



TEATRO

P

POESÍA DE LA ACCIÓN: LA SINGULARIDAD DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

MIGUEL MARTÍN ECHARRI
M^a VICTORIA TOAJAS ROGER

¡Oh, una musa de fuego que ascendiera
al cielo más brillante del ingenio,
un reino por escena, actuando príncipes,
monarcas contemplando nuestra escena!
Asumiría entonces el guerrero Enrique
el aspecto de Marte; y a sus pies,
atados como perros, estarían
Hombre, Fuego y Espada en pie de guerra.
Pero perdona, amado, gentil público,
los espíritus llanos que han osado
en indigno tablado presentaros
tan gran tema: ¿podrá esta simple escena
contener los campos de Francia? ¿Oiremos

entre estas tablas, oh, los cascos
que aturdieron los aires de Agincourt? [...] Pensad cuando os hablemos de caballos
que los veis imprimiendo sus altivas
pezuñas en la receptiva tierra;
pues son los pensamientos los que deben
coronar nuestros reyes, y llevarlos
de un lado a otro; saltar por los tiempos,
cumpliendo el transcurrir de muchos años
en una sola hora: y para ello
admitidme por coro de esta historia;
quien, como un prólogo os pide con paciencia
gentiles escuchar, juzgar benignos.¹

El teatro es un juego que sólo puede construirse con la complicidad del espectador. En cualquier sociedad la representación por parte de actores de unos conflictos que suceden a personajes requiere que el público esté dispuesto a dejarse engañar e incluso a poner de su parte toda la fantasía necesaria para que la magia de la ficción se materialice ante sus ojos.

El aprovechamiento máximo de las posibilidades de este principio, que aceptamos como universal, define la singularidad del teatro español del siglo de oro. Su complejo sistema de convenciones permitía y exigía un dinamismo en la imaginación del espectador que iba mucho más allá de la simple asunción de la ficción: que un actor significa un personaje, un escenario un lugar, una representación un breve periodo de tiempo. Las condiciones en que se desarrolló esta tradición dramática favorecieron un teatro en que se sucedían vertiginosamente acciones, personajes, situaciones de lo más variado en el breve espacio de una tarde. El testimonio irónico de un espectador contemporáneo da cuenta de esta condición.

Sale un farsante a representar una Magdalena, o la que hace y representa una Madre de Dios, y un representante, un Salvador, etc.; y lo primero, veréis que esta muger lo más del auditorio conoce que es una ramera y el hombre es un rufián; ¿puede haber mayor inocencia en el mundo? Lo otro, acabado de hacer una Nuestra Señora, sale un entremés en que hace una mesonera o ramera solo con ponerse una toca y regazar una saya, y sale un baile deshonesto y a cantar y bailar una carretería, que llaman, Lavandería de Paños, donde se representan cuantas rufinerías (sic.) se hacen en un lavadero.²

No es ya que sepamos que la actriz-ramera no *es* Magdalena ni la Madre de Dios, sino que se nos exige una rapidez de adaptación y aceptación incondicional de lo que sucede en el escenario. No necesitamos creer en la identidad entre actor y personaje, obviamente, ni nos parece inmoral que una ramera interprete a una santa: el espectador conoce un código que le permite aceptar instantáneamente bruscos cambios de identidad en un único espectáculo, lo que parece no aceptar del todo el autor de este comentario. ¿Puede haber mayor inocencia en el mundo?

Si comparamos el teatro español de la Edad Moderna con otras tradiciones de su tiempo, nos encontramos con que este dinamismo alcanza un grado de exacerbación único, lo que constituye su principal especificidad y sienta las bases para toda la invención barroca. Nos proponemos analizar algunas de las circunstancias histórico-culturales que lo condujeron a su singularidad, unas características cuyo arraigo y pervivencia se han mantenido a lo largo de los siglos.

El origen de la tradición teatral europea moderna hay que buscarlo en la recuperación por parte de los humanistas italianos de los autores teatrales grecorromanos a los que propusieron como referente para las nuevas generaciones de dramaturgos, después de una Edad Media que desconoce la posibilidad de un teatro de texto, y en la que toda actividad dramática se reduce a los espectáculos ambulantes o a la representación sacra en las iglesias. Aunque la tradición popular siempre mantuvo su presencia en las calles y plazas, esta nueva corriente de literatura dramática culta le dio la espalda para centrarse en la composición y representación de textos que creían estar siguiendo las preceptivas latina y griega cuyo origen se remontaba a la *Poética* de Aristóteles. Sin embargo, el acercamiento filológico real a los textos griegos fue muy tardío y la adaptación de este filósofo pasó necesariamente por sucesivas reinterpretaciones que se olvidaban cada vez más de la naturaleza de la tragedia griega y ponían como modelo a Séneca, del mismo modo que los referentes para la comedia fueron más Plauto y Terencio que Aristófanes.

Como podemos apreciar en las siguientes imágenes, el gusto renacentista se acercó mucho más al latino que al griego. La tercera (el teatro Olímpico de

Vicenza) y la cuarta (el Farnese de Parma) reflejan espacios cerrados y combinan estudios sobre perspectiva y pintura, y permiten una mayor complejidad escénica, contruidos a partir de modelos romanos como la segunda (Mérica) más que griegos como la primera (Epidauro).



Esta revitalización del gusto clásico se pudo desarrollar en la práctica teatral gracias a una situación socioeconómica nueva que encuentra su máximo exponente en la consolidación de las ciudades, así como en la efervescencia cultural de las cortes de las poderosas familias italianas rivales primero, y, más tarde, de las grandes monarquías europeas. Sólo así fue posible la utilización de grandes recursos para la construcción de espacios teatrales y de compañías estables. Los diferentes gustos de las cortes y las novedades técnicas de estos edificios a su vez marcarían la posterior diferenciación de las diversas tradiciones teatrales europeas.

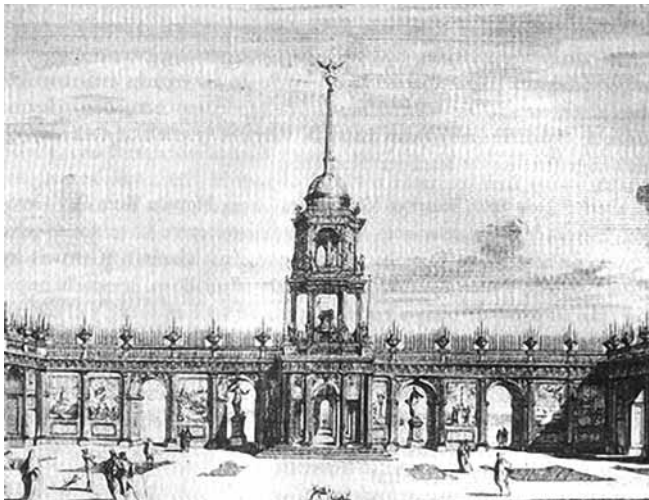
La velocidad de la difusión de todas estas novedades se debe sin duda a la imprenta, generalizada a partir de principios del siglo XVI, y que marcó una homogeneización de las modas culturales en las cortes europeas. Por otro lado, obligó a los autores cultos a plantearse la necesidad de una redacción definitiva de sus obras, aquella destinada a la publicación y por lo tanto más cuidada, lo que distancia aún más el teatro de texto culto de aquél de los cómicos callejeros, improvisado en los tablados a partir de prototipos. La escritura de textos siguiendo unos criterios más poéticos que dramáticos impuso una voluntad de estilo a menudo alejada de la práctica teatral.

A partir de las últimas décadas del siglo, coincidiendo con la Contrarreforma, tanto la Iglesia como las monarquías absolutas de los tres grandes reinos europeos (España, Francia e Inglaterra) aprenden a utilizar la apariencia espectacular con fines propagandísticos. Las apariciones públicas de la corte, los reyes y los papas en palacios y plazas de las recién instituidas capitales (Madrid, Roma, París, etc.) se convierten en representaciones teatrales basadas en complejas simbologías. Las artes del Barroco, uniéndose pintura, escultura y arquitectura, buscan un juego de engaño a los sentidos muy cercano a la ilusión escénica. Uno de los ideales de la representación barroca es engañar y su más peculiar expresión es el trampantojo (desde la manzana que debe parecer tan real que el espectador desee cogerla con la mano hasta la pintura que finge

un cielo lleno de ángeles en una cúpula). Múltiples intervenciones de urbanismo ficticio en madera y toldos fingían arcos del triunfo, fachadas de palacios inexistentes a lo largo del recorrido del cortejo real, estatuas, fuentes. Teatralización de la vida pública que alcanzaba también a la muerte de los soberanos: a la muerte de Felipe II en 1598 se le construyó un edificio fúnebre en Sevilla del que Cervantes se burla en este famoso soneto:

AL TÚMULO DEL REY FELIPE II EN SEVILLA

“¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla!
Porque ¿a quién no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?
“Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla!,
Roma triunfante en ánimo y nobleza.
“Apostaré que el ánimo del muerto,
por gozar este sitio, hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente”.
Esto oyó un valentón y dijo: “Es cierto
cuanto dice voacé, seor soldado,
y el que dijere lo contrario miente”.
Y luego, in continente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese y no hubo nada.



La idea del mundo como representación, tan frecuente entre los autores de la época (Shakespeare, Calderón, etc.) está intrínsecamente relacionada tanto con la espectacularización del poder como con el asombroso desarrollo del teatro en las cortes más importantes de Europa.

En principio, todos los países europeos bebieron directamente de la recién creada tradición de teatro humanista italiano, si bien en cada uno se buscaron fórmulas específicas y siguieron caminos parcialmente diversos. En una época en que las ciudades crecieron asombrosamente y las cortes de los reyes fueron abandonando su itinerancia para asentarse en las recién instituidas capitales, el ejemplo de obra literaria culta tuvo un éxito creciente y se impuso en las cortes. A partir de una tradición textual de diálogos poéticos más pensados para ser leídos que para una auténtica representación teatral, los poetas encontraron en esta estabilización cortesana la posibilidad de llevar sus obras a la escena de un modo cada vez más profesional. Así, las compañías de “representantes” (como se llamaron en España) pudieron establecerse también en sedes fijas, edificios a veces adaptados para su uso dramático (tablados, antiguos corrales), y otras veces, andando el tiempo, de creación específicamente teatral (corrales de comedias, coliseos).

El referente culto de estos autores de finales del siglo XVI, un Séneca pasado por los poetas humanistas italianos, se transforma y adapta en cada caso según las singularidades y gustos específicos nacionales. A diferencia de un teatro griego clásico en el que la acción era un continuo, probablemente a consecuencia de las condiciones impuestas por un espacio escénico sin salidas, el autor latino, con la comedia nueva de Menandro y los cómicos Plauto y Terencio, sigue una división en cinco actos, si bien no relacionada con cambios de lugar, que pasará a la literatura posterior como referencia clásica. La poética de Aristóteles quedó de este modo supeditada a la experiencia teatral de este clasicismo apócrifo. Las tres unidades que los preceptistas creían leer en él tenían un sentido en el continuo teatral griego, pero lo perdían al pasar a un espacio escénico que permitía las elipsis entre actos. Por eso sería necesario plantear el arbitrario límite de un día, así como un espacio más realista, múltiple pero limitado, frente al enfoque un tanto abstracto del espacio único griego. La última imposición de los preceptistas, la unidad de acción, tiene más que ver con el gusto personal de Aristóteles, que juzgaba superiores las obras en que el asunto central no se desdibujaba entre peripecias paralelas.

Las primeras tentativas de adaptar este sistema a las literaturas nacionales en el siglo XVI consiste en ampliar el espectro temático a argumentos locales o más cercanos en el tiempo: acontecimientos históricos, legendarios, etc., aparte de la continuada presencia de asuntos clásicos. Poetas como Trissino (*Sofonisbe*), Jodelle (*Cleopatra cautiva*), Garnier (*Bradamante, los Judíos*), Kyd (*Tragedia española*), o Marlowe (*El gran Tamerlán*) son buenos ejemplos de esta fase de búsqueda de las posibilidades de un teatro serio y culto pero representable.

En España también aparecen intentos semejantes dentro del ámbito universitario, en concreto de los jesuitas. Después de las tragedias de Vasco Díaz Tanco de Fregenal y de Pérez de Oliva, algunos autores creyeron en la capacidad de la tragedia para educar, y escribieron obras a veces parcialmente en latín, entre las que destaca la anónima *Tragedia de San Hermenegildo*. Pero fue la generación de escritores nacidos a mediados de siglo la que alcanzó el auge en este sentido. Cristóbal de Virués, Lupericio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva y el mismo Cervantes, aun sin llegar a encontrar una fórmula suficientemente fértil, intuyen la importancia que el espectáculo teatral, esa forma de expresión artística que parecía relegada a lo popular, puede dar cabida a manifestaciones literarias de la más alta calidad, y se aplican en su búsqueda y experimentación. Nunca lograron verdadero éxito, en gran medida porque no alcanzaron un equilibrio entre el dramatismo y una poesía cargada de moral, que a menudo dificultaba la acción y entorpecía la arquitectura. Según Ruiz Ramón, nuestros trágicos no llegaron a asimilar el aliento trágico, sino que se limitaron a presentar monstruosos personajes que caían en las pasiones más perversas³.

Entretanto, desde finales del siglo XV, los salones de príncipes y nobles albergaban entre sus cortesanos a poetas, músicos y en general profesionales capaces de organizar fiestas en que las representaciones tenían un espacio cada vez más significativo. A menudo combinaban en ellas temas religiosos con alabanzas de sus señores y temas profanos: obras pastoriles (como las églogas de Juan del Enzina y Lucas Fernández) o las ya más complejas de Gil Vicente (de tema caballeresco) y Torres Naharro. Estos autores escriben menos para una lectura académica que para entretener a un público, si bien culto y refinado, a veces cosmopolita, como el asistente a estas fiestas. Su teatro, por lo tanto, se acerca a la comedia intrascendente, se ríe de los villanos por medio de un convencional dialecto “sanabrés”, utiliza una métrica basada sobre todo en el octosílabo y los pies quebrados (alejándose del arte mayor latinizante utilizado por los seguidores de Juan de Mena).

De todos ellos, Batorlomé Torres Naharro es el que con mayor intensidad y consciencia buscó fórmulas teatrales que le permitieran dirigir la atención de su público hacia temas más comprometidos y vinculados con la realidad. En su *Comedia Soldadesca*, por ejemplo, se representa a un capitán encargado de reclutar una compañía por las calles de una ciudad italiana, lo que le permite denunciar los posibles excesos de los militares con la población civil. Argumentos como éste alejados de convencionalismos cortesanos no le impiden proponer algunos planteamientos que serían recogidos y sistematizados por los autores del barroco: de su *Comedia Himenea*, la comedia posterior recogió la eficaz relación amo-criado como complementarios tragicómicos o su concepción del honor (planteado como necesidad social, frente a la que el autor asume una posición ambigua). También defendió la necesidad de permitir descansos para el público entre las cinco “jornadas”, así llamadas por él aludiendo al esfuerzo del espectador.

Hay que sumar a estas dos corrientes del teatro cortesano y la tragedia culta una creciente demanda popular de teatro de calle, cuyo más logrado exponente en España es Lope de Rueda. En tablados instalados al aire libre, y con unos recursos muy limitados, toda clase de público contemplaba escenas costumbristas en que la comicidad alcanzaba unos niveles más explícitos. La comunicación con el público estaba más abierta y permitía a los autores cambiar casi sobre la marcha los textos preparados. La teatralidad se basa por lo tanto más en una eficaz puesta en escena que en un texto elaborado, si bien sus pasos y comedias abundan en momentos de diálogo feliz y eficaz dramatismo, fórmula cuyo éxito tendrá importantes consecuencias en la concepción del teatro barroco. A la izquierda de este grabado anónimo del siglo XVII, conservado en el Museo Municipal de Madrid, se observa uno de aquellos tablados de cómicos instalado frente al Alcázar con ocasión de los festejos organizados para recibir al príncipe de Gales en 1623.



En la segunda mitad del siglo XVI, la concentración urbana de la población y la necesidad de racionalizar los espacios públicos afecta también al teatro. Un público creciente y heterogéneo da lugar a una demanda nueva e insólita de espectáculos de entretenimiento. Ya no sólo en las cortes se habilitan espacios especiales para representar, sino que también se construyen para uso del público en general, desde los primitivos patios interiores de algunas casas de viviendas a los corrales de comedias españoles como el del Príncipe y el de la Cruz en Madrid, o el de Almagro, recuperado en la actualidad, o el famoso edificio de *The Globe* londinense en que Shakespeare estrenó sus obras. El gusto teatral alcanzó también a las grandes monarquías europeas, como la reina Isabel de Inglaterra, lo que llevó a la inversión más decidida de grandes recursos en la construcción de coliseos en los palacios, de lo que es claro ejemplo el del Buen Retiro en Madrid, que incluía un estanque preparado para desa-

rollar espectáculos acuáticos como las naumaquias. En las imágenes, la reconstrucción actual del *Globe* a orillas del Támesis más o menos en la zona en donde estuvo, el estado actual del Corral de Almagro y un grabado de 1888 en el que se recrea el desarrollo de una representación en el Corral del Príncipe de Madrid.



Son estos factores los que llevan a los poetas a buscar soluciones modernas y eficaces para sus públicos en las condiciones determinadas en que se veían. Encontramos por toda Europa escritores que de una manera consciente ensamblan las tradiciones cultas de diversa procedencia a las que ya nos hemos referido, para lograr un teatro que aúne la altura y dignidad artística y la eficacia como espectáculo. De ahí la aparición de los llamados “teatros nacionales”, entre los que destacan el inglés, el español y el francés, estados característicos de las nuevas monarquías absolutas y su asentamiento en ciudades-capital (en comparación con el relativo marasmo del teatro alemán e italiano en esta época). Ya antes nos referíamos a la espectacularización de la vida pública y del poder que acompañaba a las apariciones reales y religiosas.

Tampoco esta modernización y dignificación es específica del teatro: se trata de una época de experimentación manierista en muchos de los ámbitos de la cultura. Como ejemplos, Cervantes explora las posibilidades de la prosa de ficción en sus *Novelas Ejemplares* y el *Quijote*, Monteverdi las del teatro musical, los pintores en su ascenso de la artesanía a la máxima dignidad artística (Miguel Ángel, Tintoretto, Rubens, Velázquez...). Antes de hablar de las soluciones aportadas por los dramaturgos españoles de la época, no podemos olvidar que también Shakespeare, tomando elementos de otros autores, sistematizó una manera de hacer teatro basada en rasgos como la trasgresión de las unidades de tiempo, lugar y acción en una sucesión de escenas variadas que se agrupan en cinco actos, la mezcla de lo trágico y lo cómico o una alternancia de prosa y endecasílabo blanco que le permite un discurso delicado y reflexivo.

En España, el autor que realiza la síntesis de todos los recursos de su época de una manera totalizadora es Félix Lope de Vega Carpio, que alcanzó un éxito tal en las tablas con su teatro que se impuso en todos los autores contemporáneos y posteriores al menos hasta mediados del siglo XVIII. A diferencia de otros países, en que la sistematización tuvo un alcance relativo (pensemos en la indecisión que se percibe en Molière a la hora de adoptar una única línea en su obra), las propuestas de Lope se universalizaron adaptándose con mínimas variaciones por todos los autores en

todos los géneros. La clave de su éxito podemos encontrarla, como apuntábamos al comienzo, en una ágil combinación de lo popular y de lo culto posibles sólo gracias a la pericia dramática que da la práctica y en un dinamismo que hace de la palabra la garantía de la acción.

En la defensa que hace de su fórmula teatral frente a la academia en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope demuestra ser consciente de todos los recursos que venía empleando en sus “comedias” y de las razones que motivan su empleo. En algunos aspectos se muestra claramente contrario a las normas clásicas en la medida en que entorpecen el desarrollo de la acción y el espectáculo: se opone a la necesidad de separar lo trágico y lo cómico (justificándose por el realismo y por el éxito de la mezcla), así como al respeto de las unidades, que atenazaban el argumento obligándolo a deformarse innecesariamente. Tampoco se muestra partidario de mantener una forma métrica durante toda la obra, pues el cambio de ritmo permite una viveza mucho mayor además de la adecuación a los temas y momentos.

Sin embargo, su labor no es solamente destructiva. Muchos de los rasgos que aparecían apuntados en obras anteriores se recogen en un modelo fácil de adoptar: la misma polimetría, que ya aparece en las obras de los trágicos renacentistas, sirve a Lope para imponer el romance (una forma popular, fácil de escuchar y reconocible por el público por su continuada tradición) como vehículo en el que se engastan formas líricas más sofisticadas y propias de la poesía culta italianizante; asume la conveniencia del descanso del público entre las jornadas (lo que favoreció la inclusión de piezas breves como los entremeses) pero se diferencia del mencionado Torres Naharro al reducir su número a tres, con la clara idea de asignar a cada una planteamiento, nudo y desenlace; por último, propone un esquema de personajes claro que se repite y que el público identifica con facilidad, pero que es al mismo tiempo flexible para adaptarse a cualquier argumento. La dualidad galán-criado (“gracioso”) y su pareja simétrica dama-criada permite que incluso cuando la obra se acerca a lo trágico sea posible un entramado cómico paralelo. La presencia de estos estereotipos relacionados, a menudo duplicados para dar lugar a enredos múltiples, se adapta con la misma asombrosa facilidad a la comedia de capa y espada, la mitológica, el drama de honor, etc., y evita las explicaciones detalladas sobre circunstancias psicológicas o ambientales en aras de una rápida comprensión por parte del espectador que le permite involucrarse inmediatamente en la acción y en la trama.

Más allá de todas estas novedades o sistematizaciones, el descubrimiento clave de Lope y sus contemporáneos es haber percibido con claridad que sólo un texto coherente podía ser el punto de partida de ese espectáculo teatral. El inmenso caudal de obras que se escriben y representan, pero también se plagian, se difunden apócrifas, se imitan, se imprimen autorizadas, es una evidencia de la importancia que esa época dio en España al texto dramático. En él está contenido el movimiento, la acción, la

espera, todo el ritmo de la función, mediante continuas acotaciones implícitas o el relato que los personajes hacen de acontecimientos anteriores o incluso simultáneos. De ahí que se pueda prescindir de una puesta en escena especialmente precisa, ya que el público acepta de entrada que todo aquello que nombren los personajes (bosques, montes, palacios, etc.) asume la misma realidad que si se estuviera viendo, aunque el Barroco posterior preferirá cuando sea posible una tramoya a la altura de los textos.

(Salen TEODORO, con una capa guarnecida de noche, y TRISTÁN, criado. Vienen huyendo.)

TEODORO: Huye, Tristán, por aquí

TRISTÁN: Notable desdicha ha sido.

TEODORO: ¿Si nos habrá conocido?

TRISTÁN: No sé; presumo que sí.

(Váyanse y entre tras ellos DIANA, condesa de Belflor.)

DIANA: ¡Ah, gentilhombre! ¡Esperad!

¡Teneos! ¡Oíd! ¿Qué digo?

¿Esto se ha de usar conmigo?

Volved, mirad, escuchad.

¡Hola! ¿No hay aquí un criado?

¡Hola! ¿No hay un hombre aquí?

Pues no es sombra lo que vi,
ni sueño que me ha burlado.

¡Hola! ¿Todos duermen ya?

(Sale FABIO, criado.)

FABIO: ¿Llama vuestra señoría?

DIANA: Para la cólera mía
gusto esa flema me da.
Corred, necio, enhoramala,
pues merecéis este nombre,
y mirad quién es un hombre
que salió de aquesta sala.

FABIO: ¿Desta sala?

DIANA: Caminad,
y responded con los pies.

FABIO: Voy tras él.

DIANA: Sabed quién es.
¿Hay tal traición, tal maldad?

(Sale OTAVIO.)

OTAVIO: Aunque su voz escuchaba,
a tal hora no creía
que era vuestra señoría
quien tan aprisa llamaba.

DIANA: ¡Muy lindo santelmo hacéis!
¡Bien temprano os acostáis!
¡Con la flema que llegáis!

¡Qué despacio que os movéis!
 Andan hombres en mi casa
 a tal hora, y aun los siento
 casi en mi propio aposento
 (que no sé yo dónde pasa
 tan grande insolencia, Otavio),
 y vós, muy a lo escudero,
 cuando yo me desespero,
 ¿así remediáis mi agravio?

El inicio de *El perro del hortelano*⁴ de Lope de Vega es uno de los infinitos ejemplos de escenas de gran dinamismo en que el movimiento escénico y las acciones no requieren acotaciones especiales porque todo viene dicho por los personajes.

Lope había percibido que la preceptiva clásica (que podemos llamar “arte viejo”) aburría al “vulgo”, mientras que el teatro más del gusto popular era “monstruos” carentes de todo interés literario. De ahí que se decidiera a dar la espalda al gusto académico para proponer, “dorando el error del vulgo”, un teatro que sin respetar las aburridas normas clásicas aporte calidad poética y dramática. Reprocha a los autores anteriores no haber sabido devolver al teatro la dignidad artística que merece y que él persigue: puesto que la mayor parte del teatro es de muy baja calidad, incluso los autores de mérito se identifican en la época con una profesión despreciable,

que, quien con arte agora las escribe,
 muere sin fama y galardón, que puede,
 entre los que carecen de su lumbre,
 más que razón y fuerza, la costumbre.⁵

El eclecticismo lopesco conduce a una fórmula que logra dignificar el teatro y que será asumida por otros dramaturgos que ya no tendrán que enfrentarse más al escepticismo de los cultos. Como prueba de esta transformación podemos recordar que mientras que Lope (o su contemporáneo Cervantes) escribió textos de todos los géneros, incluyendo los de tradiciones más cultas, como el poema épico, la égloga, la novela bizantina, etc., los dramaturgos de la siguiente generación pudieron dedicarse con exclusividad al teatro sin que eso les restara en absoluto su condición de autores cultos y prestigiosos. El caso más claro de esto es Calderón de la Barca, pero la especialización fue algo generalizado en todo el siglo XVII: Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, Juan Vélez de Guevara, etc, dedicaron la casi totalidad de sus esfuerzos literarios al teatro.

Por esta razón, y por el hecho de que el éxito de la fórmula lopesca se extendiera a la corte y al rey (recordemos la afición de Felipe IV y de la reina Isabel de Borbón),

en esa segunda generación fue posible dar cabida a unas aspiraciones cultistas sin menoscabo de su éxito tanto en la corte como en los corrales.

Pedro Calderón de la Barca es el autor en el que se reúnen con mayor claridad los rasgos de esta etapa: la asunción de esa fórmula de éxito con la libertad y variedad temática y estilística de un intelectual barroco. Partiendo de un público ya fiel, conocedor y cómplice de las convenciones, lleva al extremo la construcción de tramas complejas con una arquitectura de tensiones dramáticas de una gran perfección técnica. En sus obras, el planteamiento, desarrollo y conclusión de la trama obedecen a una bien meditada construcción en la que los elementos dramáticos (personajes, escenografía, ritmo de la acción) mantienen un pulso firme y decidido y convergen en un final único necesario, sin arbitrarias concesiones al entretenimiento gratuito del público.

Pero esta perfección técnica no se limita a un género, sino que supone una especie de gramática que se adapta en sus manos a cualquier temática. En su posición de dramaturgo oficial de la corte de Felipe IV, tuvo ocasión de llevar hasta el extremo las posibilidades específicas de algunos géneros que ya se apuntaban con anterioridad: el drama de honor, la comedia de santos, la comedia mitológica, la de capa y espada, la caballeresca, y los autos sacramentales para las fiestas del Corpus. Para algunos de estos géneros, tuvo a su disposición las últimas novedades teatrales importadas de Italia respecto a tramoyas y complejidad escenográfica.

Sin embargo, aunque la maquinaria barroca fuera suficientemente sobrecogedora para asombrar a cualquier público, para aquel entonces la tradición teatral de texto había alcanzado ya un nivel de confianza y autosuficiencia tal que no aceptó con facilidad doblegarse ante la mera espectacularidad de la ingeniería italiana. En sus últimos años, ya Lope de Vega se quejó del exceso de tramoya con motivo de una escenografía de Cosme Lotti, pero en esta “Carta de don Pedro Calderón (30-IV-1635) sobre representaciones en la fiesta de Don (sic.) Juan del Buen Retiro”, se lee con más claridad el orgullo del escritor que se niega a someterse a los dictados del tramoyista pese a su prestigio y el de su escuela italiana.

Yo he visto una memoria que Cosme Loti hizo del teatro y apariencias que ofrece hacer a Su Majestad en la fiesta de la noche de San Juan; y aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable, por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación. Y habiendo yo, señor, de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da; pero haciendo elección de alguna de sus apariencias, las que yo habré menester de aquéllas para lo que tengo pensado, son las siguientes:

El teatro ha de ser en el Estanque. La primera vista el bosque oscuro con todo el adorno que él le pinta de formas humanas, en vez de árboles, con trofeos de armas y caza.

El carro plateado que ha de venir sobre el agua y la senda para que anden junto a él los que le han de venir acompañando con música.

La nave de manera que de él se pueda saltar al tablado.

La nube en que ha de venir Mercurio o un arco del cielo, en que venga como embajador de Júpiter.

El trocarse todo el monte en palacio con jardines y edificio suntuoso, fuentes y corredores.

El confundirse todo esto a su tiempo y quedar todo destruido; correr fuego las fuentes y abrasarse todo, volviendo a servir la nave.

La diversidad de animales vivos o imitados de que se ha de llenar a su ocasión el tablado.

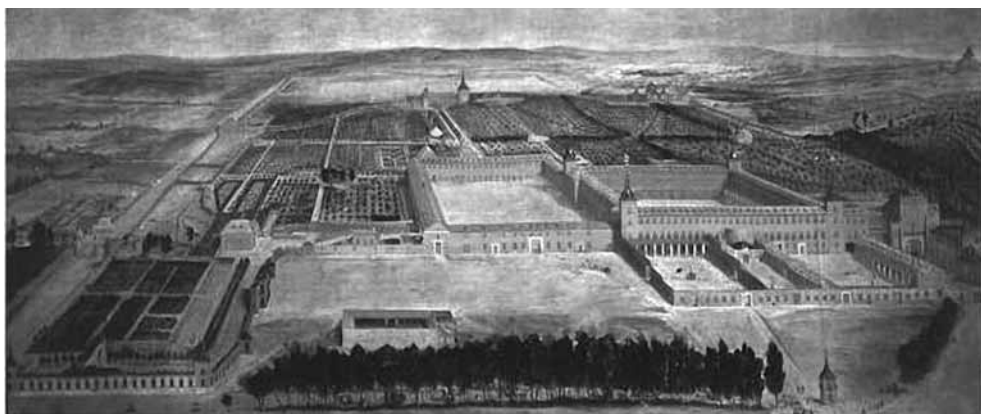
La mesa que se ha de aparecer cubierta de viandas, saliendo muy suntuosa de debajo de la tierra.

El juguete del cochino en que se ha de transformar el gracioso y la mona para el otro gracioso. El gigante. Advirtiéndome vuesa merced que yo no doy orden para obrar esto, ni la disposición de las luces, ni pinturas de la fábrica, ni perspectivas, porque todo esto queda a su ingenio (de Lotti), que lo sabrá disponer y ejecutar mejor que yo lo sabré decir. Lo que suplico a vuesa merced es que si esto ha de tener efecto se me dé, desde luego, la orden, porque yo me desocupe de otras cosas y acuda a la de más obligación, que es servir a vuesa merced, a quien nuestro Señor guarde como deseo.

Abril, 30 de 1635 años.

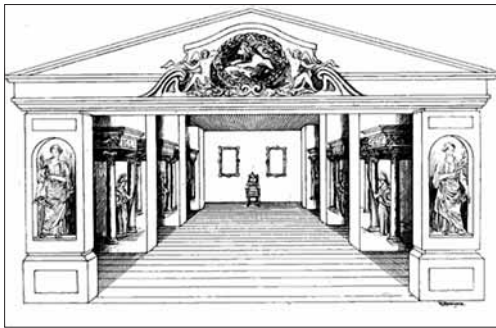
Don Pedro Calderón de la Barca.

Parece que a Calderón se le había dado un programa para informarle de los artefactos diseñados por Lotti que él debía incluir en su texto con la ocasión de unas fiestas de san Juan, lo que nos revela su nueva condición al servicio de la corte, pero ratifica la dignidad del texto, que está dispuesto a enfrentarse a la escenografía a la hora de decidirse cuál de los dos ha de ser el hilo que guíe el espectáculo. Este tipo de conflictos está documentado a lo largo de toda la colaboración con Lotti y con su sucesor Baccio del Bianco, que sin embargo dieron excelentes resultados artísticos.

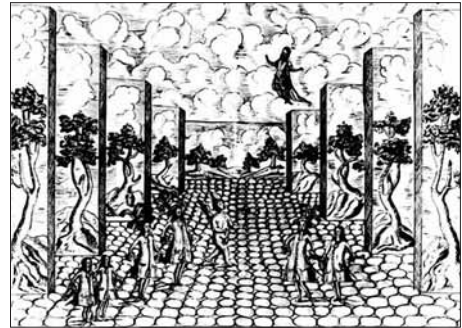


Vista del Palacio y jardines del Buen Retiro, por J. Leonardo, (1601-1656), Palacio Real (Madrid).

Del mismo modo que se encargó de las escenografías de obras de Calderón y otros, Lotti sería el responsable de la construcción del Coliseo del Buen Retiro en 1640, parte principal de este palacio de recreo construido por empeño de Felipe IV en gran medida para albergar todas las fiestas cortesanas y las representaciones que las acompañaban. A diferencia del Coliseo del Alcázar, una antigua estancia adaptada para la representación y que no permitía la utilización de alardes técnicos a la altura de su época, este nuevo coliseo fue el primer teatro a la italiana construido en España, un espacio que albergó producciones muchísimo más caras y ambiciosas que las comedias de corral, incluyendo tramoyas, “periacti”, globos que se abrían, carros voladores, naves que atravesaban estanques, fuegos artificiales, efectos de luz y sonido, “máquinas de truenos”, olas, etc. También permitió la fusión más coherente y completa entre poesía y música, dando lugar a las primeras óperas y zarzuelas, lo que supuso el acercamiento al ideal barroco de un espectáculo total, un completo engaño a los sentidos.



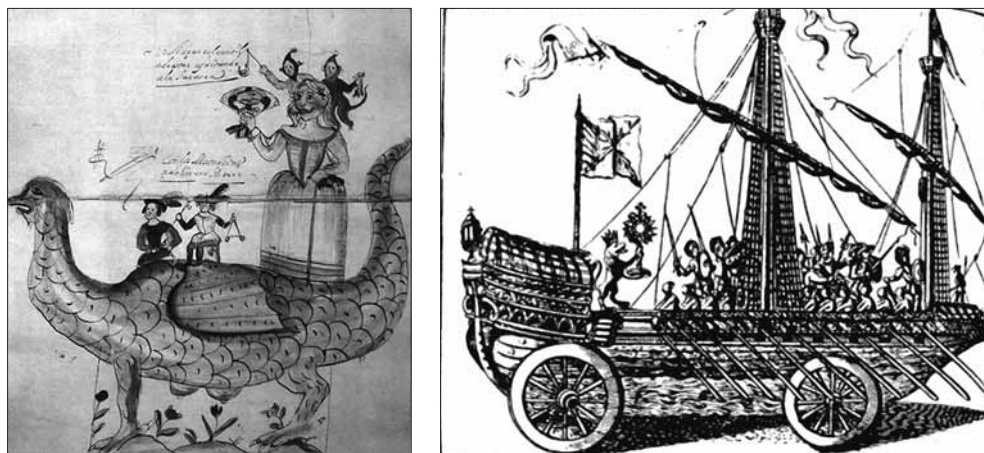
1. Esquema del escenario del Coliseo del Buen Retiro con el arco de proscenio, bastidores laterales y telón de fondo.



2. Representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca.

El otro tipo de espacio teatral común en este tiempo sirvió para la espectacularización de misterios religiosos. Los autos sacramentales se representaban sobre varios carros preparados al efecto que desfilaban en las procesiones y desembocaban en una plaza pública encajados en un tablado para la apoteosis de la fiesta del Corpus. Aunque se trata de un tipo de obra temáticamente más limitado (puesto que está forzado a terminar con la exaltación del misterio de la transubstanciación), la imaginación barroca de Calderón y otros dramaturgos logró dotarlos de una riqueza alegórica insólita y tratar multitud de temas asociándolos a ése.

Lejos de extinguirse con Calderón, la tradición del teatro lopesco-barroco continuó durante todo el siglo XVII y gran parte del XVIII, y se interrumpió solamente cuando los ministros ilustrados lo prohibieron (desde el plan de reforma del Conde de Aranda en 1763 que trataba de sustituirlo por un teatro clásico traducido o inspirado por el francés), pero nunca porque perdiera el favor del público. De ahí



1. Imagen de Tarasca para la fiesta del Corpus de 1667 en Madrid y carro para la celebración de las fiestas de la Inmaculada en 1663 en Valencia. Imágenes de archivo de la Villa de Madrid.

que el Romanticismo rescatara con facilidad muchos aspectos del gusto barroco que pervivieron en el teatro más popular indefinidamente.

La asombrosa universalidad y longevidad de una fórmula teatral es probablemente el aspecto más llamativo y singular del teatro del siglo de oro. Las riquísimas tradiciones europeas más o menos contemporáneas se distinguen, comparadas con la española, por la falta de homogeneidad. Incluso la tradición del clasicismo francés, de una gran vocación universal por medio de códigos normativos (poéticas como la de Boileau, autores totalizadores como Racine), no logró una aceptación semejante a la de Lope de Vega, que sin embargo nunca mostró un deseo homogeneizador y se limitaba a seguir su propio criterio. Autores de la talla de Molière y Corneille no asumen necesariamente la fórmula de los neoclásicos como Racine; quizás la receptividad de Lope al aceptar al “vulgo” como juez de su obra literaria sea la clave para entender su éxito popular y la diferencia con una preceptiva impuesta al público desde la elevada posición del autor culto al servicio de un poder absolutista. Por otro lado, en Inglaterra, la tradición del teatro isabelino, tan fértil como variada en la primera mitad del siglo XVII, quedó truncada con el progresivo ascenso del puritanismo y la prohibición y clausura de todos los teatros en 1642, y su recuperación tras la restauración fue bajo signo diferente.

El teatro europeo de esa época tiene un sentido mucho más individual que el español (con la excepción de la *commedia dell'arte*, código de improvisación que no excluye la existencia de un teatro de texto contemporáneo en Italia), de modo que los textos de cada autor tienen características que destacan por motivos específicos.

En el teatro español, aun con los rasgos de cada autor, lo que destaca por encima de ellos es una necesaria predominancia del espectáculo dinámico y un dramatismo puro, sacrificando a menudo la originalidad y sorpresa que habría permitido un código más libre, o la poesía y análisis psicológico de un Shakespeare, el brillo cómico de Moliere, o la majestuosidad de Racine.

Representado en la actualidad, este teatro resulta evidentemente poco realista en su codificación de los tipos y espacios, y sobre todo impone al espectador la condición de conocer y asimilar sus convenciones. Sin embargo, aceptadas éstas, la eficacia dramática de la fórmula que hace al público cómplice de una ficción teatral que sucede ante sus ojos y la maestría con la que texto y espectáculo se han hermanado sigue funcionando con el público contemporáneo. Es necesario tener en cuenta que la historia del teatro occidental empieza con estos autores que desde el siglo XVI se propusieron “recuperar” la tradición grecorromana. Más allá de las transformaciones que después ha sufrido, incluidos los fascinantes experimentos de las vanguardias del siglo XX, seguimos aceptando los principios que nacieron con ellos, sobre todo la necesidad de un texto sobre el que basar la construcción del espectáculo teatral. En este sentido, la fuerza y acción que viven en los textos del siglo de oro, encerradas en su intensa arquitectura interior, perviven en el tiempo.

NOTAS

¹ SHAKESPEARE, W.: *El rey Enrique V*.

² En E. Cotarelo y Mori: *Bibliografía de las controversias de la licitud del teatro en España*. Madrid, Tipografía de Revistas y Archivos, 1904, pág. 218b.

³ RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del Teatro Español*. Madrid, Alianza Editorial, 1971, págs. 107-131.

⁴ VEGA CARPIO, F. L. DE: *El perro del hortelano*. Madrid, Acento Editorial, 1999, págs 7 y 8.

⁵ ROZAS, J. M.: *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.