

TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Código 31538

Créditos teóricos: 3

Curso 2014-2015

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

LOS COMPONENTES BÁSICOS DEL TEATRO

EL TEATRO COMO LUGAR DE REPRESENTACIÓN

Escenario y auditorio

La realidad del escenario y la ficción del drama

II. LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO

GÉNESIS DE LA COMEDIA

LA COMEDIA

PRINCIPIOS CONSTITUTIVOS DE LA COMEDIA

LOS PROFESIONALES DEL TEATRO

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 1-2)

INTRODUCCIÓN.-

El teatro suele ser estudiado 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 el 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.

RASGOS DISTINTIVOS DE LO DRAMÁTICO.-

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)representativa (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)representación [3]».

La unidad de texto y representación.-

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.

La lectura solitaria 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.

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. 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». Lo fundamental es la confluencia de signos de procedencia heterogénea, la localización en un escenario y el texto como punto de partida (partitura).

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 fusión de las mismas.

La plurimedialidad se manifiesta en todos los elementos constitutivos del teatro. A diferencia del lector, el espectador 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, aportan al espectador una información simultánea a la proveniente del texto, que nunca monopoliza lo transmitido a través de una representación.

Tadeus Kowzan establece los siguientes sistemas de signos en el teatro, que tendremos en cuenta, en la medida de nuestras posibilidades, para la realización de los análisis:

- 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.

La palabra y el tono configuran el texto pronunciado, 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.

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, aunque rara vez es consciente de sus efectos semánticos o emocionales.

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.

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 distintas 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, 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. La valoración de esta circunstancia, obvia en espectáculos de carácter cómico, 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.

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 actores y 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 por el mismo medio.

Toda obra literaria con diálogo no es, por esta sola circunstancia, un drama. Hay otros géneros que lo utilizan 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.

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.

LOS COMPONENTES BÁSICOS DEL TEATRO.-

Los componentes básicos del teatro o minemas, según la terminología de Manuel Siso 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 atrofias y/o hipertrofias 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 anfibología.

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.-

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.

II. LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO

(SESIONES 3-12)

GÉNESIS DE LA COMEDIA.-

En el origen de la comedia del Siglo de Oro encontramos la lucha por la hegemonía de tres prácticas teatrales divergentes, cuyas tradiciones se remontan al período final de la Edad Media.

La primera es una práctica de carácter populista que tiene su origen en los espectáculos juglarescos y en 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 su conversión en un espectáculo 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. Aunque satisfaga 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 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 del teatro que alienta géneros como la tragedia. Véase, fundamentalmente, la bibliografía de Alfredo Hermenegildo. Aunque mantuvo su especificidad a lo largo del Siglo de Oro, esta práctica proporcionó referentes teatrales a la escena pública y profesional.

Estas tres prácticas evolucionan y confluyen en la comedia barroca durante el último tercio del siglo XVI. 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 incapaz 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 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, que ya no puede ser satisfecha mediante una estructura teatral apenas profesionalizada como la imperante durante la segunda mitad del siglo XVI.

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.

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 al 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 (Froldi). 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.

Evangelina Rodríguez Cuadros señala que el teatro, que busca asentarse desde la mitad del siglo XVI en un sistema de producción, conoce un éxito espectacular promoviendo su condición de entretenimiento al rango de verdadera industria cultural. La aparición de esta industria cultural tiene diversas implicaciones:

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 promociona por vez primera una cultura urbana; cultura que es, a su vez, masiva y dirigida.

Al patrocinio de gremios, municipios y cabildos sucederá, sobre todo en Madrid, una regularización institucionalizada de los espacios escénicos y de su administración.

El entramado organizativo de arriendo de los corrales y sus beneficios (a cuenta de la coartada de asistir económicamente a cofradías y hospitales) 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.

Los autores de comedias, una mezcla de empresarios y directores de escena –también actores a veces- 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 se convierte así en

eslabón de una cadena de producción que supone un estatus, aunque todavía precario, de escritor profesional.

LA COMEDIA.-

Según explican Bruce W. Wardropper y otros especialistas, durante el Siglo de Oro el término comedia equivalía a drama. Al mismo tiempo, se conservó el sentido clásico de la palabra, sobre todo en los textos de los preceptistas. El término drama resultaba ambiguo, significando a la vez teatro (el todo) y comedia (la parte). Por un lado, estaba el uso popular (comedia: drama); 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 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.

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.

Esta novedad supone una sustitución, todavía parcial, de la protección eclesiástica o nobiliaria por otra proveniente de la comunidad urbana (el público). El cambio presupone una suficiente aglomeración urbana o concentración de la población para el mantenimiento laboral y económico de la actividad teatral. Necesita, pues, un «público», posible en función de la evolución histórica y creado como tal gracias al proceso de teatralización de la etapa anterior.

La comercialización de la Comedia –explicar la utilización de las mayúsculas- exige una organización económica 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.

La organización comercial de los teatros estaba regulada con detalle y precisión. Las normas se suceden a lo largo del Siglo de Oro hasta el punto de que conocemos perfectamente el modelo propuesto desde las instancias oficiales. Esa normativa abarcaba todos los elementos que intervenían en la actividad teatral y propiciaba un control efectivo más riguroso que el presente en las manifestaciones literarias.

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, que son esenciales para un enfoque crítico de la Comedia:

- 1) La primacía de la acción sobre el desarrollo de los personajes.
- 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.¹
- 3) La unidad dramática en el tema y no en la acción.
- 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 y no un hecho de la experiencia. En la vida real, los malvados pueden prosperar y los virtuosos sufrir. Pero, en la literatura, durante el siglo

¹ 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.

XVII español se consideró adecuado que el crimen no quedara impune ni la virtud sin premio.

- 5) La elucidación del propósito moral por medio de la causalidad dramática.

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». No hay una figura similar a la de Molière, que aunó los papeles de poeta, autor y actor.

La creación de un lugar fijo para la representación y la ordenación de su funcionamiento implican el nacimiento y 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.

La «compañía de título», autorizada por la administración central (Consejo de Castilla), supone la superación de todos los agrupamientos anteriores, aunque los mismos persistieran en circuitos secundarios.

La compañía es una sociedad organizada jerárquicamente con el autor de comedias al frente como autoridad máxima, al tiempo que mantiene una gradación 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- es nombrado directamente por el Consejo de Castilla, el cual mantiene la posibilidad de revocar o no prorrogar la licencia de la compañía.

Las diferencias o categorías en el conjunto de las compañías son notales 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 deben reunir el elenco mínimo para cubrir los distintos papeles genéricos: primer galán, segundo..., gracioso, etc.

Los actores firmaban contratos 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.

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. Su organización 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.

La estructura de las compañías estaba en total concordancia con el personal exigido por los poetas en las obras, aunque en realidad eran estos

últimos quienes se ajustaban a las dimensiones de las compañías que, a través de los autores, les encargaban las comedias.

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 circunstancia se repite hasta el siglo XX.

El «autor de comedias».-

La denominación no debe ser confundida con la de poeta dramático, que se asemejaría al actual concepto del autor/dramaturgo. En el marco del teatro del período Barroco, la denominación como «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.

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

- Es el director y, a veces, fundador de la compañía, tras obtener la oportuna licencia en el caso de las de «título».
- El autor contrata y mantiene a cada uno de los miembros de la compañía. Actúa, por lo tanto, como empresario.
- El autor establece el repertorio a partir de las obras encargadas o compradas expresamente para la temporada y las ya representadas en temporadas anteriores.
- 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.

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 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. Contrata a cada uno de los miembros y se preocupa de la estabilidad del personal. 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 actor y, la mayoría de las veces, sigue actuando como tal en la compañía. El autor tenía que unir la sensibilidad artística a la habilidad comercial, al tiempo que debía mantener buenas relaciones con las instancias oficiales.

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.

Los nombramientos de los autores estaban establecidos por períodos anuales y los realizaba el Consejo de Castilla. Una vez oficializados, los autores se convertían en los únicos interlocutores ante los diferentes estamentos oficiales.

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 o, en menor medida, la compra de obras ya redactadas.

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 «fossilización» del género y las dificultades para su renovación. Al mismo tiempo, 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 remendón»-, así como para adaptar las obras a la situación particular de su compañía –los «atajos» solían ser numerosos, así como 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, sobre todo a causa de las presiones de instituciones como la Iglesia, que denostó con dureza al colectivo teatral por su supuesta amoralidad.

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.

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.-

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. 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.

Los intérpretes, recitantes o «cómicos» -explicar la permanencia del 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, que 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.

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.

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 una estructura que combina lo gremial en el ámbito laboral –regulado también en aspectos como los asistenciales- con el objetivo comercial y artístico.

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 autoprotegida, 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 contribuyó al esquematismo de la producción teatral. Los dramaturgos estaban abocados a escribir piezas construidas siempre con una idéntica relación de personajes. De ahí se deriva buena parte del convencionalismo y 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, tantas veces citados a falta de otras fuentes.

La actividad del actor afrontaba diversos problemas. 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. 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 amplios sectores. 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.

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.

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 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.

Evangelina Rodríguez Cuadrados analiza todas las referencias del siglo XVII acerca de las técnicas de interpretación y de las mismas «se desprende que la retórica del actor exige la tendencia a la sobreactuación expresionista. Pero ¿podía hacer otra cosa el actor marcado, como estaba, por el territorio de su propio espacio escénico?». 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 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 sus personajes. La consecuencia no era negativa de acuerdo con las expectativas del público coetáneo, pero 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: desenvoltura, dicción, físico y memoria. La exigencia de estas habilidades es una constante profesional e histórica, pero su concreción sobre el escenario varía notablemente a lo largo de la evolución del teatro.

La presencia de la mujer en los escenarios fue polémica en un principio, pero –a diferencia de lo sucedido en otras culturas nacionales- 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 donde el papel de la mujer podía equipararse al del hombre. La causa de esta excepción está en la necesidad de contar con mujeres –no adolescentes masculinos- para unos papeles que, a menudo, eran de protagonistas.

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, memorizarlos u ocuparse de otros asuntos ajenos al teatro. La situación 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 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, aunque estas comedias también necesitarían de ensayos para actualizar su conocimiento.

Según Josef Oeherlein, «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 supone un total de 40-50 comedias anuales.

La profesión del cómico era endogámica por la frecuente existencia de parentescos familiares en las compañías, aunque quepa 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. Este tipo de formación perduró hasta mediados del siglo XX, aunque fuera motivo de numerosas críticas.

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 compenetración del colectivo profesional, pero también a su relativa marginalidad.

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.

El lujo del que se hacía gala en el vestuario 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.

La escasa importancia del vestuario para la comprensión 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 le caracteriza exteriormente como configurador del ritual de la manifestación teatral.

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 muy 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 mayor grado de exigencia se compensaba con una mejor remuneración.

El poeta dramático.-

Gracias a la ordenación y la estructuración comercial de la comedia en el Siglo de Oro, por primera vez hay un 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.

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.

La venta de comedias impresas -«sueltas» o en «partes»- generaba escasos beneficios económicos al poeta. En la mayoría de los casos, sólo se imprimen tras las representaciones («comedias famosas») y por motivos ajenos a lo estrictamente teatral (prestigio del dramaturgo, fijación definitiva del texto, mecenazgo que se traduce en 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.

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 apenas les interesaban desde un punto de vista económico porque las ventas eran modestas y se dirigían a un sector minoritario del público.

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. Una vez vendida, el mismo 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 obras importantes.

Las quejas de Lope de Vega, Calderón de la Barca y otros autores destacados se multiplicaron por esta circunstancia. Como ejemplo, 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 traslados 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 deslucen».

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.

Como recuerda 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».

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 mecenazgos, 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 mecenazgo. 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.

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. Sin embargo, la historia teatral se ocupa de los poetas mientras olvida a los autores.

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 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 sustento era la taquilla satisfecha por el público. Las citadas expectativas eran distintas, aunque no necesariamente contrapuestas.

EL PÚBLICO.-

Las representaciones en los corrales de comedias constituyen un fenómeno urbano y circunscrito a las principales poblaciones 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 una buena parte 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 que durarían hasta la Ilustración, aunque esté justificada fundamentalmente por razones económicas. También ha sido subrayada por quienes defienden el carácter «popular» de la Comedia.

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 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.

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.

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».

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 ha 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 LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN.-

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, aunque no necesariamente por parte de compañías procedentes de Italia, tal y como planteó un sector de la historiografía teatral. Estas tres líneas 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).

Esta diversidad de espacios plantea numerosos retos al historiador y, 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.

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.

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 mediante un acuerdo entre dos cofradías para explotar conjuntamente, en beneficio de los hospitales que mantenían, un monopolio de la actividad teatral en la capital. 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, 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.

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, la polémica dieciochesca en torno a los autos sacramentales.

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), 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, permite una organización regular del espectáculo teatral para profesionalizarlo.

Los corrales manifiestan una notable variedad de diseño y estilo; los hay rectangulares, cuadrados, poligonales y ovalados, grandes y pequeños, techados y abiertos, elegantes y modestos. Sin embargo, los tablados de los distintos teatros varían muy poco dentro de su habitual modestia.

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.

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.

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 el auto sacramental.

El público apenas entendería los textos, escritos en un estilo culto para expresar conceptos teológicos –la polémica se puede extender a otros géneros-, pero apreciaría los atractivos trucajes escénicos, el llamativo color, el lujo del vestuario y la riqueza de los decorados.

Los escenarios de las representaciones cortesanas se caracterizan por una riqueza de medios que contrasta con la sobriedad de los corrales de comedias. La monarquía fue consciente del prestigio que proporcionaba esta actividad, fundamentalmente de ocio y reafirmación de la Corte, y procuró la contratación de destacados especialistas procedentes de Italia, que transformaron el arte de la representación en sintonía con otras cortes. Sin embargo, estas manifestaciones suelen disponer de escasa atención en las historias del teatro porque 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.-

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 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.

Los corrales de comedias disponían de un escenario diminuto, 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: 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.

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.

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.

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. 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.

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 fue un recurrente motivo de preocupación hasta los inicios del siglo XIX 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 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.

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 no olvidar 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.

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.

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 bibliotecas y archivos, los testimonios de viajeros del siglo XVII, las acotaciones escénicas de las propias obras dramáticas y el corral de comedias 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. 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.

La elección de la maquinaria para una representación correspondía al autor de la compañía y no al poeta, 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 el público era 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.

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 complicidad de un público predisposto favorablemente.

Los complicados efectos escénicos –la Corte contrató prestigiosos escenógrafos procedentes de Italia- 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 haber 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. 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. Al margen 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 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.

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. Segundo jornada de la comedia
5. Sainete
6. Tercera jornada de la comedia
7. Baile 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».

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, avisos por megafonía, telones...).

El entremés o el sainete –la segunda 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, 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.

Según 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 por su repercusión negativa en la comprensión y la valoración crítica de las obras.

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, pero en 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».

A los amores y 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...

Comedia y entremés son dos deformaciones antagónicas y polares, que se apoyan, ambas, en la exageración y tienen como justificación las necesidades del espectáculo, complementándose entre sí.

A unas relaciones sociales totalmente idealizadas se suman unas relaciones sociales totalmente degradadas y sin posible encuentro entre sí. Esta convivencia 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. Poned

ejemplos de actividades cotidianas, conflictos sociales, costumbres, personajes... que jamás aparecen en la comedia, a pesar de su indudable presencia en la realidad.

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».

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.

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.

Según José Antonio Maravall, «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 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»).

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».

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.

Alonso Zamora Vicente indica que las comedias 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».

El teatro 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, la felicidad personal y la armonía colectiva. Por eso el cambio de clase 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: dinero, trabajo.... 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. 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. 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.

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, pero guarda una dudosa relación directa con la práctica teatral. Al examinar los textos, se observa que las posturas apriorísticas prevalecen sobre los análisis directos y polémicos de la realidad teatral.

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: 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 tiene sus límites, incluso entre los partidarios de la licitud del teatro. Los argumentos a favor son numerosos, pero 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.

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 reprochable 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.

Como ejemplo de esta actitud, citamos un texto de Fray José de Villalba: «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».

Las comedias amorosas por fuerza habían de excitar la imaginación de los espectadores, que aprendían, además, malas artes, según pensaban ciertos detractores del espectáculo.

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 extrateatrales como los fallecimientos de los monarcas o desgracias colectivas como las epidemias o las derrotas militares.

Los ataques a la actividad teatral fueron fenómenos aislados y el poder político o administrativo, consciente de las ventajas que representaba dicha actividad, apenas les dio pábulo.

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

Según 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, 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».

Tras una etapa de controversias, en 1598 se dicta una Real Pragmática estableciendo los requisitos para autorizar de nuevo las comedias. Los mismos regularán, salvo en lo referente al punto tercero, buena parte de la actividad teatral durante el XVII:

1ª. 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.

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

3ª. 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.-

Mª 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*:

1ª. Se quiebra la tajante oposición clásica entre tragedia y comedia, surgiendo un género mixto, la tragicomedia –término polémico-, que participa de rasgos de ambas en cuanto a las situaciones y los personajes.

2ª. Se rompe la rigidez de las unidades de tiempo y de lugar; en la comedia española ambas dependerán de lo que exija la historia, aunque Lope de Vega aconseja que el tiempo no se dilate en exceso.

3ª. La unidad de acción era fundamental, 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 intrigas superfluas para mantener vivo el interés del público hasta el final.

4ª. Se impone la división en tres actos, correspondientes al planteamiento, el nudo y el desenlace; la solución del conflicto debe darse en las últimas escenas 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 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 (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 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. Los temas de las comedias son muy variados, aunque los asuntos 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).

CLASIFICACIÓN TEMÁTICA DE LA COMEDIA.-

Las historias del teatro suelen manejar el conjunto del drama barroco dividiéndolo en categorías. El inconveniente de estas 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 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 aparecen clasificadas por temas, en tanto que las comedias lo son por modos. Saltan a la vista los reparos que se pueden poner a una clasificación tan poco sistemática.

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:

- a) Comedias de enredo: destacan por una intriga particularmente compleja y utilizan básicamente el equívoco. 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: 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.
- 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. Por ejemplo, *El burlador de Sevilla*, de Andrés de Claramonte.
- d) Comedias de figurón: se pone en escena un carácter grotesco que provoca dificultades y atrae la mala suerte. Por ejemplo, *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla.
- e) Comedias de magia: fueron muy populares y consiguen una buena parte de sus efectos mediante juegos de óptica o de prestidigitación.

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

- 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.
- 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.
- 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 (fama) y la preocupación por el honor familiar (honra).

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. Estas dificultades serán vencidas si el fin es el lícito matrimonio (decoro) y, en ese caso, se dará el inevitable desenlace feliz.

Los obstáculos se superan mediante ingeniosas estrategias, 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 interesaban, y provocaron la protesta de los moralistas.

Las comedias están regidas por un criterio moralizador relacionado con el principio de la justicia poética, por el cual el tema está supeditado 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, 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.

PROTAGONISTAS DE LA COMEDIA.-

Bajo la apariencia realista que ofrece la comedia 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, pero la selección del dramaturgo refleja una

tradición literaria donde ciertos elementos quedan prácticamente excluidos –las madres, los artesanos, los mercaderes...-, 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.

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 pusilanimidad del criado-gracioso.

Esta circunstancia no significa que tales personajes sean meras figuras de una pieza, encarnación de cualidades abstractas y universales, sino que 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.

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. En este sentido y según Alexander Parker, el drama del Siglo de Oro está regido por cinco principios fundamentales:

- 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.

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 y capacidad de enredo y engaño, según las comedias.
- 2) Galán: de talle gallardo (belleza física), nobleza, generosidad, lealtad. Con la dama lleva la acción amorosa, esencial en la comedia. En otras obras de tipo trágico es el héroe o el santo.

- 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 rasgos de galán y suele ser soberbio y violento, aunque casi siempre se vence a sí mismo. El rey anciano es un tipo especial de viejo, 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. 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.

Según Marc Vitsé, los seis personajes-tipos aislados por 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».

El Rey.

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

Durante los años setenta, 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.

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.

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.

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. Nunca fue cuestionado, al mismo tiempo que 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» son excepciones que se enmarcan en estos grupos a la espera de que la monarquía recomponga el orden.

La autoridad absoluta del rey es más teórica que efectiva y los habitantes de muchas localidades tienen que acatar las leyes y los caprichos de los nobles del lugar. 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.

La monarquía es un poder lejano. 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 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) y no aboga por un proceso en desarrollo con su correspondiente base histórica.

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).

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.

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), establece que a cada tipo social le corresponden ciertas características.

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 en este tiempo. Le corresponde, por el principio del decoro, ser 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 cuando cumple estos requisitos acordes con el principio del decoro.

La necesidad de crear personajes dramáticos 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. La 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, 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*.

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 de 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.

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 otros personajes. Este villano no debe ser confundido con el tipo del gracioso, que casi siempre tiene un origen urbano.

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.

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, 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 española en la que abundan los convencionalismos y estereotipos junto a los rasgos costumbristas.

Según 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 es 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 es una manera de llegar a la divinidad.

El amor en la comedia del Siglo de Oro es un intercambio libre de voluntades. El amor no puede ser ni comprado ni forzado 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 y el sentimiento estallará 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.

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 ahí su mayor virtualidad dramática. La lengua literaria distinguía entre el honor como concepto y los casos, proclives a ser dramatizados, de la honra.

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 (explicar el concepto y su importancia en distintas manifestaciones de la cultura del Siglo de Oro).

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 ofendido tiene para reintegrarse como miembro vivo a la comunidad. Mientras no se cumpla la venganza, el deshonrado es un miembro muerto que la comunidad rechaza.

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*. 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 (prótasis, 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).

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. 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.

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 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.-

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.

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.

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 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.

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 Academia² –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

² 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.

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, 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.

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.

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 TEXTO³.-

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 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.

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

³ 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.

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.

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).

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

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».

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.

Vv. 28-32

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.

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.

La afirmación permite que Lope de Vega no pase por un actor 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.

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 incomprensión del público.

Vv. 45-48

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».

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».

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».

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.

Características de la comedia nueva (vv. 157-361)

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

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

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.

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.

Según Evangelina Rodríguez Cuadrados, «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 Cuadros, «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 pauten 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 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.

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 Cuadrados, 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...

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

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

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. 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 Cuadros, 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».

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.

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

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.

DÍEZ BORQUE, José M^a, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

_____, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1996.

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.

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.

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.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979.

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, las realizadas por los grupos de investigación de las universidades de Navarra y Valencia (Ars Theatrica Siglos de Oro)...

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 y tres de Calderón de la Barca) 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.

_____, *La vida es sueño*, ed. José M^a Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, Col. Clásicos Castalia, 208.

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 Cuadros, Madrid, Castalia, Col. Clásicos Castalia, 313.