrales era un conglomerado de formantes distintos en el que la comedia ocupaba el papel central y privilegiado, pero iba acompañada de otros espectáculos, no siempre estrictamente literarios o teatrales, que contribuyeron en gran medida al éxito masivo y formaron – sumados e incardinados- una unidad orgánica, a pesar de la aparente heterogeneidad.

Hay que considerar el espectáculo que se ofrecía en los corrales como un bloque compacto, dentro del cual la comedia era solamente uno de los elementos. La comedia constituía el núcleo del espectáculo, pero, junto a ella y como factor esencial en cuanto a la atracción del público, estaban la loa, el entremés, los bailes, las jácaras, las mojigangas y los sainetes. Todos constituían el contrapunto en los terrenos de lo satírico, cómico y erótico del mundo idealizado de la comedia, a la vez que aminoraban la ilusión teatral, según explica José M.^a Díez Borque.

La representación teatral durante el siglo XVII suponía una fiesta de carácter teatral donde se representaban, por este orden o aproximadamente, las siguientes piezas:

1. Loa
2. Primera jornada de la comedia
3. Entremés

4. Segunda jornada de la comedia
5. Sainete
6. Tercera jornada de la comedia
7. Baile (dramático) o fin de fiesta.

Según Diego Marín, la representación «constituía un espectáculo continuo que incluía una loa, un monólogo en verso a modo de preámbulo, un entremés después del primer acto y un baile después del segundo, rematándose todo con la mojiganga como fin de fiesta en forma de baile en que participaban todos los actores, todavía con los trajes de la comedia, pero ya sin representar sus papeles».

El profesor Ignacio Arellano presenta una descripción más detallada de estas representaciones o fiestas: «El teatro es un espectáculo, y la comedia forma parte del espectáculo global de la fiesta dramática aurisecular, que podía incluir otros elementos. Un esquema posible (ideal, pues no siempre se dan todos los integrantes) de la representación teatral del siglo XVII puede abrirse con unos acordes de música, guitarra, redobles de tambor, canciones..., que servían para fijar la atención del público, a la vez que daban lugar a que se fuesen acomodando y callando los espectadores, mientras comenzaba el espectáculo propiamente dicho. Éste podía iniciarse con el recitado de la loa – generalmente un romance o poema que a veces mantiene una leve acción-, que tenía por objeto captar la benevolencia del público, presentar la compañía o mostrar la reverencia hacia el público regio si la comedia corresponde al escenario de Corte. Otros géneros menores se colocaban en los intermedios de los actos: bailes y entremeses, y al final una mojiganga o fin de fiesta, sobre todo en las representaciones palaciegas del carnaval».

La comedia, dividida en tres actos, no soportaba intervalos vacíos entre ellos, pero esta división tripartita también se justifica por la necesidad de introducir los otros componentes de la representación, ya que no viene exigida por necesidades de la estructura de la comedia.

Una misma comedia podía ser representada con diferentes entremeses, loas o bailes porque no había una relación de dependencia o coherencia en el conjunto de las piezas dramáticas. Dado el atractivo de estas obras breves

para el público, a menudo los entremeses se cambiaban para propiciar una mayor recaudación de la misma comedia.

El público de los corrales estaba acostumbrado a este extenso programa y lo solía exigir en su totalidad, a pesar del tiempo que acababa durando el espectáculo. La percepción del tiempo, y su ritmo, por parte del espectador del siglo XVII apenas guarda relación con la actual.

Las loas, en ocasiones, tenían una cierta relación con las comedias y explicaban el esquema argumental de las mismas a los espectadores. No obstante, el papel fundamental de estas breves piezas interpretadas por uno o dos actores era fijar la atención del público en el escenario y crear una expectación con respecto a las comedias. El proceso se repite en épocas posteriores, pero recurriendo a otros medios (luces que se apagan poco a poco, avisos por megafonía, telones que se elevan...).

La loa queda así definida en el *DRAE* (1970): «En el teatro antiguo, prólogo, introito, discurso o diálogo con que solía darse principio a la función, para dirigir alabanzas a la persona ilustre a quien estaba dedicada, para encarecer el mérito de los farsantes, para captarse la benevolencia del público o para otros fines análogos». Y también: «Composición dramática breve, pero con acción y argumento, que se representaba antiguamente antes del poema dramático al que servía como preludio o introducción».

El profesor Francisco Rico insiste en el objetivo de la loa de dar tiempo a que se acomoden los últimos espectadores y atraer la atención de todos ellos hacia el escenario para que se fijen ya en la representación a punto de comenzar. Este objetivo nos lleva a pensar en un género «funcional», no exento, claro está, de comicidad, pero en el que cuenta mucho el hecho del teatro hablando sobre teatro (función metatearal).

El entremés⁴ o el sainete –la última denominación se impondría a partir de la segunda mitad del siglo XVIII- desempeñan una función de contrapeso y complementariedad con respecto a la comedia. Su «realismo», sólo aparente,

⁴ «Pieza dramática jocosa y de un solo acto. Solía representarse entre una y otra jornada de la comedia y primitivamente alguna vez en medio de una jornada» (*DRAE*, 1970).

se enfrenta al idealismo que suele predominar en esta última, así como su comicidad sirve de aliviadero durante la representación del drama que constituye la base del espectáculo.

Juan M.^a Marín nos aporta la siguiente semblanza del género: «El entremés era como una comedia en miniatura, muy breve, pues duraba solo unos diez minutos, cuya acción, normalmente relacionada con la vida cotidiana, plasmaba un mundo al revés en el que triunfaba la maldad y se consagraba la injusticia, siempre desde un punto de vista cómico. Sus personajes, todos plebeyos, estaban caricaturizados tópicamente: vejetes ridículos engañados por sus esposas jóvenes; bobos cuya ingenuidad era motivo de burlas o de timos; alcaldes o sacristanes ignorantes que daban pruebas de insensatez; hampones, etc.».

Según el hispanista Charles Aubrun, la inclusión de estas piezas impide que el público se entregue plenamente a una ilusión de realidad durante la representación de la comedia, porque se le recuerda que el teatro es sólo una ilusión, una manifestación convencional. La mezcla de sainetes con tragedias o dramas sería motivo de duras críticas hasta principios del siglo XIX (Leandro Fernández de Moratín) por su repercusión negativa en la comprensión y la valoración crítica de las obras.

El profesor José M.^a Díez Borque señala que las formas teatrales menores incluidas en la representación llevan a los escenarios la otra cara de la moneda; es decir, la excesivamente real y grotesca, que la semántica interna de la comedia arroja fuera. No obstante, lo hace siguiendo un movimiento pendular, pues la tensión hacia la idealización en la comedia, aunque refleje, si no la realidad, al menos las aspiraciones colectivas, es aquí tensión de signo contrario, hacia los tonos fuertes de lo excesivamente real.

Según el mismo especialista, lo que se produce durante la representación es una complementariedad o, en otras palabras, una tensión hacia la nivelación de las situaciones extremas: «Así entiendo la coherencia de todos los componentes de la representación, en cuanto subsidiarios y no opuestos, y en cuanto que se trata de un espectáculo único y excluyente que

incorpora formas que después conseguirían un desarrollo autónomo, sin contar con la comedia como elemento vinculante».

Un ejemplo de la citada como la otra cara de la moneda: a los amores y los sentimientos sublimes e idealizados en la comedia, el entremés opone formas realistas y materiales, protagonizadas no por quintaesenciados caballeros y damas o labradores idealizados, sino por fregonas, molineras, viejos ridículos, bobos, labradores vulgares...

La comedia y el entremés son dos deformaciones antagónicas y polares, que se apoyan, ambas, en la exageración y cuya justificación radica en las necesidades del espectáculo, complementándose entre sí. Esta relación, por supuesto, admite muchos matices en función de los géneros de la comedia y otras circunstancias.

A unas relaciones sociales totalmente idealizadas se suman unas relaciones sociales totalmente degradadas y sin posible encuentro entre sí. Esta convivencia de lo heterogéneo nace, según José M.^a Díez Borque, de la exigencia o imposición al público del espectáculo total que rechaza, por inasequible, una visión crítica de la realidad.

LA COMEDIA Y LA SOCIEDAD DEL SIGLO DE ORO.-

La sociedad representada en la comedia del Siglo de Oro es una fusión de motivos literarios, tradiciones culturales, reflexiones sobre la naturaleza humana y observaciones acerca de la realidad histórica.

Aunque resulte inevitable la presencia de elementos realistas dentro del general tono de verosimilitud, ni la intención de los dramaturgos ni los gustos de la época exigían una reproducción fidedigna de la realidad cotidiana. Cabría recordar en este sentido el sinnúmero de actividades cotidianas, conflictos sociales, costumbres, colectivos... que jamás aparecen en la comedia, a pesar de su indudable presencia en la realidad. Valga como ejemplo una obviedad: en una sociedad cercana a lo teocrático se da un teatro donde no aparecen los representantes de la Iglesia.

Según el historiador José Antonio Maravall, la comedia barroca no debe ser considerada como una imagen fiel de la sociedad, pero es un producto literario fuertemente condicionado por su base social.

La comedia no refleja la realidad de la sociedad y de sus valores, sino la forma como el público entiende y malentiende los prejuicios, las expectativas y los mitos sociales relativos a esa sociedad.

La comedia es una construcción artificiosa que, por motivos dramáticos, transforma la vida del Siglo de Oro en escenas de gran intensidad emotiva y teatral.

Diego Marín señala que no ha de verse la comedia como un teatro realista, dedicado a retratar la vida contemporánea tal como era, pues bajo apariencias de verismo cotidiano la escena presentaba una imagen idealizada de la vida en España, en la que, aparte de las ausencias, abundan los convencionalismos y los estereotipos junto a los rasgos costumbristas: «Es un realismo ilusionista que representa la vida humana tal como al espectador le gustaría que fuese, más intensa, diáfana y optimista de lo que es en la realidad ordinaria, pero no con recursos inverosímiles, sino basándose en la sociedad contemporánea y actualizando todos los asuntos a la española, incluso los divinos y exóticos».

En cualquier caso, la comedia no reflejaba la realidad social de entonces, ni la descomposición del imperio, ni los reveses militares, ni las agudas crisis políticas, ni el derrumbe económico; por el contrario, solo la brillantez del momento y la perfección del modelo político-social eran representadas cotidianamente sobre las tablas.

El anónimo autor del *Discurso apologético en aprobación de la comedia* escribirá en 1649 esta aristotélica defensa de la comedia (ficción) frente a la historia (realidad): «No es dudable que la comedia es más necesaria y conveniente que la historia porque la historia refiere los sucesos como fueron, y en ella queda a veces el varón santo en miseria y aflicción, y el malo y protervo, en pompas y grandezas, donde solo la fe del que espera el verdadero premio, después de la vida, conoce que el uno acabó bien y el otro vivió mal. Pero la

comedia, que según Aristóteles, no debe referir el caso como fue, sino como debió ser, siempre nos propone los buenos premiados y los malos castigados. Pues si la historia es necesaria porque persuade con lo que cuenta, ¿aún cuanto más lo debe de ser la comedia, que persuade más y mejor?».

A la luz de estos comentarios, cabría matizar los versos de Lope de Vega en *El castigo sin venganza*:

...que es la comedia un espejo,
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y el honor,
retrata nuestras costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres.

El hispanista Marc Vitsé señala que, a diferencia de lo que pasa en el teatro clásico francés, la acción dramática, en la Comedia española, no se inscribe en coordenadas espacio-temporales predefinidas o, mejor dicho, preexistentes. Es la acción la que genera el espacio y el tiempo, que no funcionan como marco previamente fijado, sino como complementos informativos posteriormente comunicados. Esta circunstancia también menoscaba el supuesto realismo de la comedia, que habría de basarse en una tarea de observación por parte del poeta.

La comedia barroca no era sólo un inocente pasatiempo, sino que transmitía ideas, proponía pautas de conducta y desarrollaba teorías políticas, sociales y morales, o planteaba cuestiones delicadas a las que se daban soluciones coincidentes o disidentes con los principios establecidos.

El teatro conformaba de esta manera el pensamiento de los espectadores y su influencia llegó a ser poderosa, pues era el único espectáculo de masas entonces existente. La circunstancia de que el teatro fuera tan popular mantuvo vigilante al poder, atento a cuanto se hacía o decía en los escenarios para evitar la circulación de ideas heterodoxas o amenazadoras para el orden vigente.

Un texto del siglo XVII recogido por José Hesse resume así la actuación de la censura en el contexto del teatro del Siglo de Oro: «Cuando se llega a representar las comedias, los autores las han primero representado ante uno del Consejo que por comisión particular es Protector de ellas, y con jurisdicción privativa, y por su mano se remiten al Censor que tienen nombrado, que las registra y pasa, y quita de ellas los versos que hay indecentes y los pasos que no son para representados, los hace borrar y hasta que no están borrados no se da licencia para representarlas y el primer día de la comedia nueva asiste el Censor y Fiscal de ellas para reconocer si dicen algo de lo borrado, y en cada corral hay un alcalde de Casa y Corte para mantener al público en sosiego, y si los representantes contraviniesen les castiga, y cuida de saber cómo viven los hombres y mujeres cuyas acciones se corrigen, y no se dan licencias para hacerse particulares en las casas, sin preceder dar cuenta al presidente del Consejo; y si algunas se dan, no son para conventos ni casas de señores solteros, y con estas prevenciones se asegura cualesquiera inconveniente que se pueda ofrecer...».

Según Héctor Urzaiz, a lo largo del siglo XVII se mantuvieron las fuertes presiones políticas y morales ejercidas sobre el teatro. La censura nunca bajó la guardia. Al contrario, los mecanismos de control se multiplicaron y, sobre todo, se sofisticaron. Si las obras consiguieron ir saliendo de los índices inquisitoriales, fue gracias a que la mayor fiscalización hizo que los usos dramáticos se adecuaran a las pretensiones del poder: «¿Cuántos de esos finales ortodoxos, convencionales, restablecedores de la armonía social perturbada durante la representación, y que parecen ir a contrapelo del desarrollo lógico del argumento, fueron imposiciones externas del censor?» (Ruano de la Haza).

Desde comienzos del siglo XVII (Real Cédula de 1603) hay testimonios de una severa y meticulosa intervención oficial en la reglamentación de los dos teatros madrileños. Esta intervención se concreta en la figura del Protector, miembro del Consejo de Castilla, que era la autoridad máxima en todo lo referente a la administración del teatro. El Protector tenía jurisdicción total sobre las restantes jerarquías de la organización teatral. Del Reglamento de 1608, se desprenden las siguientes atribuciones:

- Autorizar la entrada de compañías en la Corte.
- Autorizar la formación de compañías.
- Autorizar, tras censura, la representación de la comedia.
- Asistir al nombramiento de comisarios de semana.
- Autorizar las reparaciones en los corrales.
- Nombrar comisario del libro.
- Revisar las cuentas anuales de los corrales y su justa distribución.
- Aprobar los arrendamientos.
- Recibir notificación de los fraudes para castigarlos.
- Nombrar alguaciles para el mantenimiento del orden en los corrales,
- Establecer la reglamentación del teatro.

Según José Antonio Maravall y como ya hemos indicado más arriba, «la comedia barroca no es una imagen fiel de la sociedad, pero sí un producto literario fuertemente condicionado por su base social». El mismo autor indica que «el teatro español, sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva».

Según el citado historiador y otros especialistas, no se puede hablar de que el teatro español sea, literalmente, un arte popular. Sólo lo sería en el sentido de que se destina al pueblo, pero no es un arte hecho por el pueblo, y mucho menos un arte que se oriente a favor de los intereses del pueblo («vulgo»). Esta postura supuso el inicio de una profunda puesta en cuestión de las interpretaciones predominantes en la crítica hasta las décadas de los setenta ochenta del siglo XX.

José Antonio Maravall afirma que «el teatro español trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder y, por consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos, sobre un pueblo que, en virtud del amplio desarrollo de su vida durante casi dos siglos anteriores, se salía de los cuadros tradicionales del orden social o, por lo menos, parecía amenazar seriamente con ello». La comedia, al menos aquellos géneros cuyos contenidos se prestan a esta función, tiene una función propagandística al servicio de los grupos que hegemonizan el poder.

Según José Antonio Maravall, la comedia desarrolló un estereotipo ideológico. Su objetivo era ejercer sobre una población numerosa una enérgica atracción que facilitara el apoyo al sistema establecido ante situaciones críticas de la vida común:

- A) A los nobles, demostrándoles que la realeza se imponía siempre y en ese desenlace radicaba el bien de los señores.
- B) A los ricos no nobles (labradores, especialmente) llamándoles a integrarse con firmeza en un sistema que a éstos les admiraba y sorprendía. Sólo dentro del mismo se aseguraba la paz de la vida moral y se hacía realidad el tópico del *beatus ille*.
- C) Al pueblo, garantizándole la defensa -según la Comedia, oportuna e infalible, expedita y reparadora- contra los desmanes de algún señor, por excepción tiránico en su proceder, e incluso, dejándole entrever vagas posibilidades de cambiar de estado o dándole a entender las ventajas de su estado en la vida de aldea, donde el labrador honrado se ve reconocido por todos.
- D) A los discrepantes, atemorizándoles, castigándoles, haciéndoles ver con sus propios ojos, en el bien visible espacio de la escena, cómo siempre se imponen el rey y el orden que en su figura culmina.

De entre las lecturas obligatorias del presente curso, tanto *El alcalde de Zalamea* como *Fuente Ovejuna* ejemplifican lo señalado por José A. Maravall. No obstante, debemos recordar que este tipo de obras tuvo un escaso eco popular, por regla general, a lo largo del siglo XVII.

Alonso Zamora Vicente indica que las comedias del Barroco hablan directamente a un público al que conviene ir adiestrando en los fundamentos de la monarquía española y hacerle ver cómo se orienta la máquina política hacia un fin predeterminado en la cima del cual, socialmente hablando, está el rey.

Según el mismo especialista, «La sociedad en que se mueve Lope de Vega está constituida a manera de una pirámide. La base es el pueblo, el común, los artesanos, los labriegos. Viene luego hacia arriba la casta de los hidalgos, luego los nobles, finalmente, ya en la cúspide, el rey. Y el rey es algo así como la sucursal de Dios en la Tierra, el encargado de mantener el orden, un orden que se considera previamente bueno e intocable. En torno a esta sociedad estancada, rígidamente catalogada de esta manera, va y viene el tradicional sentido del honor, de la fama, de la justicia. Todo en el mundo está como está, y está bien hecho. Cualquier alteración en su funcionamiento puede y debe ser resuelta por el rey, quien, a manera de voz divina, restaura el orden quebrantado, devolviendo a sus súbditos la rota armonía, sin que por ello tenga que disgustar a los viejos estamentos privilegiados».

Esta temática alcanza especial protagonismo a principios del siglo XVII en el marco de la comedia de ambiente villanesco o campesino que cultivó Lope de Vega. El argumento de todas ellas presenta a un señor poderoso que abusa y escarnece a los villanos. Sus desmanes son corregidos por la resistencia popular, sancionada por la autoridad real, que encarna la justicia y el concepto político del equilibrio y respeto entre los distintos grupos sociales.

En estas comedias, que carecen de parangón en el teatro europeo de la época, Lope de Vega no pretende atacar a la monarquía (al contrario: está convencido de que es la única garantía de equilibrio y justicia) ni aspira a destruir la nobleza (al contrario: siente el mayor respeto por la misma); pero sí se sienten autorizados a criticar las desviaciones y perversiones del sistema. Según Felipe B. Pedraza, Lope de Vega y otros autores coetáneos «están enteramente de acuerdo con los usos, pero condenan en el teatro los abusos». Ignacio Arellano indica que la heterogeneidad social del público de los corrales

se compensa con la homogeneidad ideológica y cultural en lo que se refiere al sistema de valores básico que todos los estratos del público comparten.

A pesar de las anteriores consideraciones acerca de la función ideológica de la comedia, parece un tanto exagerado hablar de campañas propagandísticas a través de la misma. La comedia no nació, desde luego, con vocación revolucionaria, porque en ese caso no hubiera podido nacer. Sus autores defienden ideas políticas corrientes en la época sin una intención explícitamente política.

El teatro del Siglo de Oro difundió la imagen de una sociedad armónica cuya estratificación reflejaba el orden celestial. Se pensaba que a cada persona le correspondía una función social. La permanencia en el propio estado reportaba, según se argumentaba tanto en textos teóricos como dramáticos, la felicidad personal y la armonía colectiva. Por eso el cambio de estamento social estaba contraindicado, aunque se compraban ejecutorias de hidalguía a impulsos del deseo de acrecentar el honor.

Diego Marín afirma que la sociedad barroca era «ideológicamente homogénea y todos los ciudadanos sustentaban las mismas ideas sobre los principales temas: aceptaban la monarquía como forma superior de Estado, defendían ideales nacionalistas, profesaban la religión católica y admitían sin reservas la estratificación e inmovilidad social. Era lógico, por consiguiente, que en el teatro se exaltaran estas formas de pensar».

La comedia del Siglo de Oro configura un microcosmos de ficción donde no existen las preocupaciones materiales: el dinero, el trabajo, los medios necesarios para la supervivencia.... Cualquier conflicto se desarrolla al margen de tales preocupaciones, que por su naturaleza son propias de una orientación realista.

La gama de los personajes de la comedia no cubre más que una parte mínima de la realidad social del siglo XVII. Los personajes no aparecen en el escenario en función de su representatividad social, sino por ser los necesarios para el desarrollo de un conflicto con la intención de crear un espectáculo.

En la comedia hay una tendencia al anacronismo y se presta poca atención a la cronología de aquello que se recrea en un escenario. La comedia del Siglo de Oro percibe la realidad humana esencialmente desde el punto de vista de su momento actual. No existe en sus obras la conciencia de que épocas y culturas distintas se han de basar en diferentes valores sociales y morales. Todo comportamiento es juzgado con el criterio de la cultura imperante en el siglo XVII. Esta circunstancia es coherente con la voluntad propagandística de propiciar la identidad homogénea en torno a los valores de los grupos del poder monárquico y estamental.

LA POLÉMICA ACERCA DE LA LICITUD DEL TEATRO.-

La polémica se remonta a períodos anteriores y fue muy intensa a lo largo del Siglo de Oro. Los testimonios escritos abundan, especialmente entre los detractores del teatro, que se manifestaron contra el mismo de forma virulenta. No obstante, esta polémica guarda una dudosa relación directa con la realidad histórica de la práctica teatral. Al examinar los textos, se observa que las posturas apriorísticas prevalecen sobre los análisis directos y polémicos de la realidad teatral, incluso se da la circunstancia de que algunos detractores manifiesten no haber acudido a las representaciones.

La discusión acerca de la licitud del teatro gira esencialmente en torno a las siguientes argumentaciones a favor:

- A) La comedia sirve de entretenimiento y esparcimiento para aliviar la carga del trabajo y otras tensiones.
- B) Las comedias no son ilícitas por el hecho de que, en ocasiones, recreen excesos o inconveniencias en los escenarios.
- C) Las comedias responden a una antigua tradición que debe perdurar.
- D) De las comedias se han de extraer aplicaciones útiles; para los ociosos son un pasatiempo provechoso; además, incitan a llevar a la práctica diaria los buenos ejemplos representados en la escena. En este sentido, la comedia cumpliría una función semejante a la desempeñada por la oratoria sagrada.

- E) La representación teatral es imprescindible para una celebración adecuada de la fiesta del Corpus: los autos sacramentales.
- F) Gracias a la actividad teatral se pueden mantener los hospitales municipales e instituciones benéficas.
- G) También en los entremeses, como en las comedias, se hallan buenos ejemplos. No deben ser desmedidos, sino solamente graciosos.
- H) Contra la aparición de actrices con ropas masculinas no habrá nada que objetar, siempre que esta práctica sea moderada y excepcional.

La polémica en torno a la licitud del teatro suele ser reiterativa y pronto alcanza sus límites conceptuales, incluso entre los partidarios de la licitud del teatro, que suelen manifestarse de manera más racional. Los argumentos a favor son numerosos, pero casi nunca hay, por razones estratégicas y culturales, una defensa abierta del teatro por la validez que como tal pudiera tener, al margen de su instrumentalización para distintos fines.

Los enemigos del teatro, principalmente representantes de la Iglesia, no estaban dispuestos a admitir la diferencia entre la realidad y la ficción recreada en los escenarios. Sus escritos mezclan ambas conscientemente para dar mayor solidez a sus argumentos.

Los moralistas encontraban reprobable la ligereza de comportamientos que reflejaban muchas obras teatrales, la liviandad que traslucían algunas de ellas y la vida licenciosa de sus personajes, todo lo cual constituía una mala escuela que acabaría corrompiendo las costumbres españolas. Su argumentación es muy repetitiva.

Como ejemplo de esta actitud, citamos un texto de Fray José de Villalba (1671): «Son las representaciones peste de la ciudad, cátedra de pestilencia, iglesia de los demonios donde se abrasan en fuego de concupiscencia los que ven y oyen estas farsas. Cuanto hay en la comedia es torpísimo, las acciones, las palabras, los donaires, los meneos, los cantos, las músicas, las melodías, los melindres lascivos con que hechizan no sólo a los mancebos, sino que irritan a los ancianos; en fin, es un perdimiento del tiempo, escuela de adulterio, universidad de toda lascivia, motivo de destemplanza, materia de risa y ejemplo de maldad».

El rechazo se dirige a la práctica totalidad de los géneros por diferentes razones. No obstante, las comedias amorosas por fuerza habían de excitar la imaginación de los espectadores, que aprendían, además, malas artes en la práctica amatoria, según pensaban ciertos detractores del espectáculo muy predispuestos a cargar las tintas en este sentido.

Otro detractor destacado del teatro es el padre Juan de Mariana (1609), autor de *De spectaculis*, cuyo objetivo es «probar que la licencia y la libertad del teatro no son sino una oficina de deshonestidad y desvergüenza, donde muchos, de toda edad, sexo y calidad, se corrompen, y con representaciones vanas y enmascaradas aprenden vicios verdaderos».

En la misma línea que otros detractores, el padre Mariana añade: «¿Qué otra cosa contiene el teatro y qué otra cosa allí se refiere sino caídas de doncellas, amores de rameras, arte de rufianes y alcahuetas, engaños de criados y criadas, todo declarado con versos numerosos y elegantes y de hermosas y claras sentencias, esmaltado por donde más tenazmente a la memoria se pega, la ignorancia de las cuales es mucho más provechosa? Los movimientos deshonestos de los farsantes y los meneos y voces tiernas y quebradas, con las cuales imitan y ponen delante de los ojos las mujeres deshonestas, sus meneos y melindres, ¿de qué otra cosa sirven sino de encender en lujuria a los hombres, los cuales, por sí mismos, son harto inclinados a los vicios? Por ventura, ¿se podría inventar mayor corrupción de costumbres ni perversidad que ésta?».

El padre Mariana llega a proponer la negativa a dar los sacramentos a los cómicos: «el farsante que trata cosas torpes, como infame y sujeto a pecado, debe ser del todo privado de los sacramentos de la Iglesia, si no propusiere de dejar la tal profesión; y si muriendo no diere, por lo menos, señales de haber mudado propósito, no le deben dar sepultura eclesiástica, ni hacerle obsequios a la manera que se hace con los demás pecadores, manifiestos y públicos [...] pues es cierto que abiertamente o de callada, casi en todas sus representaciones proponen a los oyentes torpeza y deshonestidades, engaños de rufianes, amores de rameras, fuerzas de doncellas y otras cosas que no hay por qué referirlas por su deshonestidad; y

por tanto, como afeados con muchas torpezas, juzgo deben ser echados de la Iglesia y apartados de la santidad de los sacramentos».

Los argumentos de los enemigos del teatro nunca fueron causantes directos de las prohibiciones que, en distintos momentos históricos, sufrió la actividad teatral en el reino. Estas prohibiciones se relacionan con causas extra teatrales como los fallecimientos de los monarcas o desgracias colectivas como las epidemias o las derrotas militares. También dependían del carácter más o menos favorable del monarca reinante o su círculo más próximo.

Los ataques a la actividad teatral supusieron fenómenos hasta cierto punto aislados desde un punto de vista social, aunque fueran protagonizados por figuras destacadas de la Iglesia que en ocasiones alcanzaron un notable predicamento en la corte. El poder político o administrativo tendió a ser pragmático en esta cuestión y, consciente de las ventajas que representaba la continuidad del teatro como espectáculo público, apenas les dio pábulo. Vistos los resultados, el ruido prevaleció sobre la realidad a lo largo de esta polémica. En cualquier caso, también debemos subrayar que, entre los sectores más refractarios al teatro, como es el caso de la Iglesia, no hubo una unanimidad en torno a esta cuestión. Una oposición frontal y unánime de la Iglesia habría impedido la continuidad del teatro.

La actividad teatral en la Corte contribuyó a que las representaciones en los restantes marcos geográficos pudieran tener lugar sin demasiadas trabas, siempre y cuando hubiera aglomeraciones urbanas capaces de sostenerla. Lo permitido en la Corte no podía ser tan dañino como para no ser ofrecido en los escenarios públicos de las diferentes capitales.

Los cómicos estuvieron en la picota de algunos de estos textos en contra de la licitud del teatro. No obstante, parece exagerada y convencional la imagen de un colectivo poco menos que perseguido. Según el hispanista Josef Oehrlein, «el actorado profesional no se enfrentó a la sociedad o la Iglesia, ni tuvo que soportar ataques por parte del Estado, el Municipio o la Iglesias (con excepción de las órdenes religiosas); más bien prosperó bajo la vigilancia e, incluso, el apoyo de los gremios correspondientes. El actorado profesional del Siglo de Oro no era precisamente una multitud amorfa de comediantes

desorganizados, sino un grupo, cerrado en sí mismo, altamente profesional y estupendamente organizado, de personas del teatro muy consideradas en amplios círculos de la sociedad que tuvieron una participación decisiva en el desarrollo del mismo en la que seguía siendo la época más importante del arte escénico español».

Esta postura, refrendada por especialistas como José M.^a Díez-Borque y Evangelina Rodríguez Cuadros en varios estudios, rechaza la supuesta marginalidad de los cómicos, al margen de los ambulantes que protagonizaban las representaciones en los pueblos y otros lugares secundarios. La integración social de estos profesionales de las compañías de título y su profesionalización fueron fundamentales para que el teatro continuara abierto en contra de la opinión de sus detractores. El poder político y religioso nada temía de un colectivo perfectamente integrado, aunque con peculiaridades como es la destacada incorporación de la mujer.

Tras una etapa de controversias especialmente intensa por la novedosa fuerza que había alcanzado el fenómeno teatral poco antes, en 1598 se dicta una Real Pragmática estableciendo los requisitos para autorizar de nuevo las comedias, que habían estado prohibidas. Los mismos regularán, salvo en lo referente al punto tercero, buena parte de la actividad teatral durante el siglo XVII. Conviene conocerlos y citarlos porque este conjunto de prohibiciones o recomendaciones indica las precauciones con que se actuaba a la hora de dar licitud a la actividad teatral:

1^a. Que la materia que tratasen no fuera mala ni lasciva y en la buena o indiferente no se mezclen bailes, ni meneos, ni tonadas lascivas, ni dichos deshonestos, ni en lo principal ni en los entremeses.

2^a. Que no hubiese tantas familias ni cuadrillas, sino que se redujesen a cuatro y que estas solas tuviesen licencia para representar.

3^a. Que no representasen mujeres en ninguna manera, porque, en actos tan públicos, provoca notablemente una mujer desenvuelta en quien todos tienen puestos los ojos, como constaba de la experiencia que de esto tenían los confesores, a quienes en este caso se les debía dar entero crédito; que si

representasen muchachos en hábito de mujeres, no se presentasen con afeites ni composturas deshonestas, y que no asistiesen a las comedias ni clérigos ni prelados, imponiendo penas a los representantes si los admitían en teatros públicos.

4ª. Que en las iglesias y conventos sólo se representasen comedias puramente ordenadas a devoción.

5ª. Que durante la Cuaresma, domingo de Adviento, el día primero de la Semana Santa, la Pascua y Pentecostés no se celebrara función teatral alguna y, por regla general, sólo tres veces por semana.

6ª. Que en un mismo lugar había de haber únicamente una compañía residiendo en él un mes largo.

7ª. Que en todos los teatros hubiera asientos separados para los dos sexos con distintas entradas.

8ª. Que en las universidades de Alcalá y Salamanca no se representase más que en tiempo de feria.

9ª. Que el permiso concedido a cada compañía durase sólo un año, debiendo después renovarse.

10ª. Que las comedias y entremeses, previamente a su representación pública, se representasen ante algunos inteligentes (entre ellos un teólogo) para que fueran aprobadas.

11ª. Que se nombrase un juez protector de los teatros, a cuyo cargo correría su inspección y el cumplimiento de las disposiciones anteriores.

RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LA COMEDIA.-

La profesora M.^a Teresa López señala los siguientes rasgos como característicos de la comedia del Siglo de Oro a partir de su formulación por Lope de Vega en su *Arte nuevo de escribir comedias en este tiempo*:

1ª. Se quiebra la tajante oposición clásica entre la tragedia y la comedia, surgiendo un género mixto: la tragicomedia. Este polémico término sirve para

denominar un género que participa de rasgos de la tragedia y la comedia en cuanto a los temas recreados, los personajes seleccionados y el lenguaje utilizado.

2ª. Se rompe la rigidez de las unidades de tiempo y de lugar; en la comedia española del Siglo de Oro ambas dependerán de lo que exija el tema y la acción dramática, aunque Lope de Vega aconseja que el tiempo no se dilate en exceso y el paso del mismo transcurra, fundamentalmente, entre las diferentes jornadas.

3ª. La unidad de acción es fundamental para mantener la estructura de la comedia, pero no se respeta a rajatabla, puesto que en numerosas ocasiones aparece una intriga secundaria que va paralela a la principal y la complementa. No obstante, Lope de Vega indica que se eviten las intrigas superfluas que dispersan la atención del público y aconseja mantener vivo el interés del público hasta el final centrándose en la acción principal.

4ª. Frente a las dudas de la etapa anterior, se impone la división en tres actos o jornadas, que corresponden al planteamiento, el nudo y el desenlace; la solución del conflicto debe darse en las últimas escenas del tercero para mantener vivo el interés del público hasta el final.

5ª. Las comedias se escriben en verso y se utiliza la polimetría; es decir, la variedad de versos y estrofas. Se fija, en términos generales, una relación entre la situación dramática y la versificación (romance y redondilla para el diálogo, narración y exposición; silva y décima para las acciones más serias y de elevados personajes; silva para los diálogos líricos; sonetos para los soliloquios; quintilla para la narración en las escenas de palacio, tercetos para asuntos graves, etc.).

6ª. Dentro de un convencionalismo creado por el género literario, los personajes deben usar un lenguaje adecuado a su condición social y cultural (respetan el concepto de decoro). En general, suelen ser personajes tipo (la dama, el galán, la criada, el criado, el viejo, el poderoso...), que cumplen su función y en cuya psicología no suele ahondarse por resultar innecesario. Especial relieve tiene la figura del donaire o el gracioso, heredera del «bobo» y

que, con nuevos matices, suele corresponder al criado. El gracioso es el contrapunto festivo del protagonista y suele ser cobarde, interesado y materialista.

7ª. La comedia es una suma de materiales heterogéneos. Suelen intercalarse en la obra fragmentos líricos, canciones populares o creadas por el autor y bailes, más o menos relacionados con la acción; en general se da una fusión entre lo culto y lo popular, que atiende a la diversidad del público presente en los corrales.

8ª. Las acciones de las comedias son muy variadas, aunque los asuntos o temas principales suelen ser los amorosos, de honor, religiosos, de la historia europea, sobre todo de la española o se toman de obras de otros géneros (novela, fundamentalmente, pero también de la poesía en sus diferentes variantes).

A partir del mismo texto de Lope de Vega, el profesor Felipe B. Pedraza presenta la siguiente caracterización de la comedia del Siglo de Oro:

1º La comedia nueva mezcla elementos trágicos y cómicos e introduce en su trama argumental personajes de los distintos grupos sociales (reyes, caballeros, criados, villanos...).

2º Divide la acción en tres actos o jornadas (cada una de ellas con cierta unidad de tiempo) que corresponden, poco más o menos, al planteamiento, el nudo y el desenlace de la trama.

3ª La comedia está escrita enteramente en verso y emplea distintas estrofas según las situaciones, la índole de los personajes y las diversas formas de expresión: las narraciones usan los romances o las octavas; los momentos líricos y las quejas amorosas, las décimas; la conversación intrascendente, las redondillas o los romances; las meditaciones, los sonetos; las escenas galantes, las quintillas... La selección no es caprichosa, puesto que el ritmo de lo seleccionado contribuye a la expresión específica del momento dramático.

4ª La acción grave y las ideas elevadas de damas y caballeros tienen un contrapunto cómico y realista en la intervención del gracioso.

5ª El espacio evocado o plasmado en el escenario es variado y se mueve al ritmo de la acción.

6ª A menudo, los diversos lugares no están señalados por un cambio de escenografía, sino por las palabras de los personajes. Esta circunstancia supone la aparición del decorado verbal, que requiere la participación del público mediante la imaginación.

7ª En los corrales de comedias se jugaba con un espacio vacío (generalmente de dos o tres alturas), con unas cortinas y con muy pocos elementos de atrezzo: un par de sillas, alguna mesa, velas o candelabros para indicar que la acción se desarrolla por la noche o en la oscuridad. La austeridad se impone en este espacio de la representación frente a la espectacularidad que domina en las representaciones cortesanas.

CLASIFICACIÓN TEMÁTICA DE LA COMEDIA.-

Las historias del teatro suelen abordar el conjunto del drama barroco dividiéndolo en diferentes categorías. El inconveniente de las categorías tradicionales es que dan lugar a una clasificación asistemática del teatro del Siglo de Oro.

Algunas de estas clasificaciones –comedias mitológicas, comedias de costumbres, comedias de santos...- se basan exclusivamente en el tema de las obras. Otras –comedias de enredo, comedias de figurón...- se basan en su modo dramático.

Por regla general, las obras serias o graves aparecen clasificadas por temas, en tanto que las comedias lo son por modos de abordar dichos temas. Saltan a la vista los reparos que se pueden poner a una clasificación poco sistemática al conjugar dos criterios.

El profesor Francisco Ruiz Ramón señala que uno de los caracteres más acusados del drama nacional es su pluralidad temática. Los dramaturgos buscan argumentos y asuntos para sus obras en el inmenso arsenal de temas de la literatura contemporánea, medieval o antigua o en la circunstancia histórica de su tiempo. Literatura y vida, teología e historia, liturgia y folklore son fuentes a las que acuden indistintamente en busca de temas.

«Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad genial de hacer drama, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español», según Francisco Ruiz Ramón.

El hispanista Charles Aubrun plantea la siguiente clasificación temática de la comedia del Siglo de Oro:

- a) Comedias de enredo: destacan por una intriga particularmente compleja y utilizan básicamente el equívoco para el desarrollo de la acción dramática. Por ejemplo, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina.
- b) Comedias de capa y espada: su intriga es tan compleja como las de enredo, pero se carga el acento en una peripecia argumental: el duelo mano a mano en la calle, por la noche o en algún lugar apartado. Por ejemplo, *La dama duende*, de Calderón de la Barca. A y B son comedia de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basadas fundamentalmente en el ingenio del poeta. A menudo recurren a una inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio.
- c) Comedia de teatro: se distingue por la importancia de la puesta en escena y por recurrir a los efectos de la tramoya y los decorados en aras de la espectacularidad. Por ejemplo, *El burlador de Sevilla*, de Andrés de Claramonte.
- d) Comedias de figurón: se pone en escena un carácter grotesco cuyo protagonismo de carácter caricaturesco provoca dificultades al resto de

los personajes y atrae la mala suerte. Por ejemplo, *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla.

- e) Comedias de magia: fueron muy populares hasta el Romanticismo y, volcadas en el entretenimiento del público, consiguen una buena parte de sus efectos mediante juegos de óptica o de prestidigitación. También hacen uso de las apariciones y las desapariciones de los personajes mediante recursos equivalentes a los actuales «efectos especiales», aunque de una evidente tosquedad por su carácter rudimentario.

El mismo Charles Aubrun planteó una clasificación de la comedia del Siglo de Oro atendiendo a la estructura temática de la misma, el fin a donde pretende llegar el autor y los medios de que se vale para alcanzarlo:

- a) Comedia hagiográfica o doctrinal. Su tema es la fe y el móvil del autor la inquietud espiritual que conduce a la conversión y la santificación del protagonista.
- b) Comedia histórica. Sus temas son el orden social y la grandeza del reino. Su móvil es la fidelidad al rey o el ardor belicoso del protagonista.
- c) Comedia de capa y espada. Su tema es el amor y el móvil pueden ser los celos o el afán por la aventura del protagonista.
- d) Comedia heroica. El tema es el honor y el móvil se centra en la preocupación por la fama y la honra. El honor para consigo mismo suscita, a su vez, dos móviles: la preocupación por el buen nombre personal (la fama) y la preocupación por el honor familiar (la honra). Este último es el recomendado por Lope de Vega.

Marc Vitsé, con un criterio distinto, presenta la siguiente clasificación del género cómico durante el Siglo de Oro:

- a) Comedia seria, donde lo cómico aparece confinado en secuencias relativamente aisladas y asociado a determinados personajes especializados en esta función (graciosos, criados...). Se subdivide en comedia palaciega y comedia doméstica.
- b) Comedia cómica, donde lo cómico no se limita a lo anterior, sino que forma parte de la estructura de la obra y donde la mayor parte de los personajes están implicados en la construcción de tal efecto, no solo

los graciosos o los criados. Se subdivide en comedia palatina, comedia doméstica y comedia de figurón.

- c) Comedia burlesca, donde lo cómico abarca toda la obra, pero, a diferencia del anterior, en este caso lo cómico surge de la propia parodia. En buena medida, sería el equivalente a la comedia de figurón.
- d) Géneros menores (loas, introducciones, entremeses...), que se intercalan durante la representación y sirven de contrapunto con la comedia.

El historiador del teatro del Siglo de Oro Ignacio Arellano, por su parte, presenta la siguiente clasificación:

1.- Obras dramáticas serias:

- a) tragedias: requiere la existencia de riesgo trágico, la implicación afectiva de los espectadores, la aparición de catástrofes lastimosas y una catarsis.
- b) comedia seria: la amplitud del adjetivo requiere la inclusión de las posibles variedades de comedias heroicas, hagiográficas, de gran espectáculo y otras, que podrían delimitarse en una investigación sistemática. En este terreno se colocarían generalmente las obras llamadas tragicomedias.
- c) autos y loas sacramentales, que por su temática religiosa o teológica quedan diferenciadas del resto.

2.- Obras dramáticas cómicas:

- a) la comedia de capa y espada, protagonizada por caballeros particulares, de acción amorosa, situada en una cercanía espacial y temporal del espectador.
- b) comedias de figurón: en una trama de capa y espada se inserta un protagonista cómico que se constituye en figura central de comicidad grotesca: este protagonista suele ser un noble provinciano, representante de valores arcaicos, falto de ingenio y lleno de defectos cómicos.

c) comedias palatinas: fundamentalmente lúdicas con tramas de enredo, rasgo que comparten con las de capa y espada. Sus protagonistas pertenecen a la nobleza y la acción se sitúa en la lejanía espacial y/o temporal.

d) comedia burlesca, vinculada a la de figurón, pero con un protagonismo más diluido.

e) el entremés y otros géneros cómicos.

La mayor parte de las comedias desarrollan historias en las que los protagonistas, un galán y una dama, se proponen satisfacer un deseo amoroso que encuentra muchas dificultades en su camino: otros hombres y mujeres les disputan el favor de la misma persona; un severo padre se opone a la relación; determinadas circunstancias hacen imposible la unión; los equívocos promovidos por la oscuridad de la noche generan malentendidos difíciles de explicar; personas ocultas reciben una información preciosa no destinada a ellas, lo que les permite actuar con enorme ventaja sobre los contrincantes; los celos resultan insufribles; el azar caprichoso actúa en contra de los intereses de los protagonistas, etc.

Los obstáculos para la relación amorosa –siempre ajustada al decoro– son tantos que el proyecto parece irrealizable en un principio, aunque el espectador sabe que se cumplirá y ansía ver cómo resuelven la situación los protagonistas.

En la mayoría de los casos, la intriga está constituida por los obstáculos que dificultan la relación amorosa y la consiguiente boda, que solo se anunciará durante el desenlace. Estas dificultades serán vencidas por los protagonistas si el comportamiento de los mismos resulta virtuoso a lo largo de la obra y el fin es el lícito matrimonio (decoro). Dadas estas premisas, el desenlace feliz es tan inevitable como deudor de la justicia poética.

Los obstáculos puestos a lo largo del argumento se superan mediante ingeniosas estrategias, que son desplegadas casi siempre por iniciativa de la mujer para propiciar un mayor interés del público. Estas estrategias resultan un tanto heterodoxas en lo relacionado con la honra, por eso mismo interesaban a

los espectadores, y provocaron la protesta de los moralistas que cuestionaron la licitud del teatro.

Las comedias están regidas por un criterio moralizador relacionado con el principio de la justicia poética, por el cual el tema se supedita a un propósito moral que, en el desenlace, premia o castiga el comportamiento de los personajes.

Aunque en la vida real puede darse el éxito de los inmorales y el fracaso de los virtuosos, en el teatro del siglo XVII ese desenlace resulta impensable. El malvado no puede triunfar, sino que debe ser castigado ejemplarmente con la muerte o el fracaso de sus proyectos. Las comedias protagonizadas por comendadores son un buen ejemplo.

Como alternativa a estas clasificaciones temáticas, el profesor Joan Oleza aborda la producción de Lope de Vega y, dejando aparte su producción religiosa (comedias de santos, del Antiguo y Nuevo Testamento, de Natividad, autos sacramentales...), establece una división entre comedias (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas...) y dramas (de tema caballeresco o histórico-legendario):

«El drama, sea del tipo que sea, se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinadoras. Pero para que el drama tenga impacto en el público se impregna de mecanismos de comunicación inmediata, fácil y de buscado impacto populista: el cuadro de costumbres, la incrustación del gracioso, la reducción a esquema del comportamiento de los personajes, la reutilización del romancero, folklore y versos populares, españolización de los conflictos, reencarnación de héroes populares...

La comedia, por el contrario, tiene una misión especialmente lúdica. En ella aparece el azar, la imaginación y sobre todo el enredo. En la comedia cabe tanto el disfraz como las identidades ocultas, los amores secretos, las frivolidades amorosas, la ambigüedad, etc. Todos estos elementos son

impensables en el drama, que está obligado a transmitir el dogma y la defensa de la monarquía absoluta».

El profesor Josep Lluís Sirera combina criterios argumentales y estructurales para presentar la siguiente clasificación:

Las obras religiosas se dividen en autos y comedias. Los primeros pueden ser sacramentales o de nacimiento (Natividad). Las comedias pueden ser de Antiguo Testamento, Nuevo Testamento, hagiográficas y basadas en leyendas o tradiciones piadosas.

Las obras profanas se dividen en dramas y comedias. Los dramas pueden ser caballerescos, histórico-legendarios y rurales. Las comedias se dividen en cortas y largas. Las cortas pueden ser entremeses, coloquios, loas. Las largas se dividen en de capa y espada y de invención. Las de capa y espada pueden ser picarescas, urbanas y rurales, mientras que las de invención pueden ser mitológicas, pastoriles, palatinas y novelescas.

En definitiva, las clasificaciones son múltiples porque los criterios para elaborarlas resultan distintos en cada ocasión. Al margen de las preferencias personales, no cabe seleccionar o seguir una sola clasificación, sino tener en cuenta la pluralidad de criterios para evaluar los más operativos en cada caso concreto. Habría que tener en cuenta estas posibilidades a la hora de establecer el género de la obra abordada en el trabajo final del curso. Utilizad el mismo criterio para los comentarios de las obras analizadas en las diferentes prácticas del curso.

PROTAGONISTAS DE LA COMEDIA.-

Bajo la apariencia «realista» que ofrece una comedia sujeta a la imitación de la Naturaleza y ajena al concepto de lo inverosímil, como indicara Lope de Vega en *Un arte nuevo...*, son muchos los convencionalismos que contribuyen a crear una realidad teatral cuya función es servir de escape más que de espejo de la realidad ordinaria.

La diversidad de personajes parece representar toda la gama social, desde el rey hasta el labriego. No obstante, la selección del dramaturgo refleja una tradición literaria donde ciertos elementos quedan prácticamente excluidos –las madres, los artesanos, los mercaderes, los eclesiásticos, los marginales...-, mientras que otros, como los criados en su papel de avisados confidentes de galanes y damas, son esencialmente una creación escénica, que resulta útil para el contraste cómico y facilita la revelación íntima del protagonista de forma dialogada.

A causa de la importancia del dinamismo dramático, el esfuerzo principal del poeta iba dirigido a la invención de intrigas interesantes más que a la creación de caracteres singulares. Según el hispanista Alexander Parker, «la característica genérica de la Comedia es el hecho de que constituye esencialmente un teatro de acción y no un teatro de personajes. No se propone retratar en forma acabada y completa a los personajes, aunque ciertas obras, incidentalmente, lo hagan».

Los personajes suelen estar concebidos como tipos convencionales derivados en gran parte de la tradición literaria, pero adaptados a la sociedad contemporánea. Su misión primordial es dar expresión a unos sentimientos y comportamientos previstos por el código teatral, como el espíritu justiciero del rey, la prudencia del padre, el valor pundonoroso del caballero, el enamoramiento de galanes y damas, el materialismo y la pusilanimidad del criado-gracioso...

Jesús Cañas Murillo nos recuerda en este sentido la fundamental diferencia entre tipos y personajes: «Tipo y personaje no se confunden, constituyen realidades distintas, aunque pueden coincidir en los textos. El tipo es general, abstracto, pertenece a la poética. El personaje es concreto, pertenece a la obra específica, particular, y puede estar diseñado, o no, sobre la base de un tipo o de varios tipos diferentes que en él pueden confluir. El tipo queda definido por una serie de rasgos generales de caracterización y una serie de funciones que siempre son recurrentes, que se pueden identificar en diferentes piezas, rasgos y funciones en las que todo un grupo de agonistas similares llegan a coincidir. El personaje creado sobre el tipo tiene las

características y las funciones de este último, aunque a veces no absolutamente todas, pero puede tener también otras específicas que no se identifican con las de aquél, distintas a las suyas, que no son necesariamente recurrentes, que son propias y peculiares del agonista que figura en cada texto en particular. El personaje es masculino o femenino. Tiene sexo concreto. El tipo no siempre. El sexo puede ser asignado en el proceso de conversión del tipo en personaje. El personaje tiene, o puede tener, nombre propio. El tipo tiene solo nombre genérico y generalizador».

Esta circunstancia no significa que tales personajes sean meras figuras de una pieza o encarnación de cualidades abstractas y universales. De hecho, dentro de su papel arquetípico cada uno tiene individualidad propia, aunque no esté más que esbozada con unos pocos rasgos superficiales, los suficientes para identificarlos como seres de carne y hueso.

El profesor Diego Marín señala que «la psicología personal no se analiza a fondo ni la acción se desarrolla como consecuencia del carácter y de sus conflictos íntimos, sino que los personajes están vistos desde fuera, como en la vida real, actuando a impulsos de ciertos móviles convencionales, como seres ordinarios que se hallan en situaciones interesantes y que, tras retener nuestra atención por un rato, pasan sin dejar una impresión muy individual, con bastantes semejanzas entre los personajes de unas comedias y otras».

El papel de los protagonistas de la comedia responde a un determinado modelo de teatro, donde la acción y el tema de las comedias tienen la primacía sobre los sujetos que las protagonizan. En este sentido y según Alexander Parker, el drama del Siglo de Oro está regido por los cinco principios fundamentales ya explicados en otro apartado:

- 1) La primacía de la acción sobre los personajes. Para interpretar bien el teatro áureo hay que aceptar que lo esencial es la trama; teatro de acción, en suma, y no de caracteres o psicologías.
- 2) Primacía del tema sobre la acción: el poeta ofrece una acción que constituye un conjunto significativo. Para Alexander Parker, el tema es precisamente el significado de la acción. La trama es una especie de metáfora que expresa una verdad humana.

- 3) La unidad dramática se establece en el tema, no en la acción: de ahí que la observación de las acciones múltiples deba tener en cuenta el tema, donde se produce la unificación de todas ellas.
- 4) Subordinación del tema a un propósito moral a través del principio de la justicia poética.
- 5) Elucidación del propósito moral a través de la casualidad dramática.

El personaje del teatro barroco, en general, es un agente de la acción dramática. No obstante, Lope de Vega y sus seguidores modelan un carácter completo, una manera de ser, estar y actuar, de acuerdo con la exigente economía dramática del escenario.

Como decíamos más arriba, los personajes suelen estar concebidos como tipos convencionales derivados en gran parte de la tradición literaria, pero adaptados a la sociedad contemporánea. Su misión primordial es dar expresión a unos sentimientos y comportamientos previstos por el código teatral, como el espíritu justiciero del rey, la prudencia del padre, el valor pundonoroso del caballero, el enamoramiento de galanes y damas, el materialismo del criado-gracioso...

Juana de José Prades plantea el siguiente esquema de personajes a partir de lo sugerido en el *Arte Nuevo*, de Lope de Vega:

- 1) Dama: con atributos de belleza, linaje noble, dedicación amorosa, fidelidad al galán, audacia a la hora de tomar la iniciativa y capacidad de enredo y engaño, según las comedias. La decorosa dama «es siempre bella, de linaje aristocrático, dedicada exclusivamente a la consecución de su amor por el galán y, para lograrlo, sabrá emplear audacia e insinceridad» (Prades).
- 2) Galán: de talle gallardo (belleza física), nobleza, generosidad y lealtad. Junto con la dama, el galán lleva adelante la acción amorosa, esencial en la comedia y hasta imprescindible en numerosas ocasiones. En otras obras de tipo trágico pasa a ser el héroe o el santo. El galán «es un caballero de buen talle, linajudo, eterno enamorado de la dama, pero

turbado en su amor por la obsesión de celos y por la preocupación de honor» (Prades).

- 3) Poderoso: frecuentemente encarnado en las obras por un rey, pero a veces por nobles. Esta figura se desdobra en dos tipos de actantes según sea rey joven o rey viejo. El primero comparte algunos rasgos de galán y suele ser soberbio y violento, aunque casi siempre se vence a sí mismo como es el caso de Segismundo. El rey anciano es un tipo especial de viejo, interpretado por el barba, que suma a la prudencia sentenciosa la jerarquía enaltecida de la realeza.
- 4) Viejo: personaje prudente, cuyos cimientos son el valor y el honor. Casi siempre padre de la dama. Una función paterna la desempeñan también los hermanos guardianes del honor, pero éstos son a la vez galanes, y la relación con las hermanas es conflictiva, sobre todo en las comedias de capa y espada donde la dama se rebela y se burla del hermano.
- 5) Gracioso: aunque heredero de la tradición, constituye una figura peculiar y nueva. El gracioso encarna la función cómica y es, a menudo, un contrapunto con la figura del galán. Es la figura de mayor complejidad artística. Contrafigura del galán, pero inseparable de él, le caracteriza la fidelidad al señor, el buen humor, el amor al dinero, que no tiene, y a la vida regalona, no ama el peligro y encuentra siempre la razón para evitarlo.

El gracioso tiene, sin embargo, nobleza de carácter, se enamora y se desenamora al mismo tiempo que su señor, con un amor puramente material; finalmente, muestra un agudo sentido práctico de la realidad, que le hace inestimable como confidente y consejero de su amo cuando éste, perdido en sus ensueños, no da con la llave que le abra la puerta de lo real.

Montesinos ha subrayado el carácter de contrafigura del héroe que presenta el gracioso. Le falta el valor del caballero, su sentimiento platónico del amor y su carácter decidido y aventurero. El gracioso es cobarde y tiene un sentido pragmático y realista de la vida. Su origen

social es bajo; es glotón y poco generoso. La fidelidad hacia su señor no conoce desmayos.

La criada es el paralelo femenino del gracioso, pero su importancia es muy inferior. Según Prades, «es compañera adicta de la dama, encubridora de sus asuntos amorosos, consejera astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquélla; hábil en las tercerías de amor; inclinada a la persona del gracioso con quien reproduce –en tono paródico- los amores de dama y galán; tan codiciosa e interesada como el gracioso».

Según el hispanista Marc Vitsé, los seis personajes-tipos aislados por la profesora Juana de José Prades –dama, galán, rey, gracioso, criada y padre- se han de reagrupar en tres binomios –rey/padre, galán/dama y criado/criada-, con vistas a resaltar mejor cómo estas convenciones artísticas logran figurar significativamente la organización jerárquica de la sociedad «imitada» y sus interrelaciones armónicas o no armónicas.

Francisco Ruiz Ramón señala que «los personajes reflejan, esquemáticamente, toda la variada gama de ideas, creencias, sentimientos, voliciones, propia de su sociedad contemporánea. Dotados de extraordinaria vitalidad, se proyectan violentamente hacia fuera de sí mismos, consistiendo ese sí mismo en una apretada gavilla de «haceres». Son lo que hacen y lo que dicen. Su psicología, implícita en cada uno de sus actos y sus palabras, está escondida y nos es sugerida, pero no comunicada. Todos ellos están fuertemente individualizados, tienen aguda conciencia de sí mismos, saben cómo obran y por qué obran. Sin embargo, son personajes-tipos y, como tales, expresión de una actitud vital, unas ideas y unos ideales cuya raíz común está en la uniformidad ideológica que los sustenta».

Por último, y al igual que en otros períodos teatrales, cabe recalcar la importancia del concepto de decoro en la configuración de los personajes. Tal y como señala Christophe Couderc, del decoro en la comedia aurisecular se suelen dar dos definiciones.

Puede tratarse del *decoro dramático*, es decir de la coherencia interna del personaje, el *aptum*, que Horacio y sus numerosos comentaristas definen por la constancia, la conveniencia y la semejanza. En virtud de este principio

retórico el poeta debe adecuar el discurso del personaje con su comportamiento y su condición social, a partir de arquetipos legados por la tradición literaria: el padre será noble y grave, el criado cobarde e ignorante, la dama virtuosa, etc.

El decoro también puede ser *decoro moral*, o externo, cuando bajo este vocablo se encierran las limitaciones impuestas a lo que se puede mostrar en el escenario, acotando negativamente, mediante prohibiciones implícitas, el campo de las acciones cuya representación el público considera moralmente aceptable.

El principio del decoro se cumple generalmente, pero con excepciones notables. Para la satisfacción del público el dramaturgo -y ciertamente Lope en su primera época más que otros autores posteriores- dispone de una libertad creadora casi ilimitada, que le permite sacar al tablado hijos adulterinos, parejas ilegítimas, asesinatos y violaciones, reyes y príncipes cómicos o libidinosos, criados notablemente irrespetuosos; y si lo hace, nos dice Lope, es porque a ello le empuja el público, gustoso de ver en escena situaciones escabrosas o chocantes desde lo que sería el punto de vista de una moral puritana.

El Rey.

El rey y los personajes reales en este período son vistos como el elemento coordinador y aglutinante de una sociedad absolutamente jerarquizada.

Durante los años setenta-ochenta, y a raíz de los influyentes estudios de José M.^a Díez Borque y José Antonio Maravall, la bibliografía crítica sobre este período teatral llegó a la conclusión de que la monarquía representa un poder conservador y que los poetas dramáticos contribuían con sus obras a consolidar en el público los valores esencialmente tradicionalistas y elitistas de la aristocracia. En la actualidad, esta conclusión ha sido convenientemente matizada, pero nunca negada en lo fundamental, a pesar de que el interés

actual de los especialistas se dirige hacia otros aspectos menos relacionados con lo ideológico.

En términos generales, la comedia del Siglo de Oro ve en el rey el defensor de los derechos de los individuos y la última fuente de justicia. Recordemos los casos ejemplares de *Fuente Ovejuna* y *El alcalde de Zalamea*.

No hay una base documental que permita pensar que el público de la época creyera en la divinidad de los reyes, pero esos mismos espectadores estaban dispuestos a aceptar que el poder de los monarcas derivaba de Dios.

A pesar de sus aspiraciones, el poder de los reyes en la España del Siglo de Oro nunca llegó a un absolutismo puro. De la misma manera, en los escenarios sus actuaciones siempre cuentan con una mínima justificación y distan mucho de ser presentadas como arbitrarias.

El teatro ejerció una indudable actividad propagandística, pero el espectador común de la época no necesitaba propaganda para aceptar plenamente la autoridad real. La propaganda tiene un objetivo de reafirmación en unas creencias previas.

El gobierno monárquico gozaba de plena legitimidad en la España del Siglo de Oro. Nunca fue cuestionado de forma significativa, al mismo tiempo que algunos sectores de la población se quejaban de su miseria y protestaban por el poder de los validos o la opresión de los grandes magnates. Los «malvados» de las comedias son excepciones que se enmarcan en estos grupos a la espera de que la monarquía recomponga el orden. Recuérdese el papel desempeñado por los comendadores en las dos comedias arriba citadas.

La autoridad absoluta del rey es más teórica que efectiva y los habitantes de muchas localidades deben acatar las leyes y los caprichos de los nobles del lugar. Todavía hay algunos restos de feudalismo a la espera de una monarquía plena y hegemónicamente asentada como poder único. Por consiguiente, en la España del Siglo de Oro existen notables diferencias entre las gentes directamente sujetas a la autoridad real y aquellas que viven, sea debido a la distancia o a otras circunstancias, bajo el control de los nobles. En obras como *Fuente Ovejuna* se pone de relieve esta circunstancia.

La monarquía es un poder lejano para los espectadores y los propios personajes de la comedia. El rey gobierna sus territorios por medio de leyes escritas, mientras que el pequeño señor del lugar interviene a menudo en las vidas de sus vasallos para satisfacer sus intereses y ambiciones. De esta diferencia fundamental surge el deseo del pueblo de rebelarse para, a continuación, convertirse en súbditos de la monarquía.

La comedia sella a menudo un pacto entre el rey y el pueblo. La unión de ambos se basa en una mutua ventaja: el pueblo busca la protección regia contra los excesos de los nobles y el rey busca el apoyo del pueblo para limitar el poder de los grandes señores feudales y consolidar su autoridad sobre los territorios recientemente adquiridos.

El pacto tantas veces explicitado en la comedia no siempre se correspondía con la realidad histórica. Al contrario, la misma muestra que los reyes solían anteponer los privilegios de los nobles a los derechos de los villanos.

La comedia del Siglo de Oro, por consiguiente, subraya y ensalza un hecho histórico ya consumado (e idealizado para ajustarlo a las necesidades del siglo XVII) y no aboga por un proceso en desarrollo con su correspondiente base histórica. La utilidad de estas comedias como testimonio histórico solo cabe relacionarla con el momento de la aparición de las mismas. Lo más significativo es cómo observan y recrean teatralmente la historia más o menos remota.

Según el historiador José Antonio Maravall, en el siglo XVII la monarquía deja de oponerse, en términos de una política general y sistemática, a los poderes señoriales: «Cuenta con éstos, constituyéndose sobre ellos como un custodio inatacable del orden. Obras como las universalmente conocidas de *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* o *El alcalde de Zalamea*, contemplan las excepciones que confirman la regla, esto es, casos de señores que quebrantan las líneas fundamentales de la construcción político-social de la monarquía absoluta, haciendo que se ponga en funcionamiento el resorte supremo con que el organismo social cuenta para restablecer el ordenado conjunto: la potestad real».

El postulado de que la comedia defiende a ultranza la monarquía, funcionando así como arma de propaganda, se encuentra con dificultades si se considera el tratamiento que el rey recibe en muchas obras. Aunque en la mayoría de los casos se presenta a los reyes desde una perspectiva positiva y halagadora, la comedia no muestra hacia esta figura una actitud uniforme de veneración. Las críticas a los reyes son frecuentes en las obras, donde también aparecen como injustos, libertinos, incumplidores e irresponsables, siempre que sean jóvenes (todavía cabe la reconducción de su conducta cuando lleguen a la madurez).

La figura del rey en la comedia áurea es dual. Aparece como rey-viejo o como rey-galán. Al primero lo caracteriza el ejercicio de la realeza y la prudencia; al rey-galán, la soberbia y la injusticia.

La dispensación de la justicia constituye la función primaria del rey. El monarca actúa por la gracia de Dios para imponer la justicia divina en la tierra y el rey que incumple este deber falta a su principal tarea. Por esta razón, en obras tan paradigmáticas como *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea* la figura aparece, fundamentalmente, como rey justiciero cuya función cobra sentido en el desenlace.

Los nobles.-

Los nobles representan un elemento indispensable en la mayoría de las comedias del Siglo de Oro. Dada la frecuencia de su aparición, sus papeles son muy variados: guerreros, cortesanos, ministros, amantes, servidores de personajes ilustres de la Corte, etc.

Las comedias nos ofrecen una serie infinita de nobles cuya virtud y refinamiento personales pueden convertirlos en héroes nacionales, vasallos leales, amantes fieles, etc. Cabe tener en cuenta este aspecto clave en la caracterización del personaje, porque el noble rebelde es visto como una anomalía y una perversión de los altos ideales de este grupo social. El rasgo que caracteriza al noble es el deseo de superarse, de refinarse, de librarse de la mezquindad que avasalla a los seres comunes.

El concepto del decoro, siempre con un valor histórico (mudable, por lo tanto), establece que a cada tipo social le deben corresponder ciertas características definitorias de su ideal.

El noble se debe caracterizar por el valor, la lealtad, la generosidad, la compasión y, sobre todo, la cortesía, la cualidad fundamental de todo gentilhomme.

A la dama se le otorga un papel más limitado en consonancia con las restricciones sociales que sufre la mujer durante este período. Le corresponde, por el principio del decoro, ser una mujer recatada, honrada, refinada, industriosa y obediente.

El rey, además de demostrar los mismos méritos que el noble, debe ser justiciero mientras procura la protección del reino y defiende el honor de sus vasallos.

El villano debe ser trabajador, honrado, leal a su señor natural, sufrido y obediente. Sólo recibe su recompensa (honra, cargos...) cuando el monarca o el noble dictaminan que cumple estos requisitos acordes con el principio del decoro.

La necesidad de crear personajes dramáticos, con posibilidades de suscitar el interés desde un escenario, conduce a matices y contradicciones. Los nobles, al mismo tiempo que sirven de modelos para los demás tipos, muestran defectos que derivan de sus propias virtudes: el valor se convierte en temeridad, el orgullo de casta en arrogancia, la capacidad de mando en tiranía y ambición, el deseo de honores en envidia palaciega... Estas características personales se unen a circunstancias políticas para convertir al noble en un ser rebelde que pone en peligro la unidad y la armonía del reino.

Este desorden de la nobleza se muestra en la comedia del Siglo de Oro a través de tres formas: a) el tratamiento brutal y tiránico de las personas bajo la autoridad de los nobles; b) la violencia sexual, generalmente ejercida contra una aldeana y c) el desafío a la autoridad del rey. La rebelión del noble sigue un patrón preestablecido en los dramas que desarrollan el consiguiente conflicto.

Las diferencias entre la Historia y lo recreado por la comedia del Siglo de Oro son notables. Esta última rara vez otorga un tratamiento por extenso al conflicto político y administrativo entre la nobleza, el rey y el pueblo que se daba en el marco histórico.

La comedia prefiere crear un conflicto dramático en el cual los problemas políticos sirven de trasfondo a la acción, sin convertirse en el núcleo dramático de la obra. Esta última opción habría resultado incoherente con las restricciones del debate político en una sociedad sometida a una rígida censura. Asimismo, la comedia suele optar por dar forma física al conflicto o encarnar las contrapuestas actitudes de los antagonistas, cuyas características personales llegan a simbolizar los polos enfrentados.

Los villanos.-

El campesino de la comedia del Siglo de Oro presenta unos rasgos donde prevalece su papel como personaje teatral por encima de su base social e histórica. Su representación dramática apenas se corresponde con sus circunstancias reales.

La crítica ha establecido dos corrientes literarias que configuran los rasgos esenciales de este tipo: a) la tradición bucólica, que pasa por los griegos, las églogas latinas y la literatura pastoril; b) el topos del *beatus ille*. Ambas coinciden en un proceso de idealización que aleja a los villanos teatrales de cualquier referente real, aunque sin caer en la inverosimilitud.

En la presentación del tipo se unen consideraciones históricas y tradiciones literarias para hacer del villano un ser estimable y un dechado de virtudes: leal, obediente, industrioso, en comunión con la Naturaleza y un cristiano de cuya pureza de sangre no podía dudarse. Véanse los trabajos del hispanista Noël Salomon sobre el tema.

Al villano le caracteriza la conciencia de su propio valer, de su dignidad como persona, que fundamenta en su limpieza de sangre. Los dramaturgos del Siglo de Oro lo elevan, como personaje dramático, a un rango sin par en las demás dramaturgias nacionales de la época.

El villano no siempre aparece bajo su aspecto idealizado y, a menudo, se presenta como un personaje cómico. El teatro del Siglo de Oro hereda una tradición literaria que considera al rústico ignorante como una fuente de comicidad. Sus características en este caso son la ingenuidad –cree todo lo que escucha-, la falta de comprensión de los acontecimientos y, naturalmente, su incapacidad para hablar de la misma manera que los demás personajes. Este villano no debe ser confundido con el tipo del gracioso, que casi siempre tiene un origen urbano.

El estereotipo del gracioso, al igual que sus correlatos en la tradición folclórica, está dominado por su voluntad de disfrutar ventajas materiales: su deseo es comer hasta hartarse, trabajar lo menos posible, obtener las ventajas que de una situación favorable, egoístamente explotada, se pueden presentar (regalo de un traje, calzado, alguna joya...). Según el profesor Montesinos: «la figura del donaire sólo se mueve a instancia de sus propias necesidades físicas».

«El gracioso es cobarde, pero en un momento dado saca las armas en defensa de su señor; el gracioso es avariento, pero en un momento dado, emplea sus monedas dándolas a su amo; el gracioso es glotón, pero pasa hambre para el buen resultado de algún deseo de quien le manda; él puede parecer loco, pero si rompe con ello la barrera social de incomunicación entre estamentos altos y bajos, puede poner a favor del joven rico al que acompaña la sabiduría popular que se le ha comunicado, a modo de posesión innata, por la tradición de su pertenencia al pueblo» (José Antonio Maravall).

Al reír y hacer reír, al servir asumiendo la figura del donaire, el gracioso se integra en una sociedad de la que saca las máximas ventajas posibles, dentro de los límites inamovibles de su humilde estado.

Los graciosos son abierta y celebradamente plebeyos frente a los personajes cortesanos con los que se enfrentan o confrontan. Como plebeyos, los graciosos no tienen problemas en comportarse indecorosamente, de modo que hacen uso de una comicidad física que navega entre la obscenidad y la violencia a partir de múltiples burlas, befas, pullas, collejas..., que conforman un *modus operandi* o *ridendi* cercano al humor bufonesco medieval, pero

también a la *commedia dell'arte*, el clown o el *slapstick* de los cómicos contemporáneos (Julio Vélez-Sainz).

José Antonio Maravall subraya que el tipo del gracioso aparece en el teatro coincidiendo con la aparición del pícaro en la novela: «Frente a las posibilidades de desgarrar, o dicho de otro modo, frente a la fuerza desintegradora del pícaro –protagonista de una nueva voluntad social, héroe del género literario, moderno y burgués, de la novela-, se opondrá el papel integrador del gracioso, esto es, del criado bajo la figura del donaire –placentera y simpática, para el público de su momento. Ofreciendo este fenómeno de mera modernización, el teatro cumple una vez más su función conservadora en la sociedad de la monarquía barroca».

A la pregunta de qué se ríe el Siglo de Oro, Ignacio Arellano contesta que, según los teóricos, de lo que resulta torpe y feo. Robert Jammes precisa dentro de este concepto genérico cinco categorías de lo bajo: lo disparatado, lo descompuesto, lo escatológico, lo picaresco y lo erótico.

Se ha estudiado con cierta dedicación el papel del gracioso como agente especializado de la risa, pero no es el único ni mucho menos. Su función se relaciona con el género: en la tragedia (*El castigo sin venganza*, *El médico de su honra...*) el único agente risible es el gracioso; en la comedia cómica todos son agentes de la comicidad en grados diversos.

En la comedia del Siglo de Oro se aboga por una defensa, que incluye a los campesinos, del derecho de todos los hombres a la vida, su hacienda, su familia y su honor. No obstante, esta defensa sólo se concreta en un determinado estamento del campesinado, que se caracteriza por su holgada posición social: campesino rico, que puede ser también el alcalde de su localidad. Veremos varios ejemplos en las obras del programa de lecturas obligatorias.

Esta figura a veces se encarna como el padre, el hermano y el marido de la protagonista. Entonces son encarnación dramática de las normas de carácter represivo que coartan los amores del galán y la dama. La mujer es siempre depositaria del honor de un varón: el padre o el hermano, si es soltera; el

marido, si es casada. En consecuencia, cualquier aventura de la hija o esposa conlleva un grave problema social para el padre o marido a quienes la sociedad exige la inmediata venganza, si desean seguir siendo respetables.

La bibliografía crítica ha señalado una contradicción entre el apoyo casi incondicional de los reyes a los campesinos, en los casos de opresión nobiliaria presentados en la comedia del Siglo de Oro, y la parcialidad favorable a los nobles que los monarcas demostraron en los conflictos históricos entre ambos grupos. En la teoría recreada teatralmente el rey ostentaba una completa autoridad, mientras que en la práctica había una coincidencia de jurisdicción entre el monarca y el noble.

La contradicción arriba señalada es fundamental. Para una correcta comprensión del papel desempeñado por lo representado en los escenarios, conviene recordar la diferencia entre la realidad histórica y la esquematización de los conflictos de que se vale la comedia para realizar su labor propagandística, que nunca es ajena a su valor teatral.

TEMAS DE LA COMEDIA.-

El objetivo de la comedia es «dar gusto» al público, según las palabras de Lope de Vega, lo que no significa rebajar el arte teatral a un mero entretenimiento vulgar, sino hacerlo vivir en la escena como reflejo fiel del público que lo contempla, con sus modos de pensar y de sentir, su sistema de creencias, ideales y fobias, todo ello representado en un ambiente costumbrista que facilita la compenetración del espectáculo con la obra.

Sin embargo, y como hemos reiterado a lo largo de los apuntes, no debe verse la comedia como un teatro realista, dedicado a retratar la vida contemporánea tal como era, pues bajo apariencias de verismo cotidiano la escena presentaba una imagen idealizada de la vida española en la que abundan los convencionalismos y los estereotipos junto a los rasgos costumbristas.

Según el profesor Diego Marín, la comedia cultiva «un realismo ilusionista que representa la vida humana tal como el espectador le gustaría que fuese, más intensa, diáfana y optimista de lo que es en la realidad

ordinaria, pero no con recursos inverosímiles, sino basándose en la sociedad contemporánea y actualizando todos los asuntos a la española, incluso los divinos y exóticos».

De esta forma la comedia despertaba más interés en el público, pero también restaba universalidad a su contenido dramático, por lo que son pocas las comedias que han conservado un valor permanente hasta convertirse en clásicos.

El amor es uno de los cuatro valores principales de la comedia del Siglo de Oro, junto a la religión, la obediencia a la autoridad real y el honor.

El sentimiento del amor es, junto con el del honor, uno de los dos móviles básicos que animan a los personajes y que con más regularidad aparecen en las comedias.

Se trata de dos valores humanos tan preciados que justifican los mayores sacrificios, con riesgo incluso de la vida. Su función dramática es poner automáticamente en acción la voluntad del personaje hasta resolver el desequilibrio síquico causado por el agravio a su honra o por la infatuación amorosa.

El amor, aunque sea una pasión, está sometido a unos límites y siempre pierde en aquellos casos dramáticos en que se enfrenta a la obediencia al señor natural o a la religión. La comedia en este sentido se muestra estricta: el bienestar de la colectividad se antepone a las necesidades, sobre todo las sentimentales, del individuo.

El amor ideal de la comedia de aquella época responde a unas características reiteradas en numerosas obras. Ante todo, el amor es la consecuencia de la belleza del ser amado, una belleza que constituye un reflejo físico de la bondad del alma. De esta manera se establece una correspondencia, muy presente en la tradición literaria, entre la hermosura y la bondad. En términos ideales, lo que el amante adora en la hermosura de la mujer es la bondad de su alma y, como esta última tiene una procedencia divina, el amor deriva en una manera de llegar a la divinidad.

El amor en la comedia del Siglo de Oro supone un intercambio libre de voluntades. El amor no puede ser ni comprado ni forzado –cualquier intento en este sentido rompería de forma drástica con el principio del decoro- e implica una entrega total de los sentimientos, nunca un cálculo de posibilidades o intereses.

La concepción del amor toma de la literatura caballeresca la necesidad del amante puesto al servicio de la amada, la fidelidad, la discreción, la generosidad, la liberalidad, la cortesía.

Según Juan María Marín, el sentimiento amoroso genera gran parte de los motivos argumentales en las comedias barrocas con dos variedades: la pasión puede estimular las virtudes del galán o conducir a su destrucción. En cualquier caso, el enamoramiento será súbito, suscitado por la mera contemplación de la persona amada sin necesidad de otros argumentos y el sentimiento estallarará arrebatadamente. Los personajes lo viven como una pasión irracional, enajenante e irrefrenable que los impulsa a emprender aventuras osadas y, a veces, los conduce a la destrucción moral.

Frente a la sujeción del amor a los límites estrictos de la compartimentación estamental, la gran revolución del teatro del siglo XVII radica en reconocer la libertad del amor por encima de las barreras sociales. Así, en teoría, el caballero podrá sentirse enamorado de la moza sirviente porque el amor es una fuerza que no deja atender a otras razones establecidas. Sin embargo, y como recuerda José Antonio Maravall, sólo los hijos e hijas de labradores opulentos pueden enamorar y casar con personas nobles.

Lope de Vega y su escuela no podían concebir el amor sin peligros y sin celos, de ahí que a menudo apareciese con una carga conflictiva, necesaria para el teatro, interrelacionada con los conceptos de honor y honra.

La temática amorosa se interrelaciona a menudo con las cuestiones de honor y honra, que «movían» a los espectadores, según Lope de Vega en su *Arte nuevo*. El honor es, pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en una vida. De esta circunstancia se deriva su mayor virtualidad

dramática. La lengua literaria distinguía entre el honor como concepto y los casos, proclives a ser dramatizados, de la honra, que concitaban el interés mayoritario del público.

No hay que identificar la honra con la virtud: mientras que ésta es una cualidad íntima y merecida por el comportamiento del individuo, aquélla es una especie de premio social a su conducta, a la virtud y mérito conocidos, por lo que descansa en la opinión que los demás tengan de uno mismo. La honra era, pues, la estima y consideración que se tributaba al individuo merecedor de ella.

Frente al honor como calidad valiosa, objetivada en tanto que dimensión social de la persona, la honra parece más adherida al alma de quien siente derruido o mermado lo que antes existía con plenitud y seguridad, según Américo Castro. A su vez, la honra aparecía íntimamente ligada a la limpieza de sangre. Este concepto, ligado a las polémicas casticistas y antisemitas, tiene una gran importancia en distintas manifestaciones de la cultura del Siglo de Oro, de acuerdo con la escuela de Américo Castro.

El individuo, en cuanto miembro de la comunidad que sustenta y da sentido a su vida, debe, si quiere permanecer en ella, mantener íntegro su honor. Pero como el mismo «está en otro y no en él mismo» (Lope de Vega), pues son los demás quienes dan y quitan honra, es necesario vivir en permanente tensión vigilante con todos los sentidos y el ánimo atentos a la opinión ajena.

La ofensa, real o imaginada, exige la inmediata reparación. Ésta se consigue mediante la venganza, pública o secreta, según haya sido pública o secreta la ofensa. El derramamiento de la sangre del ofensor es el único medio que el personaje ofendido conserva para reintegrarse como miembro vivo a la comunidad. Esteban, el padre de Laurencia en *Fuente Ovejuna*, es un ejemplo. Mientras no se cumpla la venganza, el deshonrado es un miembro muerto que la comunidad puede rechazar. La consiguiente tensión genera un fuerte dramatismo a menudo llevado a escena en el teatro del Siglo de Oro, aunque las comedias basadas en estos temas han tenido mucha más fama, y prestigio, desde la perspectiva de los clásicos que desde la de obras de aquella época.

LA DIVISIÓN DE LA COMEDIA.-

A partir de Lope de Vega, la comedia se distribuye en tres actos, tal y como se recomienda en su *Arte Nuevo* y veremos en el correspondiente comentario. De los tanteos anteriores (cuatro, cinco, tres actos durante el siglo XVI) se pasa a un modelo estructurado en torno a tres actos o jornadas.

Esta tripartición suele relacionarse con la distribución en exposición, nudo y desenlace (prótesis, epítasis, catástrofe), pero no se corresponde exactamente: la exposición o planteamiento del asunto ocupa el principio del primer acto; el nudo o complicación de la intriga ocupa el resto del primer acto, todo el segundo y la mayor parte del tercero, y el desenlace se remite a la parte final del acto tercero. De aquí que el desenlace tienda a ser precipitado y mecánico (previsible también para el espectador habitual).

La división tripartita obedece a una necesidad de la nueva fórmula dramática, en la que la intriga es elemento de primera importancia. Como la intriga debe mantener, hasta el final de la pieza, despiertos el interés y la curiosidad del público, se presta especial atención a su desarrollo. Por ello la distribución de la materia dramática en tres actos, llamados «jornadas», se hace en función, precisamente, de la intriga.

La división del acto en escenas es práctica moderna desconocida en la comedia. Su presencia en las ediciones utilizadas en clase responde a los criterios de los responsables de las mismas. Lope de Vega y sus colegas se limitaban a señalar las mutaciones escénicas con una raya horizontal o una cruz especial, pero sin completa regularidad. Cabe relacionar esta circunstancia con la práctica ausencia de otras indicaciones en unos textos cuya puesta en escena era responsabilidad del autor, no del poeta.

LAS UNIDADES CLÁSICAS Y LA COMEDIA.-

Los dramaturgos españoles del siglo XVI no acostumbraron observarlas en la práctica, a pesar de la coetánea influencia de la preceptiva clasicista. Los dramaturgos del XVII rechazaron teórica y prácticamente la sujeción estricta a

las unidades de tiempo y lugar, mientras respetaron -en teoría siempre y en la práctica casi siempre- la unidad de acción.

Solamente la unidad de acción fue considerada válida por Lope de Vega en su *Arte nuevo*, ya que la trama debía basarse en un asunto central. No obstante, no se trataba de una acción única y simple, a la manera clásica, sino de una unidad múltiple, con trama compleja integrada por una intriga principal y otra u otras secundarias. La disparidad de estas se justifica por su conexión con el tema de la comedia, ilustrándolo desde distintos niveles (como el de la acción paródica de los criados). Estos hilos de la trama se entrecruzan o desarrollan paralelamente hasta coincidir en el desenlace, que trae la solución simultánea de todos ellos, en forma un tanto forzada a menudo por tratarse de una conclusión poética –justicia poética- más que realista.

Según Diego Marín, «dada la concepción dinámica del teatro lopesco, dedicado a sostener la atención de un público interesado ante todo en saber lo que pasa, la acción es un elemento básico, como escenificación de una historia novelesca que se va desarrollando rápidamente y salta en forma cinematográfica de un episodio a otro sin detenerse apenas a analizar las circunstancias motivadoras del caso o la problemática individual de los personajes».

En lugar de una unidad de tiempo y una unidad de acción, válidas para toda la acción, hay un sistema de varias unidades de lugar y de tiempo, que constituyen los diversos momentos o etapas de un proceso temporal y los diferentes lugares de un espacio múltiple cuya articulación dramática –es decir, en función de la acción- dibuja melódicamente la imagen de la estructura espacio-temporal de la vida humana, según el profesor Francisco Ruiz Ramón.

El mismo principio de la libertad artística, la misma preocupación por imitar la Naturaleza en la acción del drama lleva a los dramaturgos del siglo XVII a suprimir las fronteras entre lo trágico y lo cómico, tal como ya lo habían hecho, en parte, los dramaturgos del XVI.

III. EL ARTE NUEVO DE LOPE DE VEGA

(SESIONES 13-15)

INTRODUCCIÓN.-

Miguel de Cervantes consideraba que el espectador debía salir del corral de comedias «alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud». Su gran contrincante, y al final vencedor en las lides teatrales, Lope de Vega, es partidario de otra concepción del hecho teatral.

La importancia del breve texto de Lope de Vega deriva de ser una reflexión sobre su propio arte del autor paradigmático de la comedia del Siglo de Oro: «Un talento arrollador que lo logró todo y al que nada bastó» (Antonio Sánchez Jiménez). En este sentido, debemos recordar que en torno a un veinte por ciento de las comedias escenificadas entre 1583 y 1604 era de Lope de Vega: cada seis semanas podía estrenarse una comedia nueva suya en los corrales. La industria teatral ya estaba plenamente asentada en Madrid durante los años ochenta, cuando irrumpió Lope de Vega, pero él le dio el impulso decisivo.

Lope de Vega, el autor adecuado, defiende su teatro en el momento adecuado por la solidez de la demanda del público, el éxito de las compañías profesionales que requieren acumular repertorio de obras y la solvencia definitiva de la infraestructura material e institucional del teatro.

La proverbial intuición de Lope de Vega le sugiere que, encumbrado en el éxito de la escena, su *Arte Nuevo* puede suponer la definitiva consagración didáctica de un modelo dramático (la comedia nueva) a la que aguarda un fértil recorrido en los años venideros.

El texto no es una reflexión estrictamente teórica, pues como tal carece de la debida profundidad, aunque tampoco fuera improvisado. El autor se ajusta a unas circunstancias muy concretas para esbozar «un» arte frente a quienes teorizan sobre «el Arte».

Lope de Vega, consciente de su posición, evita el dogmatismo y, además, desde el propio título -«en este tiempo»- prevalece la aplicación de las recomendaciones a un contexto concreto sobre la validez universal de las mismas o su profundidad teórica.

El texto de Lope de Vega ejemplifica la línea creativa seguida por otros muchos dramaturgos que siguieron al maestro una vez asentada, a finales del siglo XVI, la fórmula de la comedia del Siglo de Oro.

El *Arte nuevo de hacer comedias* se escribe entre 1604-1608; es decir, cuando el género ya estaba formulado en sus trazos esenciales y poco antes del apogeo de la comedia. Por lo tanto, Lope de Vega reflexiona sobre lo ya creado, lo justifica y facilita unas mínimas bases teóricas para su continuidad. Según Montesinos, «el *Arte nuevo* se nos aparece como un escrito revolucionario que no produjo revolución alguna. La revolución ya estaba hecha; la había hecho Lope mismo».

Los intereses de Lope de Vega discurrían por caminos, hasta cierto punto, ajenos a la preceptiva dramática de orientación clasicista. El propio autor nunca concedió excesiva importancia al *Arte nuevo*, afrontó su redacción como un encargo oportuno y lo publicó en un espacio secundario de una obra poética, *Rimas* (1609), aunque el texto manuscrito circuló en los ambientes interesados por estas cuestiones.

Lope de Vega pudo resolver la redacción en unos pocos días porque llevaba muchos años meditando sobre la estructura del nuevo drama y poniendo en práctica los principios que se defienden en sus versos.

Lope de Vega es consciente de que la faceta de creador es aquella que le ha deparado fama. La comedia, como género, le proporcionaba dinero y una posición social, pero carecía del prestigio intelectual asociado a otros géneros que también cultivaba. Dadas estas circunstancias, el dramaturgo acepta el reto de escribir el *Arte nuevo*, a pesar de su escaso interés por los debates teóricos, y satisface el encargo con brillantez que no siempre se corresponde con la profundidad.

En este sentido, García Reidy afirma: «El análisis de la producción de Lope de Vega revela cómo durante años silenció su condición de dramaturgo a la hora de construir su imagen pública, y cómo solo tras no concretarse el mecenazgo regio y tener que enfrentarse al hecho de que se publicaban sus comedias comenzó a hablar abiertamente de su oficio teatral, principalmente en los prólogos y dedicatorias que incluyó al publicar sus obras dramáticas desde 1617, y a construir un discurso retórico en el que se dignificaba esta labor y a quienes la ejercían. Lope de Vega manifiesta a través de sus escritos las contradicciones de un escritor altomoderno que, pese a ser consciente de que dependía del mercado literario, expresaba en sus obras su aspiración a depender solo de la protección del rey».

Lope de Vega nunca llegó a resolver completamente la contradicción entre sus aspiraciones de nobleza y su entorno familiar de artesanos acomodados. Este contraste sería una de las constantes de su vida y uno de los resortes de su actividad. Según Antonio Sánchez Jiménez, «Lope alcanzó la fama antes de haber cumplido los veinticinco años, pero la obtuvo con géneros literarios poco prestigiosos en el momento, como los romances y las comedias».

El autor combina su experiencia como creador de comedias con la consulta de diversos tratados teóricos, que le ayudaron a resaltar el prestigio de aquello que nunca podría haberse presentado como una estricta reflexión personal.

Juan Manuel Rozas considera que el *Arte nuevo* es un texto fundamental. No sólo para la historia literaria, sino también para la cultura española porque explica la teoría y la práctica de los teatros del siglo XVII. Esta afirmación se sustenta porque el tratado *significa* más que lo que *dice*. Evangelina Rodríguez Cuadrados y otros especialistas han profundizado en esta dirección.

EL GÉNERO DEL ARTE NUEVO.-

La adscripción del texto de Lope de Vega a un género concreto ha planteado numerosas dudas, que perduran hasta la actualidad.

Karl Vossler considera que Lope de Vega escribió una «personal» epístola horaciana, que aúna las bases teóricas bajo un exclusivo denominador personal. Esta circunstancia justificaría que no sea un tratado erudito y abstracto con una pretendida validez universal.

Ramón Menéndez Pidal califica el *Arte Nuevo* como un poema. Su pretensión pasa por expresar las dudas que a Lope de Vega le surgieron acerca de la aplicación de la tradición dramática al teatro del siglo XVII. De ahí que sea justificable la motivación y el carácter personal del poema.

Juana de José Prades considera que el *Arte nuevo* es un poema didáctico para ser leído como un discurso. Su edición niega que haya una motivación personal porque el texto es el resultado de un encargo académico. El mismo resultaría obligatorio para Lope de Vega y, por lo tanto, no cabía la negativa.

Juana de José Prades subraya que la Academia⁵ –una institución prestigiosa y noble, dos rasgos de los que andaba necesitado Lope de Vega– encarga al poeta un texto que, por propia iniciativa, el poeta nunca se plantearía. No obstante, puestos a satisfacer esta demanda, intenta sacar el máximo provecho como justificación de su propia trayectoria.

Según Emilio Orozco, Lope de Vega concibe su exposición teórica y la defensa de la nueva comedia no como un poema, sino como un auténtico discurso, con pleno sentido oratorio y de acuerdo con la retórica aristotélica. El *Arte nuevo* no es formalmente un poema didáctico ni una epístola de contenido doctrinal concebida para ser leída con forma y tono personal. Emilio Orozco lo analiza como una pieza oratoria que desarrolla las partes y las normas de la retórica aristotélica.

Lope de Vega, según esta última interpretación, «compuso un breve, pero complejo discurso» por su temática, «en el que había que defender y, a la vez, justificarse y atacar». Su objetivo era defender la propia creación lopesca,

⁵ Aunque se ha especulado que puede identificarse con la academia que alienta Diego de Sandoval y Rojas, conde de Saldaña e hijo del duque de Lerma, entre 1604 y 1608 no hay prueba concluyente para afirmarlo.

justificarla ante un exigente auditorio y polemizar con sus detractores sin menoscabo del debido respeto.

El triple objetivo se enmarca en un ambiente polémico que caracteriza este período teatral y justifica la aparición del *Arte nuevo*. Lope de Vega escribe «para ser oído por una colectividad que en parte actuaba de juez y también de adversario».

Esta colectividad, la enigmática Academia, intimida hasta cierto punto al poeta por su presencia y poder. La consecuencia es un texto donde no se debía dar un considerable componente de sinceridad o espontaneidad. Lope de Vega, consciente de esta situación, buscará ganarse la benevolencia de los destinatarios mediante referencias a la tradición clásica y una erudición más aparente que real.

Emilio Orozco añade que el *Arte nuevo* debía «ser pronunciado precisamente por él mismo [Lope de Vega], en actitud de auténtico orador y utilizando los consiguientes recursos». De ahí que busque más la frase brillante que el concepto profundo. El poeta utiliza, además, recursos comunicativos dirigidos a sus oyentes y busca cierta apariencia o ficción de que estaba improvisando un discurso o el monólogo de un actor. Lope de Vega, por lo tanto, huye constantemente de la frialdad propia de un tratado de preceptiva teatral.

Emilio Orozco mantiene que el *Arte nuevo* «no podía ser –ni lo quiso ni lo pensó- una obra de naturaleza puramente teórica de ordenada construcción sistemática y completa». Semejante arquitectura, que tantos han echado de menos, era impertinente en aquellas circunstancias.

En este sentido, y según lo indicado por Antonio Sánchez Jiménez y otros biógrafos, debemos recordar a Lope de Vega como persona con una «gran habilidad y capacidad de fascinación».

A pesar de estas consideraciones, que indican una planificación consciente del autor, todavía hay quienes consideran que el *Arte nuevo* fue escrito con el tiempo justo para acudir a la Academia. Esta postura deriva en un

encargo intrascendente y entraría en contradicción con la trascendencia que ha alcanzado el texto.

Lope de Vega utiliza en el *Arte nuevo* el endecasílabo blanco –a imitación de Horacio- porque busca la facilidad, la precisión y, sobre todo, la posibilidad de enmarcar su texto en un género literario establecido, adecuado y grave.

¿QUÉ DEFIENDE O JUSTIFICA LOPE DE VEGA?

«Arte» nos remite a preceptiva y «nuevo» debemos entenderlo en la acepción de «lo repetido o reiterado para renovarlo» y, sobre todo, es «lo que sobrevive o se añade a otra cosa que había antes» (*Diccionario de Autoridades*).

El poeta defiende el «nuevo arte» apoyándose en la Naturaleza y en la psicología y el gusto de los españoles de su tiempo.

Esta defensa se plantea frente al Arte del clasicismo, que se consideraba de valor eterno y universal. Lope de Vega vino a sentar un principio de relatividad e historicidad a la vez estético y psicológico. La aceptación de esta actitud resulta fundamental para comprender la evolución de los géneros literarios, incluida la comedia.

La circunstancia de que sea una breve pieza oratoria dificulta que el *Arte nuevo* aparezca como un auténtico tratado doctrinal. Tampoco podía serlo a tenor de la actitud del autor ante el teatro: Lope de Vega se muestra independiente de las preceptivas y nunca ejerció de erudito, a pesar de algunas apariencias en varias de sus obras a la búsqueda de prestigio.

Emilio Orozco señala que «Lope podía dar unos preceptos, producto de su experiencia en contacto con el público, pero en manera alguna podía intentar crear un sistemático y detallado cuerpo normativo y caer así en una intelectualista y abstracta actitud de clasicismo manierista dando vida a otra detallada y rígida preceptiva, como si fuese otro neoaristotelismo, levantado frente al inflexible cuerpo doctrinal establecido por los preceptistas

aristotélicos». Esta toma de postura de Lope de Vega fue ampliamente compartida por los preceptistas españoles del Siglo de Oro.

Lope de Vega defiende sus propias obras en el *Arte nuevo*, pero también es consciente de que su trayectoria teatral se defiende por sí misma gracias al éxito popular: el apoyo del «vulgo». Según Juan Manuel Rozas, «es un escrito revolucionario que no produjo revolución alguna, pues estaba ya hecha».

El *Arte nuevo* modera cualquier intención polémica por el carácter del auditorio –la prudencia resultaba necesaria en este contexto, real o inventado por el poeta- y porque el autor era consciente de haber obtenido previamente la victoria en los escenarios. Esta circunstancia era su mejor baza y no le convenía iniciar nuevos desafíos cuyo resultado era una incógnita.

El *Arte Nuevo* es ambiguo en ocasiones porque Lope de Vega no podía presentar un sistema rígidamente cerrado y, en consecuencia, abierto a todo género de ataques. Por otra parte, las más elementales técnicas de la *captatio benevolentiae* dictan que el orador, aunque esté en radical desacuerdo, ha de fingir un estricto respeto a las ideas aceptadas por algún sector de su auditorio.

DIFUSIÓN

Según Juan Manuel Rozas, el *Arte nuevo* «fue obra que circuló por las mesas de escritores y eruditos, en el contexto de la polémica con los aristotélicos, y que no hubo necesidad de divulgarla en una suelta entre cómicos y espectadores de pocas letras, porque estos vivían alejados de tamañas teorizaciones y polémicas. Creo que el *Arte* no salió de su lugar: un poemario culto, dentro de un libro de poemas cultos, y que no funcionó expresamente como un manifiesto popular para uso de todos, o poco menos, como convendría a una interpretación romántica de la obra».

En lo referente a la academia a la que dice dirigirse, carecemos de datos precisos sobre la misma. No obstante, según Felipe B. Pedraza, «podemos imaginar sin dificultad quiénes se congregarían para oír las explicaciones sobre el nuevo arte: el mismo personal que sostenía estas reuniones, es decir, un

prócer que patrocinaba el encuentro, unos cuantos aristócratas de su círculo que lo prestigiaban y un grupo de poetas e intelectuales».

LA MÉTRICA DEL ARTE NUEVO.-

La métrica del poema sorprende al lector de la lírica de Lope de Vega por ser poco frecuente en la extensa obra no dramática del autor. Los versos blancos son insólitos en sus elegías, epístolas, églogas, etc.

La presencia de esta métrica en el *Arte nuevo* se puede razonar por dos motivos: la necesidad imperiosa de escribir rápidamente y el deseo de ceñirse a un cierto género literario.

Hay una tercera causa, intermedia entre la prisa, accidental, y el género literario, esencial. Se trata de la precisión que podía dar a su escrito sin el atadero estilístico de la rima. De hecho, sus verdaderos ensayos de crítica literaria los escribió en prosa. Pero el problema esencial sigue siendo interno y estilístico: de género literario.

El verso que más se podía ajustar en castellano al de la epístola de Horacio era el endecasílabo blanco. Y, con él, Lope de Vega reúne, para su lección académica, tres cualidades: facilidad, precisión y, sobre todo, género literario establecido, adecuado y grave.

Esta adecuación de la métrica al objetivo del poema, así como diferentes rasgos que iremos analizando, corroboran que el poema nunca fue un texto improvisado o menor.

ANÁLISIS DEL TEXTO⁶.-

Según Juan Manuel Rozas, el texto se compone de una sutil *captatio benevolentiae* de unos «ingenios nobles» a los que Lope de Vega desea rebajar sus humos doctorales de custodios de la preceptiva sin por ello sentirse desafecto del saber que poseen (vv. 1-127); tras este inicio, el poeta presenta

⁶ Para la lectura de los versos y completar lo indicado en estos apuntes, véase la edición del *Arte nuevo de hacer comedias* preparada por Enrique García Santo-Tomás para la editorial Cátedra y, sobre todo, la exhaustiva de Evangelina Rodríguez Cuadrados para Castalia y la todavía más exhaustiva de Felipe B. Pedraza publicada por la Universidad de Castilla-La Mancha (2016).

una narración doctrinal en la que propone su dramaturgia de la experiencia, justificando sus atrevimientos con el orden pautado por la retórica aristotélica (vv. 127-361). El autor concluye volviendo a jugar con la erudición –dícticos en latín incluidos- y aconsejando con perversa modestia a los concurrentes que, amordazando por unas horas el arte, se den una vuelta por los corrales, pues sólo viendo la comedia acaso «se pueda saber todo» (vv. 362-389).

El mismo especialista señala que, a un nivel más profundo, el *Arte nuevo* muestra una dinámica de tres fuerzas o elementos que se entrecruzan: la ironía, la erudición y la experiencia de dramaturgo. Al no aislar de salida esta última fuerza, que es la realmente valiosa, la crítica, en general, se ha dejado coger en la triple red del poema sin saber a cuál acudir en cada momento. Son, sin embargo, fácilmente aislables. Desde luego, haciendo una abstracción, e incluso de un modo físico, pues cada una de las tres fuerzas tiene una parte donde específicamente tiende a centrarse. La experiencia recorre victoriosa la parte II; la erudición se asienta sobre todo en la I; y la ironía está concertada de un modo especial en los pareados de todo el poema. La III es una abreviatura, con sus latines, de la I.

Felipe B. Pedraza en su exhaustiva y erudita edición del texto de Lope de Vega establece esta estructura:

EXORDIO (1-48)

Saludo y enunciación del asunto (vv. 1-10)

Captatio benevolentiae (vv. 11-16)

Alusión a la formación y conocimiento del orador (vv. 17-21)

Estado del teatro popular (vv. 22-23)

Actitud del poeta ante ese estado de cosas (vv. 33-48)

STATUS QUAESTIONIS: LA COMEDIA ANTIGUA (vv. 49-127)

Fin: imitar las costumbres (vv. 49-53)

Elementos que la integran; similitudes y diferencias con la tragedia (vv. 54-61)

Los asuntos vulgares (vv. 62-76)

Orígenes del teatro (vv. 77-87)

Paralelismo con los poemas épicos (vv. 88-96)

Evolución de la comedia griega (vv. 97-110)

Nuevo contraste con la tragedia (vv. 111-115)

Tipos de comedias (vv. 116-118)

La comedia, espejo de las costumbres (vv. 119-127)

SECCIÓN DE ENLACE (vv. 128-156)

Justificación de las citas (vv. 128-140)

Bibliografía sobre el arte antiguo: Robortello (vv. 141-146)

Experiencia personal: el arte nuevo (vv. 147-156)

LA COMEDIA NUEVA (vv. 157-349)

Carácter tragicómico (vv. 157-180)

Unidad de acción (vv. 181-187)

Libertad en el tratamiento del tiempo (vv. 188-210)

Estructura tripartita y tensión dramática (vv. 211-239)

Horror vacui (vv. 240-245)

Lenguaje y verosimilitud (vv. 246-297)

Nuevos consejos sobre la estructura: la tensión argumental (vv. 298-304)

Estrofas y situaciones dramáticas (vv. 305-312)

Figuras retóricas (vv. 313-318)

La anfibología (vv. 319-326)

Casos de interés dramático (vv. 327-337)

Extensión del manuscrito (vv. 338-340)

La sátira y sus peligros (vv. 341-346)

Resumen (vv. 347-349)

EPÍLOGO (vv. 350-389)

Escenografía y vestuario (vv. 350-361)

Fingido arrepentimiento (vv. 362-369)

Asunción de sus responsabilidades (vv. 370-376)

Definición, en latín, de la comedia (vv. 377-386)

Coda al lector (vv. 387-389).

Acerca del título de la obra de Lope de Vega, Juana de José recuerda que «no es lo mismo *un* arte de comedias en particular, que *el* arte de comedias en general». En cuanto, a «en este tiempo», en contra de la opinión de muchos de los eruditos de su época, Lope de Vega propone, desde el título, la radical temporalidad de la expresión artística. Al autor no le interesa tanto contraponer a su fórmula dramática el modelo aristotélico, cuanto marcar la inevitable temporalidad de las manifestaciones artísticas.

Según Felipe B. Pedraza, el *Arte Nuevo* como todo discurso consta de tres partes fundamentales: prólogo (vv. 1-48), exposición teórica (vv. 49-361) y epílogo (vv. 362-389).

Exordio (vv. 1-48)

El objetivo del exordio es excitar la atención y preparar el ánimo de los oyentes.

Vv. 1-9:

El orador capta la benevolencia de los destinatarios mediante halagos repletos de referencias al mundo clásico como deparador de prestigio. Lope de

Vega plantea un teatro ajeno a la preceptiva clasicista, pero juega sobre seguro a la hora de halagar.

«Mándame» es el término clave y no por casualidad está situado al principio del texto, aunque debamos enlazarlo con los versos 151-152.

El verbo indica que se trata de una pieza oratoria abordada como mandato que debe ser obedecido. El orador, consciente de su inferioridad social, muestra una actitud sumisa y completa así la función desempeñada por los halagos iniciales. Esta actitud de Lope de Vega es coherente con su comportamiento ante cualquier representante del poder.

Según Felipe B. Pedraza, «el verbo con que arranca el *Arte nuevo* parece uno de los tópicos obligados por la *captatio benevolentiae*. El poeta no se presenta *motu proprio* ante los académicos para exponerles su sistema dramático, sino obedeciendo a una orden superior».

El mandato es una prueba de fuego para Lope de Vega y, subrayando que no lo aborda por iniciativa propia, realza el valor de su habilidad para salir airoso.

A tenor de los diferentes estudios críticos, quien pudo realizar el mandato en términos concretos fue el conde de Saldaña. No obstante, es tan llamativa la falta de datos acerca de esta supuesta Academia que algunos críticos apuntan su posible inexistencia: «De ahí que sigamos albergando dudas sobre la autenticidad real de una Academia que acaso exista sólo por la necesidad de enfrentarse a un enemigo dialéctico. Enemigo al que con respeto, pero también con guasa, le recuerda que no le ha presentado un titubeante experimento, sino la culminación de una praxis teatral» (Evangelina Rodríguez Cuadros).

En relación al verso 9 -«que un arte de comedias os escriba»-, Juana de José subrayó el valor y las connotaciones del uso del indeterminado *un* en vez del artículo *el*. Al poeta, «no le han pedido que escriba sobre el arte teatral considerado en su valor eterno, absoluto, sino solamente sobre una parcela de este arte: la parcela de Lope, la que él conoce y practica, esa al 'estilo del vulgo' que corresponde a su teatro popular».

El dativo de interés -«os escriba»- subraya que el *Arte nuevo* es una obra de encargo, dirigida, en su origen, a un público preciso y determinado.

Vv. 10-11

El mandato de la Academia se concreta en «un» arte de comedias, no en «el» arte. Desde el principio, el orador evita la orientación universal de su preceptiva, que se presenta como la propia de unas circunstancias determinadas y particulares.

«Al estilo del vulgo»: su preceptiva se corresponde, fundamentalmente, con el teatro representado en los corrales de comedias. No niega otras manifestaciones teatrales, pero sólo va a hablar de aquella donde él mismo ha triunfado. Lope de Vega se blindo así ante posibles críticas y cuenta con el aval de su triunfo.

Vv. 12-16

El orador completa la captación de la benevolencia mediante una humildad contrapuesta al halago de sus destinatarios. De manera un tanto cínica, Lope de Vega acepta su inferioridad por haber escrito comedias «sin arte», pero cabe recordar que nunca hay, a lo largo del texto, una defensa abierta de una preceptiva ajena por completo al clasicismo.

El orador rehúye el debate teórico y sólo argumenta a partir de su práctica, que en el verso 16 la presenta humildemente.

Vv. 17-21

Tras los versos iniciales destinados a ganarse la buena voluntad de los oyentes, Lope de Vega cree llegado el momento de reivindicar su formación académica, para que no se atribuya su elección estética (y en cierto modo, vital) al puro desconocimiento de los tratados y los modelos clásicos.

La humildad no debe confundirse con la ignorancia. Lope de Vega conoce la preceptiva clasicista, «gracias a Dios» y, por lo tanto, no se le puede calificar como indocto o escaso de ciencia para escribir teatro. El poeta incluso exagera en este sentido cuando afirma que siendo un mozalbete ya leyó los

libros «que trataban de esto». Como contrapunto a la humildad exhibida en los primeros versos, Lope se jacta ahora de su precocidad (vv. 19-21).

Si Lope de Vega se apresura a declarar que conocía la preceptiva clásica es porque nunca intenta devaluarla. Su arte no pretende cuestionar a Aristóteles, sino ser tan sólo una respuesta a unas exigencias concretas, en gran parte procedentes del «vulgo».

Vv. 22-27

Lope de Vega evita presentarse como el responsable de un teatro repleto de «rudezas». Su diagnóstico del teatro de la segunda mitad del siglo XVI es una simple excusa para justificar su orientación creativa que, no lo olvidemos, coincidió con la de otros autores, sobre todo de la escuela valenciana de finales del siglo XVI (Froldi).

De acuerdo con este diagnóstico, nada podía ser empeorado y así el orador bloquea una nueva fuente de posibles críticas por parte de los doctos de la academia.

Como parafrasea Joan Oleza, de estos versos parece deducirse que Lope de Vega «se lo encontró todo hecho, el campo barrido, la costumbre bárbara asentada, así que, pobre poeta, no le quedó más remedio que subirse al carro. Pero es mucha sorna esta, y no poca táctica...».

Vv. 28-32

El orador da por sentado en los vv. 28-30 que el triunfo del teatro popular en España arrinconó cualquier posibilidad de cultivo del drama académico, escrito según una vaga preceptiva clásica. Quien siga esa senda no puede alcanzar el reconocimiento de sus contemporáneos («muere sin fama») ni conseguir las contraprestaciones dinerarias que en ese momento proporcionaba el teatro.

Lope de Vega adecúa la historia reciente del teatro a sus intereses: justifica escribir al margen de la preceptiva porque es la tendencia hegemónica, es decir, «la costumbre».

Aquellos que se separan de la supuesta costumbre no adquieren «fama y galardón», que eran los objetivos para los que escribía comedias Lope de Vega. El arte nuevo se justifica por estos objetivos.

Según Felipe B. Pedraza, «el tercer motivo que lo exculpa de haber olvidado la preceptiva clásica, además del legítimo deseo de fama y de la aspiración al merecido galardón, es el hábito de los españoles (o sea, el «estilo del vulgo» del v. 10) que –mantiene- ya estaba arraigado cuando él se incorporó a la práctica teatral.

El poema mantiene en estos y otros versos una ambigüedad calculada. No queda claro si Lope de Vega se lamenta de esta situación, «la costumbre», o la lamenta. Esa ambigüedad le permite justificarse sin molestar a los posibles detractores.

Vv. 33-34

La afirmación contenida en estos versos la debemos relacionar con lo indicado en los versos 370-371.

En su afán por acreditar sus opiniones ante algunos supuestos detractores de su obra, Lope de Vega asegura que también ha cultivado la comedia de acuerdo con la preceptiva clásica. Es difícil concretar a qué se refiere el poeta con esta expresión ni qué obras son las que, en su opinión, se escribieron «siguiendo el arte».

La afirmación permite que Lope de Vega no pase por un autor indocto e incapaz de escribir de acuerdo con la preceptiva clasicista. Sin embargo, no aduce prueba alguna acerca de lo afirmado y la crítica no ha conseguido saber los títulos a los que se podría haber referido. La opción más probable es que mintiera para reforzar su posición ante el auditorio

Vv. 35-39

El orador insiste en que su postura no supone una elección libre, sino impuesta por la práctica hegemónica en el teatro de la época. Sin aportar prueba alguna, afirma que se inició en la preceptiva clasicista y luego, por

imperativo de la época, se decantó por el «hábito bárbaro», es decir, aquel que esbozará a continuación.

Lope de Vega puede resultar cínico al utilizar la dualidad «arte antiguo» vs. «hábito bárbaro», pero también cabe reconocer que era un autodidacta y nunca manifestó falta de respeto a la preceptiva clásica. Su objetivo era justificarse o defenderse, pero sin polemizar abiertamente con aquellos que le podrían aportar prestigio.

Según Felipe B. Pedraza, «Lope, al hablar de *hábito bárbaro*, se sitúa en la perspectiva y usa las palabras que sus detractores habían aplicado a su teatro. De ahí a concluir la conformidad del poeta con esa perspectiva hay un trecho que, a juzgar por otros pasajes del *Arte nuevo*, nunca recorrió sinceramente».

Vv. 40-44

Después de haberse ganado la benevolencia durante cuarenta versos, el orador lanza la primera afirmación que supone una justificación de su propuesta: «encierro los preceptos con seis llaves», aunque reconoce que Terencio y Plauto le pueden dar «voces».

Lope de Vega reconoce, asimismo, la autoridad de estas voces, pero puestos a escribir teatro para los espectadores coetáneos, «el vulgo», debe prescindir de esta preceptiva porque su orientación le abocaría al fracaso o la incompreensión del público.

Vv. 45-48

Tras admitir la verdad que encierran los libros que defienden el arte antiguo, aparece la primera afirmación rotunda del poeta: escribe, porque así lo ha elegido, según los principios fijados por los que habían pretendido, y conquistado, el favor de un público mayoritario.

El orador señala el colectivo que domina el teatro de los corrales de comedias: el vulgo, a quien el autor debe dar «gusto», aunque sea a costa de «hablarle en necio». En estos versos se defiende el derecho del espectador a ser complacido por el artista.

Lope de Vega por primera vez equipara «justo» con «gusto», aunque el énfasis siempre recae sobre el segundo término, convertido por su práctica en el norte de toda comedia.

La ecuación justo: gusto, como uno de sus pilares dramáticos, ha sido definida por Emilio Orozco como «las palabras clave de la estética sicosociológica del teatro de Lope y diríamos que de toda la dramática del Barroco».

Lo expuesto en los versos 47 y 48 lo reitera en los versos 209-210: «yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,/ con lo que se consigue es lo más justo», y en los versos 375-376: «porque a veces lo que es contra lo justo/ por la misma razón deleita el gusto». Lo que nos dicen estos tres dísticos estructurantes – exordio, exposición doctrinal y fundamentos, epílogo- del discurso oratorio y académico de Lope de Vega es el axioma fundador del arte nuevo, o sea, la promoción del placer estético del público (el vulgo) como máxima norma del arte (Marc Vitsé).

La carrera de Lope de Vega como dramaturgo se convirtió en una constante interacción con el público: se dejó influir por los gustos populares y, al mismo tiempo, fue modificándolos y educándolos. Menéndez Pidal exclama admirado: «no sabe uno qué admirar más, si el gusto de ese pueblo, para agrandar al cual se fabricaban tantas obras de delicada factura, o la maestría del artífice que, a la vez que era guiado, guiaba con tal facilidad y fortuna el recreo de un público por elevadas regiones de poesía».

La necesidad de satisfacer el gusto del público no debe vincularse exclusivamente a Lope de Vega porque, por regla general, se extiende al conjunto de los autores coetáneos. Francisco Ruiz Ramón señala al respecto: «Los dramaturgos, desde Lope de Vega a Calderón de la Barca, deben esforzarse por satisfacer los gustos de un público insaciable que, sin diversiones públicas organizadas a escala del teatro, pide novedades, llevado de su enorme pasión por el espectáculo teatral, siendo el público el verdadero rey de la fiesta teatral, pero tan heterogéneo, formado de personas no solo de muy distinta condición social, sino también de muy diversa educación, cultura y sensibilidad artística y literaria, había que dar con la fórmula de un teatro

mayoritario, esencialmente popular y nacional. Pero que fuera, además, arte y poesía. No solo una fácil y vulgar diversión, mas un arte para todos. Para hacer popular y nacional ese nuevo teatro, sin olvidar ni traicionar su condición y estatuto de arte y poesía, era necesario descubrir, por debajo de la heterogeneidad y las diferencias del público, su identidad y homogeneidad como colectividad, aunque sin renunciar a la diferencia, a la singularidad y a lo distinto».

Rasgos de la comedia clásica (vv. 49-127)

Entre los versos 49 y 127, Lope de Vega abre la espita de una erudición que lo consagre como «ingenio». Morel-Fatio fue el primero en advertir que desde el verso 49 al 126 Lope de Vega resume, traduce y comenta textos del humanista italiano Francesco Robortello. El poeta trata de demostrar a su auditorio que no desconocía la tradición clasicista. La parte doctrinal propiamente dicha, aquella en la que el dramaturgo expresa su idea del teatro, no empieza hasta el verso 127.

Vv. 49-53

La pieza oratoria inicia con estos versos su parte doctrinal. El precepto seleccionado pertenece a la preceptiva clásica o arte antiguo. Lope de Vega lo extrae de un tratado redactado por Francesco Robortello, autor al que va a seguir literalmente en más de una ocasión. También es deudor de los escritos de Elio Donato.

Lope de Vega habla por sí mismo cuando argumenta a favor de su arte nuevo, pero traduce o parafrasea cuando los argumentos se dan en la dirección contraria. De ahí que, frente a lo convencional de estos últimos, los versos dedicados a su arte nuevo resulten más sugerentes e interesantes. Nadie recuerda esta pieza oratoria por la traducción de Francesco Robortello, sino por las escasas afirmaciones acerca de la preceptiva vertidas por Lope de Vega.

Vv. 54-61

El orador sigue traduciendo a Francesco Robortello en su exposición de preceptos, pero sin citarle nunca porque intenta aparentar que habla por sí

mismo. Esta última circunstancia sólo la encontramos en el verso 61, aunque de manera ambigua, pues deja en el destinatario la iniciativa y la consiguiente valoración: «mirad».

Vv. 62-68

Lope de Vega debe sacrificar una referencia teatral que no goce de las simpatías de su auditorio: Lope de Rueda. El teatro de este autor, fundamentalmente los pasos, no entra en contradicción con el arte nuevo, pero el orador manifiesta su desprecio por las «vulgaridades».

Lope de Rueda es una referencia del pasado, anacrónica para el teatro del siglo XVII, y su desprecio carece de coste para el orador que se ha ganado, una vez más, la simpatía del público. Cfr. con la actitud de Cervantes ante Lope de Rueda.

Vv. 69-76

Estos versos son una traducción, no demasiado correcta y algo incoherente, de Francesco Robortello. Lope de Vega marca distancias con respecto a los entremeses por la baja extracción social de sus personajes, así como por su presentación carente de un proceso de idealización.

El arte nuevo admite a los personajes populares, pero siempre y cuando pasen el filtro de su poetización.

Según Diego Marín, «la comedia lopesca está presidida por un realismo ilusionista que representa la vida humana tal como al espectador le gustaría que fuese, más intensa, diáfana y optimista de lo que es en la realidad ordinaria, pero no con recursos inverosímiles, sino basándose en la sociedad contemporánea y actualizando todos los asuntos a la española, incluso los divinos y exóticos».

Transición temática (vv. 128-156)

Vv. 77-156

Estos versos representan la parte menos significativa del poema. Lope de Vega agolpa en los mismos una serie de ideas extraídas, y no siempre

comprendidas, de varios preceptistas. Sus postulados no aportan elementos peculiares para justificar el arte nuevo del orador.

Lope de Vega se muestra prudente. Sólo se atreve a teorizar por su cuenta tras 156 versos de estrategia retórica, captación de la benevolencia y alardes de supuesta sabiduría.

En el verso 157 se inicia la sección nuclear del texto, la que explica algunas de las características significativas de la comedia española. Juana de José elogió esta sección: «en los versos que siguen encontraremos una maravillosa síntesis de los principios que regularon el arte dramática del revolucionario teatro español. Es una exposición clara, sencilla, que rehúye instintivamente toda complejidad vacua, sin aparato ni ampulósidades doctrinales y, sin embargo, es aquí cuando Lope se nos muestra un verdadero maestro».

Características de la comedia nueva (vv. 157-349)

Según Juan Manuel Rozas, aquí comienza la parte doctrinal del poema, que incluye diez apartados fácilmente separables:

1. Concepto de tragicomedia.
2. Las unidades.
3. División del drama.
4. Lenguaje.
5. Métrica.
6. Las figuras retóricas.
7. Temática.
8. Duración de la comedia.
9. Uso de la sátira: intencionalidad.
10. Sobre la representación

Según Felipe B. Pedraza, Lope de Vega a partir del verso 147 se propone entrar en la descripción del nuevo arte. Los conceptos fundamentales de esta exposición son los siguientes: libertad y variedad temáticas (vv. 156-163); mezcla de lo cómico y lo trágico (vv. 174-180); unidad de la acción (vv. 181-210); división en tres actos y sostenimiento de la intriga y la atención del

espectador (vv. 211-249); lenguaje dramático «puro, claro, fácil» adecuado a los personajes y las situaciones (vv. 246-297; función dramática de la división en tres actos (vv. 298-304); versificación (vv. 305-310); figuras retóricas (vv. 313-318); función de las anfibologías (vv. 319-326); los temas de éxito: la honra y las «acciones virtuosas» (vv. 327-337); extensión de las comedias: 4 pliegos (vv. 338-340); sátira leve y cautelosa (vv. 341-346) y censura de los anacronismos en el vestuario (vv. 356-361).

Vv. 157-173

El orador proclama la libertad a la hora de seleccionar los temas objeto de la recreación teatral: «elíjase el sujeto», es decir, el tema, al margen de lo establecido por los preceptos. Por sujeto se entendía en la época la materia, asunto o tema sobre lo que se habla o escribe.

La única limitación sobre la que advierte Lope de Vega es la posibilidad de que los asuntos estén protagonizados por monarcas –recordad el principio del decoro-, pero aún así propugna esta supuesta libertad: «¡perdonen los preceptos!».

La práctica teatral del siglo XVII nos indica que esa libertad temática era más aparente que real. La gama temática era relativamente amplia, pero deja al margen numerosos ámbitos que resultaban conflictivos o polémicos.

Vv. 174-180

El verso 174 es uno de los capitales del *Arte nuevo*, el que sintetiza de forma meridiana y contundente una de las características centrales del drama barroco.

Lope de Vega expone su fundamental transgresión. Acusando una formación esencialmente latinista, toma como baluartes por antonomasia del género cómico y trágico no a los griegos Aristófanes y Sófocles sino a los autores a quienes los comentaristas del Renacimiento otorgaban mayor autoridad.

En la tragedia tendríamos que encontrar, entre otras, las siguientes marcas: argumento inspirado en una fuente histórica o tenida por tal, lenguaje

elevado, personajes de alta sangre, hechos de trascendencia social, presencia del dolor y de la muerte, y final luctuoso.

Lo cómico, por el contrario, se caracteriza por nacer de la imaginación del poeta, usar un estilo medio o humilde, estar protagonizado por personajes que carecen de poder político, representar hechos intrascendentes de la vida cotidiana, carácter amable, risueño, ridículo o hilarante de las situaciones, y final feliz y compensador.

Según Felipe B. Pedraza, el arte del siglo XVII (en particular, la novela cervantina y la comedia lopesca) amplió y enriqueció la percepción de la realidad humana al acercar y mezclar lo que la preceptiva clásica había separado de manera radical.

La comedia rompe las rigideces del determinismo genérico al reunir en una misma acción, en una misma peripecia y en un mismo personaje aspectos que incitan a la risa o a la sonrisa, y otros que nos invitan a solidarizarnos con sus angustias. Unos permiten que los espectadores se sientan superiores y puedan mirar desde el aire la acción y los personajes; otros los arrodillan para que admiren la entereza moral y el comportamiento heroico; y también encontramos muchos que les exigen que los miren de igual a igual y que latan al compás de sus corazones (Felipe B. Pedraza).

El orador acepta y defiende la tragicomedia como género dramático que surge de «lo trágico y lo cómico mezclado», de la confluencia de referencias como Terencio y Séneca, siempre insertadas en el prestigioso mundo clásico.

La mezcla supone la ruptura más sustancial con respecto a la preceptiva aristotélica. La comedia de Lope de Vega es tragicomedia en varios planos, según Juan Manuel Rozas:

- a) Por la alternancia de pasajes trágicos y cómicos.
- b) Por la mezcla simultánea, como ocurre cuando los criados o los graciosos «distancian» al espectador mientras dialogan con sus señores.
- c) Por la función de los entreactos en el marco de la representación teatral: tragedia-entremés-tragedia...

Lope de Vega se beneficia del sentido flexible de la comedia como espacio en el que dilucidar la imitación de las acciones de la vida («comedia a noticia»), la cual carece de compartimentos estancos.

La innovación de Lope de Vega estriba, en todo caso, en asumir con plena normalidad la resistencia de los modernos a representar la realidad bajo un unilateral estado de ánimo.

Como ya señaló Ricardo de Turia, la mixtura de lo trágico y lo cómico no permite la lectura separada de los dos elementos; la presencia de elementos cómicos condiciona la interpretación de los trágicos y viceversa.

Según Evangelina Rodríguez Cuadros, «Lope descubre que la naturaleza es el modo de ser incierto e inestable de las cosas y que la comedia no podría jamás reflejarla sometiéndose a la certidumbre de los preceptos. Y asume que hacerlo saber es la tarea de todo intelectual y de todo artista».

Bruce W. Wardropper y otros autores no aceptan el término «tragicomedia» porque consideran que en la comedia lopesca lo trágico y lo cómico se funden dejando de ser tales.

La tragicomedia o la mezcla de lo cómico y lo trágico favorecen la polimetría. Lope de Vega asume la polimetría que caracteriza al teatro español desde sus orígenes. Esta virtud expresiva es solidaria con el sentido de mezcla que implica la tragicomedia y se opone a las soluciones de métrica regular de otros teatros europeos, tanto el de Shakespeare como el de la tragedia clasicista francesa.

Vv. 181-187

Conviene aclarar lo que, en el contexto del siglo XVII, se entendía por fábula y episodios. Fábula era la «ficción inventada» o argumento básico; episodios serían las digresiones de dicha ficción.

Lope de Vega acepta en estos versos la unidad de acción, la única expresamente defendida por el propio Aristóteles: cualquier tema recreado debe informar una sola acción dramática.

El autor la acepta porque esa unidad protege la integridad de la obra dramática e impide su disgregación.

Según José Romera Navarro, «la unidad de acción se apoya en el principio de que el drama, como toda obra de arte, ha de tener una estructura homogénea, un núcleo de interés central y una armonía de conjunto. Este principio y precepto fundamental del arte no podía prestarse a discusión alguna en la teórica, aunque se le descuidase en la práctica».

La acción, según señala Evangelina Rodríguez Cuadrados, «será esencial para Lope de Vega –como lo fue para Aristóteles- y por eso esa preocupación no se detiene en obedecer el mandato de la poética aristotélica en cuanto a la unidad de acción, sino que volverá a aparecer en el *Arte Nuevo* bien al hablar de la estructuración de la fábula dramática en tres actos (vv. 211-214), bien cuando pauté la necesidad de mantener el suspense (vv. 231-233): tiempo y acción habrán de conjugarse sabiamente».

Vv. 188-192

Lope de Vega considera que la unidad de tiempo supone una traba para la creación teatral. No obstante, la acepta, pero subordinándola a las necesidades de cada obra e iniciando y concluyendo la acción dentro del tiempo dramático más interesante desde el punto de vista teatral (véanse los versos 193-210).

Lope de Vega juzga absurdas las estrictas constricciones temporales que fijaron, con una sesgada interpretación del texto de la *Poética*, los aristotélicos italianos del siglo XVI; pero no desconoce el efecto de intensificación dramática que se consigue mediante la concentración temporal.

En los versos 196-197, Lope de Vega alude a un elemento de singular relieve en cualquier obra de ficción, y capital para la construcción de las piezas dramáticas: la creación de un tiempo explícito (el de la acción representada) y un tiempo implícito que justifica y da sentido y verosimilitud a lo que se ofrece a los ojos del espectador.

En efecto, la realidad de la estructura dramática (también de la narrativa) se sustenta sobre un conjunto de lances y episodios que se representan, y otros que el receptor ha de suponer y reconstruir a partir de las referencias y alusiones que encuentra en el texto.

Como la comedia, incluso en los dramas historiales, a pesar de lo dicho en los versos 194-195 trata de evitar una dispersión excesiva y tiende a formar amplios bloques cronológicos, Lope de Vega recomienda que las fracturas temporales se sitúen en los intermedios («las distancias») que separan los actos de la comedia.

Lope de Vega no aborda la unidad de lugar porque es una polémica aportación de los comentaristas aristotélicos del Renacimiento.

Cabe recordar que, para la inmensa mayoría de los espectadores presentes en los corrales de comedia, las obras de Lope de Vega eran un espectáculo que les permitía algo insólito por entonces: trasladarse, aunque sea mediante la imaginación, a otros ámbitos cronológicos y geográficos gracias, entre otros motivos, a la quiebra de las unidades defendidas por los clasicistas. El gusto del público, una vez más, es lo justo y se impone sobre cualquier discusión teórica.

Según Felipe B. Pedraza, «el sistema dramático y teatral del Siglo de Oro no maneja un tiempo y un espacio reales, sino dramáticos; de la misma manera que en un lienzo el espacio no es real, sino pictórico. Las dimensiones tempo-espaciales de la acción dramática nos van a ser dadas a través de la palabra de los personajes. Éste es un importante adelanto técnico: el tiempo y el espacio dramáticos van indisolublemente unidos a la acción y su proceso. El autor va a disponer de todas las escenografías que sea capaz de crear con sus versos y de todo el tiempo que precise para que la trama sea verosímil».

Vv. 211-214

Lope de Vega vuelve a ocuparse de aspectos relacionados con la escritura de la comedia y sorprende cuando recomienda escribir en prosa (211) porque toda su obra dramática está en verso. Semejante incoherencia podría hacernos pensar en un abuso de las «fuentes» a la hora de redactar el

discurso, pero en realidad es un problema semántico: en el siglo XVII, el sujeto es el argumento, la maraña o la traza de la acción y debe escribirse en prosa como una suerte de hoja de ruta que el dramaturgo tiene que seguir para el coherente desarrollo de la obra.

Según Evangelina Rodríguez Cuadros, Lope sintetiza el consejo del modo más claro posible: «El sujeto elegido escriba en prosa»; es decir, «exponer la ficción argumental o fábula en una oración (de ahí lo de prosa), como si fuera un bosquejo o resumen que el autor deba tener a mano para que la escritura de la obra no se resienta de desajustes ni contradicciones que dificulten la comprensión del espectador al verla representada».

Azorín corrobora esta interpretación del verso 211: «Verosímilmente, se puede decir que cuando Lope se sentaba ante una mesa ya tenía elaborada a grandes líneas su comedia. No pudiera de otro modo escribir con la rapidez con que se escribe».

El orador recomienda, asimismo, establecer una división tripartita para la comedia. Su propuesta supone la unidad de tiempo –un día- en el marco de cada uno de los actos. El poema justifica así la recreación dramática de tres días repartidos en unos límites temporales no preestablecidos.

Casiano Pellicer comenta la estructura tripartita de las comedias de Lope de Vega, que se impuso a la práctica totalidad del teatro coetáneo y nos recuerda lo explicado en un anterior apartado del temario: «La primera jornada sirve de entablar todo el intento del poeta. En la segunda ha de ir apretando el poeta con artificio la invención y empeñándola siempre más, de modo que parezca imposible desatarla. En la tercera dé mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral o indiferente o dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de comenzar a despejar el laberinto y concluirle a satisfacción de los circunstantes».

Esta estrategia del poeta dramático, siempre pendiente de mantener la atención del «vulgo» tiene como contrapartida la aparición de desenlaces forzados, convencionales y, hasta cierto punto, precipitados. La satisfacción del espectador no radicaba en la meta, sino en cómo llegar a la misma.

Vv. 215-221

La idea básica es la reafirmación en una estructura de tres actos para las comedias, frente a la indecisión al respecto que se produce en la fase anterior de la historia teatral española. El orador aporta, asimismo, algunos consejos prácticos para la redacción de las obras y señala, con escasa precisión, el esquema que seguían las representaciones teatrales del Siglo de Oro con su combinación de diferentes piezas: comedia, entremeses, bailes...

Según Ruiz Ramón, esta organización tripartita de la materia dramática responde a necesidades internas de un género teatral en el que la intriga es elemento capital. La finalidad de esta división es distribuir la peripecia de modo y manera que mantenga en vilo la atención del espectador.

Vv. 222-230

La documentación acerca de la cartelera a principios del siglo XVII no muestra una decadencia en la representación de los entremeses, a pesar de lo afirmado por el orador. El prejuicio o el interés del mismo –nunca cultivó este género, a diferencia de Calderón de la Barca- se imponen al análisis de la realidad coetánea.

Lope de Vega no es preciso en todo lo relacionado con el panorama teatral ni pretende realizar la labor de un historiador. El menosprecio por los entremeses es táctico, puesto que buscaría el asentimiento de quienes le escuchaban –los géneros breves nunca gozaron del apoyo en los medios cultos- y él siempre se mantuvo al margen de este género, que incluso le molestaría por su polémica relación con la comedia en el marco de las representaciones.

Vv. 231-239

El verso 231 es una traducción literal de Francesco Robortello que entra en contradicción con la práctica teatral de Lope de Vega. Se suma así a otras contradicciones fruto de la dependencia del autor con respecto a sus fuentes.

Los versos 236-239, sin embargo, son fruto de la experiencia dramática de un autor que conocía y preveía el comportamiento del público.

Lope de Vega demuestra en todo momento tener conciencia de que la comedia forma parte de un espectáculo que, a lo largo de casi tres horas, esencialmente busca el entretenimiento y la diversión de los espectadores.

Vv. 240-245

Lope de Vega hace uso de su experiencia para aportar algunos consejos que podrían ir destinados a otros dramaturgos. No olvidemos que creó escuela o inició un ciclo con el reconocimiento explícito de sus colegas, a diferencia de lo que pasaría después con Calderón de la Barca.

La preocupación del orador por un escenario vacío, sin intérpretes, se relaciona con la necesidad de fijar permanentemente la atención del espectador. Por otra parte, ese vacío alargaría la representación con tiempos muertos y su solución, además, demuestra «gracia y artificio», dos cualidades que definen la creación teatral de Lope de Vega y sus seguidores.

Vv. 246-249

Los versos 246-268 están dedicados a uno de los temas que siempre preocupó a Lope de Vega: la naturaleza del lenguaje poético y dramático. Se consideraba un artista de la palabra y estaba convencido de que, entre los muchos valores formativos del teatro, uno de los más relevantes era el de ofrecer a todos los espectadores un modelo de lengua.

La necesidad de un lenguaje «casto» o decoroso fue una norma para el teatro de Lope de Vega, que evita los excesos en la presentación de «las cosas domésticas», aquellos que por su trivialidad podrían rebajar el interés de las comedias.

Los personajes habituales en ese ámbito doméstico –criados, graciosos...- emplean un lenguaje bajo, hasta cierto punto, que jamás debe adornarse con las bellezas del lenguaje culto para no contravenir el principio del decoro.

Lope de Vega asume y defiende una adecuación entre el personaje y su lenguaje, pero dentro de unos límites establecidos por el decoro de la comedia y partiendo de la idealización y convencionalismo de la misma.

Vv. 250-256

La comedia responde al principio de la verosimilitud y, por lo tanto, debe recoger las variaciones en el lenguaje que se dan en función de los diferentes momentos que protagonizan los personajes. Este intento de adecuación también se trasladó a la métrica, que varía según sea para persuadir, convencer, «apartar»...

Vv. 257-263

Estos versos son fruto de una nueva adaptación de lo escrito por Francesco Robortello. No añaden, por lo tanto, nada significativo a lo anterior y sólo indican la necesidad de Lope de Vega a la hora de recurrir a quien le podía proporcionar un principio de autoridad.

Vv. 264-268

Lope de Vega recomienda no citar las sagradas escrituras porque, aparte de las posibles censuras, teme el exceso de citas que pudiera recargar el contenido y el lenguaje de la comedia.

La segunda recomendación, evitar los términos exquisitos o excesivamente cultos, va en la misma dirección porque el dramaturgo siempre está pendiente de no distanciarse en exceso del «vulgo».

Vv. 269-271

En estos versos, el concepto de imitación se aplica a elementos técnicos capitales para la comedia nueva: el elenco de los personajes y su construcción dramática a través de los registros lingüísticos que emplean.

Los versos dedicados a la adecuación entre personajes y lenguaje (269-279) tienen interés porque son fruto de la experiencia teatral de Lope de Vega. Sus recomendaciones, con múltiples excepciones en la obra dramática del propio autor, buscan siempre el principio de la verosimilitud, deudor del decoro: cada personaje debe emplear el lenguaje que le resulte propio por su estatus y condición social, por su edad, sexo, función dramática, etc.

La censurada presencia de los reyes en los escenarios debía estar justificada por una presentación ajustada a la dignidad real. No obstante, en estos casos el principio del decoro era de dudoso cumplimiento y su plasmación en las comedias sólo resultaba admisible porque aquella sociedad del siglo XVII consideraba el teatro como un espectáculo o entretenimiento cuyos lazos con la realidad quedaban diluidos.

Ese sentido del espectáculo, de «ver» en un escenario aquello que no se veía en la realidad, hace recomendable la presencia del rey y los nobles. El vulgo disfrutaba contemplando sobre el tablado al monarca, sus allegados y las damas de linaje. Participaba así, mediante la ilusión de realidad que proporciona la comedia, de unos ámbitos que habitualmente le eran vedados.

En cuanto a la figura del «viejo», el habla sentenciosa supone concisión, densidad de pensamiento y autoridad en quien la emplea. Asimismo, debe prescindir de la palabrería huera y vanidosa.

El principio del decoro por el cual se procura una adecuación del personaje y su lenguaje, con el paso del tiempo, se convierte en una gama de convencionalismos que contribuye a fijar el tipo en detrimento del personaje. Conviene recordar que la mayoría de las comedias del Siglo de Oro funcionan a partir de tipos más que con personajes individualizados y peculiares.

Vv. 272-279

El galán y la dama son dos tipos fundamentales e ineludibles de las comedias del Siglo de Oro. Más que enamorados y dispuestos a expresar sus sentimientos, estos tipos encarnan el juego del amor, según unos principios prefijados, convencionales y a veces complejos cuando se desarrolla en el marco de una comedia de enredo.

En cuanto al galán y sus monólogos –«soliloquios»-, Lope de Vega recuerda que se utilizaban para que el tipo expresase en voz alta aquello que sentía en su interior. El galán exponía sus sentimientos, problemas, inquietudes, intenciones... y el público captaba así rápidamente la psicología del tipo.

Los monólogos eran motivo de lucimiento para los actores, que utilizaban todos los recursos declamatorios y gestuales a su alcance porque eran conscientes del interés del público.

Vv. 280-283

En cuanto a las damas, Lope de Vega hace dos recomendaciones basadas en su experiencia:

- a) La dama debe mostrar en todo momento la dignidad propia del estamento social y el sexo al que pertenece. Sin embargo, tomará iniciativas para el desarrollo e interés de la comedia que, en determinados ambientes, serán consideradas como indecorosas. Estas iniciativas son imprescindibles porque se insertan en un juego dramático con intención espectacular y de entretenimiento, no de enseñanza moral o preservación de las costumbres.
- b) Las damas disfrazadas de varón hacían las delicias del público y de los propios dramaturgos. Esta costumbre se enmarca en una tendencia general al travestismo y supone, fundamentalmente, un recurso erótico, al igual que también ocurriera con algunos bailes. Conviene recordar que los escenarios gozaban en este sentido de una libertad moral ausente en el resto de los ámbitos.

Vv. 284-285

La verosimilitud era uno de los preceptos clásicos respetados por Lope de Vega sin reservas. De acuerdo con Pinciano y otros preceptistas, la verosimilitud es el concepto de la verdad poética basada en aquello que no es cierto, pero sí posible, y de lo que sin haber sucedido podría acontecer.

Lope de Vega siempre se plantea respetar la verdad poética, aquella que se deriva del principio de la verosimilitud, pero no la verdad histórica. Este presupuesto debe ser tenido en cuenta a la hora de plantear cualquier comentario crítico sobre sus comedias basadas en episodios históricos. Nadie debe reclamar al autor aquello que el mismo -ni su público- no se plantea como objetivo.

Vv. 286-288

La doctrina por la cual el «lacayo» debe tener su propio registro lingüístico, conforme a su estamento social, ya era tradicional cuando la recupera Lope de Vega.

En la comedia del Siglo de Oro hay una rígida jerarquía entre los personajes. El protagonismo absoluto nunca recaerá en un lacayo, aunque a menudo el tipo del criado-gracioso resulte más interesante que el resto del reparto. De ahí surge el recordatorio de evitar que trate «cosas altas», aquellos que sólo pertenecen a sus amos.

Vv. 289-293

Lope de Vega parafrasea la poética aristotélica en estos versos que no aportan un contenido significativo. Se limita a recordar que la verosimilitud pasa por la coherencia en el conjunto de comportamientos del personaje.

Vv. 294-297

Lope de Vega indica la mejor manera, de acuerdo con los usos en la escena coetánea, de concluir un parlamento antes de salir del escenario (un mutis).

El parlamento debe rematar la escena con una sentencia, así como con donaire y versos elegantes. Todo confluye en la necesidad de terminar en un punto álgido que propicie el lucimiento del protagonista y el consiguiente aplauso mientras realiza el mutis.

Tanto el dramaturgo como el actor deben recurrir a sus mejores recursos para cerrar una escena ante el público, provocando así un impacto dramático que perdure hasta la escena siguiente (versos 296-297).

Esos impactos, bien repartidos a lo largo de la representación, resultan fundamentales para mantener la atención de los espectadores.

Vv. 298-301

Lope de Vega es reiterativo en algunos aspectos y, de nuevo, explica la división tripartita de la comedia con el objetivo de mantener las expectativas de los espectadores.

No obstante, el público intuía con relativa frecuencia el desenlace, que por otra parte respetaba unos patrones comunes al género. Lo peculiar, aquello que causaba admiración, era comprobar hasta qué punto el dramaturgo enredaba la «maraña», la «traza», para desembocar en un desenlace que jamás era imprevisto.

La propuesta de Lope de Vega la corrobora el preceptista Casiano Pellicer: «La primera jornada sirve de entablar todo el intento del poeta. En la segunda ha de ir apretando el poeta con artificio la invención y empeñándola siempre más, de modo que parezca imposible el desatarla. En la tercera dé mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral o indiferente y dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de comenzar a destejer el laberinto y concluirle a satisfacción de los circunstantes».

Vv. 302-304

Lope de Vega presenta una nueva recomendación basada en su experiencia como autor.

Estos tres versos tal vez necesiten una nueva redacción para aclarar su significado: Si el dramaturgo comprueba que ha permitido desde un principio - «de muy lejos»- que se presuma -«se deje entender»- algo del prometido desenlace -«alguna cosa de aquello que promete»-, engañe el gusto del espectador.

El objetivo, una vez más, es mantener la atención del público.

Vv. 305-312

El orador recuerda que un uso inadecuado del verso podía provocar el fracaso de la obra dramática. Según el momento y el tema, el poeta debe emplear una u otra forma métrica de acuerdo con un convencionalismo establecido por la práctica. La rica polimetría española va a ser objeto de una sistematización que busca ajustar la estrofa a la situación dramática. Véanse los versos 307 y siguientes.

Dada la absoluta hegemonía del verso, Lope de Vega ni siquiera se plantea las razones de la misma, porque nadie abogaba por la prosa en aquellos años.

Juan Manuel Rozas establece las razones, algunas discutibles en mi opinión, por las cuales se utiliza el verso en la comedia del Siglo de Oro:

- a) Sociológicas: por su público, analfabeto en una importante proporción, que recuerda el ritmo de las estrofas y por ellas recuerda y reconoce el estilo; también facilita la memorización por parte de los intérpretes, a menudo analfabetos.
- b) Temático-estilísticas: la comedia es poética por excelencia, de un lado, y de otro idealizante. La forma se correspondería con el contenido. También es cierto que, a veces, esa poesía resulta demasiado prosificada, como señalara con acierto el escéptico Fernando Fernán-Gómez.
- c) Psicológicas: la comedia del Siglo de Oro se enmarca en una época donde prevalece el ingenio como argumento creativo y el verso se adecúa mejor al mismo. La prosa, no obstante, también admite la posibilidad del ingenio.

Vv. 313-318

Lope de Vega presta escasa atención a las figuras retóricas. Su intervención no aporta nada significativo y, como en otras ocasiones, se limita a repetir una serie de términos sonoros para causar una adecuada impresión entre quienes le escuchan.

Vv. 319-326

Se suele entender por «engañar con la verdad» el recurso dramático de dejar pistas para aclarar el desarrollo de la obra y su desenlace, pero haciéndolo de tal modo que el espectador dude de las mismas e incluso las juzgue falaces.

La anfibología no es un recurso habitual en las obras de Lope de Vega. A pesar de una tradición crítica, convendría replantear hasta qué punto este tipo de recursos se circunscribe al texto escrito y si se daba en la misma

medida en el texto espectacular, siempre sujeto a las alteraciones de autores e intérpretes para facilitar su comprensión por parte del público.

Resulta difícil de aceptar, además, que un público iletrado se complaciera tanto con un lenguaje exquisito y equívoco, a pesar de la atracción ejercida por «las divinas palabras».

Vv. 327-337

Llegamos al punto en el que Lope de Vega –que hasta ahora ha ido desgranando el *cómo* de su teatro, disposición, estructura, la tensa graduación del tiempo de la acción, el lenguaje verbal y actoral- va a responder a los *qué*, al contenido de la fábula, a la selección de sus argumentos. La plantilla retórica lo sitúa ahora de lleno en la *inventio* o catálogo de los temas por los que el poeta puede apostar y en qué medida.

Según Evangelina Rodríguez Cuadrados, los asuntos que a juicio de Lope de Vega redundan en el gusto del espectador se ordenan en dos direcciones: por un lado, los motivos que ayudan a tensar el hilo de la intriga (el engañar con la verdad y el hablar equívoco o la incertidumbre anfibológica); y por otro, un breve recetario de temas clave: los casos de honra, las acciones virtuosas y la intencionalidad crítica o satírica.

Lope de Vega señala los temas preferidos por el público, incluso más allá de lo que correspondería a la experiencia de la comedia del Siglo de Oro.

El tema del honor era tan fundamental y conocido que Lope de Vega apenas lo desarrolla. El autor no utiliza la voz honor, que era la noción ideal y objetiva, sino honra, que depende de los otros y presupone una praxis dramática y una subjetividad.

Según Américo Castro, «el honor es, pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en una vida». De esta diferenciación se deduce el valor épico del honor, frente al dramático de la honra.

Lope de Vega también propone la exaltación de la virtud como tema recurrente, porque el público simpatiza con el leal o el bueno y siente animadversión hacia el traidor o el malo.

La elección de estos temas viene impuesta por el gusto del vulgo. De ahí que debamos ser prudentes a la hora de suponer una identificación entre el autor y los temas o sus tratamientos. Este tipo de planteamiento crítico, aparte de suponer un error, resulta anacrónico en el caso de ser aplicado de manera generalizada a la comedia del Siglo de Oro.

Recordemos, siempre que nos refiramos a la intención crítica de una comedia del Siglo de Oro, la siguiente afirmación de José Francisco Montesinos: «Lope, como casi todos los predicadores, predica a convencidos; no necesita hacer prosélitos».

Vv. 338-340

Lope de Vega realiza una recomendación práctica acerca de la extensión de la comedia. Los «cuatro pliegos» equivalen a unos tres mil versos, que darían para una representación cuya duración oscilaría alrededor de las dos horas.

Vv. 341-349

Lope de Vega es consciente del marco teatral donde desarrolla su trabajo y establece unos límites en la crítica y la sátira de las comedias:

- a) El autor no debe ser «claro» o «descubierto», pues corre el peligro de la censura o la prohibición.
- b) El dramaturgo debe «picar sin odio», pues fracasará en el caso de recurrir a la infamia.

Más allá de lo genérico o universal de estas recomendaciones, la comedia del Siglo de Oro revela un considerable grado de identificación con la ideología y la cultura del poder imperante en la España de la época. De acuerdo con numerosos especialistas, de esta identificación se deriva que la comedia sirviera como un vehículo de propaganda donde resulta difícil observar motivos críticos con respecto a aquella realidad histórica.

Vv. 350-355

Lope de Vega se ocupa de la escenografía en estos versos. A pesar del desarrollo coetáneo de la escenografía, que se incrementará con la llegada del

ciclo calderoniano, Lope de Vega como poeta es reticente ante lo que considera un uso excesivo del aparato escénico, que repercute negativamente en el texto dramático.

Cuando Juan Caramuel edite el *Arte nuevo* en 1668, trasladará la prevención lopesca hacia el exceso de apariencias, ya que –señala- «no son mejores los versos escritos con bermellón que con tinta; tampoco serán pensados con más ingenio, ni escritos con más elocuencia, ni más naturalmente declamados cuando se muda el escenario que cuando permanece».

Según Arróniz, «Lope de Vega manifestó varias veces su desagrado ante la invasión de ‘caballos y carpinteros’ en el teatro, y los implementos de la tramoya, contraria, seguramente, al juego que más allá de las concesiones al pueblo, él quiso lograr en escena con los más estrictos y elementales resortes dramáticos».

Al final de su trayectoria, Lope de Vega pensó que el teatro tomaba un camino errado, que la creación poética estaba en vías de ser suplantada por la producción de efectismos sensoriales. Según Eugenio Asensio, su técnica teatral «se orientaba hacia una creación dramática que, sin más mediación que la voz, gesto y acciones del representante, se proyectaba sobre la imaginación del auditorio conjurando mágicamente no tan sólo el paisaje interior de la pasión, sino el mundo exterior de las circunstancias. No exigía requisitos ni atuendo material, a no ser los más sencillos».

Vv. 356-361

Los versos de Lope de Vega indican una obviedad: la impropiedad del vestuario utilizado en el escenario durante el Siglo de Oro.

Al igual que ocurrirá en otros períodos, anteriores y posteriores, el vestuario representa un elemento fundamental para atraer la atención del público, que por otra parte solía despreocuparse de su adecuación al personaje y el momento histórico.

El vestuario de la escena se permitía libertades poco frecuentes en otros ámbitos, transgredía las leyes que limitaban la ostentación del lujo y los

intérpretes, con motivo de las grandes ocasiones, procuraban el cambio de vestuario como un medio para reforzar la respuesta positiva de los espectadores.

Epílogo (vv. 362-389)

Vv. 362-366

Lope de Vega, con calculada estrategia, se considera «bárbaro» porque se deja llevar por «la vulgar corriente» frente a la opinión de quienes, en el extranjero (Italia y Francia), le podían acusar de ignorante.

La autoinculpación está previamente neutralizada porque, a estas alturas del discurso, el auditorio ya sabe que Lope de Vega en realidad no es tan bárbaro, aparte de que sintiera orgullo porque gracias a su obra es conocido y discutido, circunstancia incompatible con quienes permanecen ajenos al supuesto barbarismo de la comedia.

Vv. 367-371

Las cifras acerca de la producción dramática de Lope de Vega son un motivo de discusión recurrente, al margen de algunas afirmaciones propias del ámbito de la leyenda o del absurdo. El dramaturgo alardea de las dimensiones de su obra teatral porque, por encima de cualquier debate teórico, prevalece la indiscutible realidad de su inmensa y pujante producción que, con carácter hegemónico, domina la escena española de aquellos años.

Aun considerando la posibilidad de que hubiera escrito unas cuatrocientas comedias como algo verosímil, el teatro de Lope de Vega supondría la redacción de 1.200.000 versos, lo que significa una media anual de 24.000, es decir, 2.000 versos al mes para la escena. Y en muchos momentos de su vida el ritmo de composición tuvo que ser más vivo, ya que hubo períodos en que las autoridades cerraron los teatros.

Por otra parte, nadie ha conseguido saber a qué «seis comedias» se refiere Lope de Vega cuando habla de las escritas según la preceptiva clasicista. Tal vez sólo fuera una coartada.

Vv. 372-376

Lope de Vega reconoce y respeta el arte antiguo o clasicista, pero sobre todo defiende el suyo porque concuerda con el gusto del público, que es su único precepto y norte creativo.

El orador recalca así la postura que domina a lo largo de todo su discurso o poema.

Vv. 387-389

Después de unos versos latinos para reforzar la noción de prestigio, Lope de Vega concluye afirmando que en la misma comedia se encontrarán todos los preceptos expuestos a lo largo del discurso.

El orador, como creador, se define exclusivamente a través de sus comedias, porque en el *Arte nuevo* sólo ha dado una parte limitada de su sabiduría dramática.

Según Reinaldo Froldi, de este texto lopesco, el primer manifiesto del teatro moderno, se deducen las siguientes conclusiones:

- a) Lope de Vega reconoce la existencia de una tradición teatral española que le ha precedido, pero no parece apreciarla especialmente, como sucede en el caso de Lope de Rueda
- b) No hay una polémica con un teatro clásico en activo, que por lo demás apenas se desarrolló en España, a pesar de las tesis de Alfredo Hermenegildo acerca de la tragedia en el siglo XVI. En este sentido, conviene una vez más distinguir entre la literatura dramática y el teatro, dos realidades con notables divergencias históricas.
- c) La polémica de Lope de Vega apunta exclusivamente contra los teóricos pedantes que discuten, desde un punto de vista académico, acerca de cómo debe ser el teatro, sin preocuparse de su concreta plasmación a la búsqueda de la respuesta positiva del público.
- d) Lope de Vega reconoce el valor literario de la comedia, que no obedece al puro instinto (Naturaleza), sino a una norma artística interior (Arte).

- e) El orador plantea una oposición a la norma racionalmente abstraída de modelos o sólo derivada del principio de autoridad, al modo del aristotelismo imperante en los círculos cultos. Sin embargo, prudente ante su auditorio, Lope de Vega no rechaza el aristotelismo de una forma explícita.
- f) Lope de Vega confía en una norma interna de la obra, que el poeta debe encontrar sin la ayuda de las preceptivas. De ahí que renuncie a exponer principios absolutos, porque confía en el ingenio del poeta para que aporte una construcción teatral nueva y mejor a la Naturaleza.

Recuérdense los versos de Lope de Vega en *Lo fingido verdadero*:

- Representa como sueles,
que yo no gusto de andar
con el arte y los preceptos.
 - Cánsanse algunos discretos.
 - Pues déjalos tú cansar.
- g) En cuanto al honor y la honra, Lope de Vega no propone temas que sean el resultado de una personal y original meditación filosófica –en su obra apenas encontramos una problemática profunda-, sino que, en el ámbito de un sistema ideológico constituido y firme, respetuoso con los fundamentales principios morales, religiosos y civiles de la España de su tiempo, presenta una galería de personajes, los cuales, en lucha con sus pasiones, se mueven dramáticamente para la realización y el triunfo de aquellos principios.

Enrique García Santo-Tomás completa todos estos apartados en la introducción a su edición y añade que la obra de Lope de Vega no supone una aportación original en cuanto a su elaboración y sus estrategias retóricas. No es, por tanto, un texto inaugural ni un arte nuevo, sino más bien el estado de la cuestión del gusto de los españoles y de sus preferencias estéticas: una radiografía de la naturaleza de sus horizontes de expectativas tras nada menos que 483 comedias escritas.

Jesús Pérez Magallón, por su parte, considera que el *Arte nuevo* es «la primera teorización que no parte de una concepción abstracta y libresca de lo

que debe ser el teatro, ni de la práctica de los autores de la antigüedad – Séneca, Terencio y Plauto, en especial-, sino de la realidad y experiencia del éxito teatral contemporáneo y, por tanto, de los elementos que, según Lope, confirman el gusto de los espectadores, que son quienes dan y quitan el éxito».

IV. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA Y LOCALIZABLE EN BUA

ALLEN, John y José M.^a RUANO DE LA HAZA, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

_____, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

____ y Carlos MATA, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Homo Legens, 2011.

ARRÓNIZ, Otón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

BLECUA, Alberto et al. (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

CHECA, Fernando y José M.^a DÍEZ BORQUE, *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio.

DÍEZ BORQUE, José M.^a, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

_____, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

_____, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1996.

- ____ (ed.), *Historia del teatro en España, I*, Madrid, Taurus, 1983.
- ____, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.
- FARRÉ, Judith (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- HESSE, José (ed.), *Vida teatral en el Siglo de Oro*, Madrid, Taurus, 1965.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Historia del teatro español. I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- MARÍN, Juan María, *Le revolución teatral del Barroco*, Madrid, Anaya, 1974.
- OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *¿Qué es el Arte Nuevo de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.
- ____, *Lope de Vega. Vida y literatura*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2008.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de Literatura Española. IV. Barroco: teatro*, Pamplona, Cénlit, 1980.
- RODRÍGUEZ CUADRADOS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.

____, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.

RUANO DE LA HAZA, José M.^a y John ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979.

____, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario*, Madrid, Castalia, 2000.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*, Madrid, Taurus, 1989.

SIRERA, José Luis, *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*, Madrid, Playor, 1982.

TIETZ, Manfred (ed.), *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

A lo largo de las clases prácticas se facilitarán los enlaces a las más destacadas páginas electrónicas dedicadas al teatro del Siglo de Oro: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com), que incluye varias bibliotecas de autor dedicadas a la dramaturgia de la época con abundante documentación bibliográfica, las realizadas por los grupos de investigación de las universidades de Navarra (GRISO), Valencia (Ars Theatrica Siglos de Oro, en Parnaseo.uv), Barcelona (PROLOPE)... Así como las de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con abundante información bibliográfica y gráfica acerca de la historia de sus montajes, y la del Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura, que cuenta con una Teatroteca donde, previo registro gratuito, podemos ver las grabaciones de numerosos montajes de obras del Siglo de Oro. La utilización de este último recurso es fundamental para un correcto seguimiento de las clases.

Asimismo, con motivo de las clases prácticas asistiremos a dos proyecciones cinematográficas en la Mediateca (*El perro del hortelano* y *La*

dama boba) y veremos a través de You Tube un total de cuatro conferencias impartidas por destacados especialistas acerca de temas directamente relacionados con los del presente curso.

La programación concreta de las clases prácticas se comunicará a través de UACloud, donde cada semana el profesor indicará las actividades a realizar. Por lo tanto, la consulta asidua de este recurso es fundamental para el correcto seguimiento de las clases.

La consulta de esta bibliografía ha de ser completada con la de las introducciones a las ediciones críticas de las seis comedias (tres de Lope de Vega, dos de Calderón de la Barca y los entremeses de Cervantes) seleccionadas para las sesiones prácticas:

V. LECTURAS OBLIGATORIAS

CALDERÓN DE LA BARCA, *La dama duende*, ed. Jesús Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, Col. Letras Hispánicas, 39.

_____, *El alcalde de Zalamea*, ed. José M.^a Díez-Borque, Madrid, Castalia, Col. Clásicos Castalia, 82.

CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 29.

LOPE DE VEGA, *Fuente Ovejuna*, ed. Francisco López Estrada y M.^a Teresa López García-Bedoy, Madrid, Castalia, Col. Castalia Didáctica, 14.

_____, *La dama boba*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa, Col. Austral, 177.

_____, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, Col. Letras Hispánicas, 147.

_____, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadrados, Madrid, Castalia, Col. Clásicos Castalia, 313; ed. de Felipe B. Pedraza, Universidad de Castilla La Mancha, 2017.