

TEATRO Y SOCIEDAD EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Muchos artistas nos han legado confidencias sobre su arte. Nos han referido así el impulso inicial, el proceso gestador, los tropiezos y los logros anexos a toda tarea creadora. Estas confidencias suelen ser muy útiles, tanto para el psicólogo como para el crítico, si bien hay que admitir que contribuyen más a corroborar el misterio creador que a dilucidarlo. En ciertos terrenos, el único progreso posible no consiste en despejar las tinieblas, sino en tener el valor y la modestia de admitirlas.

De estas confidencias se desprende cuán poderosa es la necesidad de *expresión* que se apodera de los artistas y que desemboca en el acto creador. Quizás si devolvemos a la palabra *expresión* (empuje hacia afuera) su valor etimológico, comprendamos la intensidad inexorable de esta necesidad.

Sin embargo, los artistas suelen ser más parcos y reticentes en lo que respecta a otra necesidad no menos imperiosa: la necesidad de *comunicar* lo creado. La mayoría de ellos se sienten acometidos de invencible pudor al confesar sus anhelos en ese sentido. Tal vez lo consideran una claudicación, un afán subalterno y deleznable. Sabemos de algunos que han exagerado este prurito hasta el punto de destruir sus obras al nacer o de prohibir su publicación póstuma. Pero estas aparentes excepciones no son tales, si penetramos en las intenciones recónditas. Estos artistas, lejos de sentirse seres

aislados e incommunicables, revelan, quizás más que nadie, tener en cuenta el destinatario potencial de la obra creada. Lo único que surge de tal actitud es que el ansia de comunicación suele recorrer caminos tan intrincados y sinuosos como el ímpetu expresivo.

Una somera recorrida por las diferentes artes agrupadas bajo el rótulo de bellas, nos muestra en qué medida se diferencian entre sí en cuanto al medio de comunicación. Basta recorrer el trayecto que media entre el plano arquitectónico y el edificio, entre la partitura musical y el concierto, entre el texto dramático y su representación, para comprender la irreductibilidad de estas artes a síntesis más o menos caprichosas. A medida que crece el ámbito cultural, la comunicación se torna más indirecta, si bien no por eso menos eficaz.

En pocas manifestaciones artísticas es más evidente esta necesidad de comunicación que en el género dramático. Todos los que han escrito sobre la índole del teatro han insistido sobre este punto: la obra dramática está destinada a ser representada en un escenario, por unos actores, ante un público. Desde Aristóteles a teorizadores modernos como Gouhier, Fergusson o Souriau reiteran esta afirmación.

No obstante esta insistencia, todavía vemos incluir las obras dramáticas de un pueblo en un mero capítulo de su historia literaria. Lo son, sin duda, en cuanto su texto es la expresión de su escritor. Pero importantes diferencias asoman no bien dirigimos nuestras miras a los medios de comunicación. Los literatos han pretendido durante mucho tiempo ser los únicos capaces de captar en su plenitud el mensaje de Shakespeare o de Lope de Vega. Olvidaban que en su vida estos creadores eran aplaudidos por el pueblo, el cual sólo los conocía a través de la representación.

Este peculiar medio de comunicación de la obra dramática es la pauta que rige la relación mutua entre teatro y sociedad.

Todas las creaciones artísticas tienen radiación social y,

en cierto modo, están condicionadas por la sociedad en que surgen. Pero el espectáculo dramático se dirige primordialmente a un público. No hay arte menos singular que el teatro. "Teatro" significa en griego "lugar desde donde se mira". Pero quien mira es la multitud.

El mensaje del teatro se dirige a ese ser colectivo y pro-teico que ocupaba las graderías del teatro antiguo, que abarrotaba los corrales de comedias o los patios de las posadas y que hoy se insinúa en la penumbra de nuestras salas de espectáculos.

El lector solo frente a la obra dramática escrita es una de las paradojas de nuestra civilización. En cuanto al espectador solitario frente al espectáculo dramático es algo que únicamente pudo concebir la mente enferma de un Luis de Baviera, que hacía representar para él solo los dramas de Wagner.

El teatro es, pues, eminentemente una institución social. Lo fue en sus orígenes, cuando aun estaba impregnado de sentido ritual o religioso. Lo es hoy, cuando lucha por mantener sus prerrogativas o su auge contra nuevas artes que se le cruzan en el camino.

Su carácter de institución social le permite influir poderosamente en las colectividades humanas. Bien lo saben los regímenes políticos que lo convierten en un arma o un instrumento de proselitismo. Podrían citarse ejemplos de todos los tiempos que confirman su acción en este sentido. Las nuevas concepciones del mundo y de la vida han celebrado en el teatro sus batallas más decisivas. Hernani es el ejemplo más a mano. Sartre, Gabriel Marcel han "dramatizado" sus filosofías.

Pero, a su vez, este carácter, en cierto modo, supedita el teatro, más que otras artes, a elementos ajenos al ámbito estético de la obra dramática. Es evidente que el teatro evoluciona más lentamente que otras creaciones humanas. Suele darse un marcado *asincronismo* entre el teatro y la novela o la lírica. Un ejemplo nos lo ofrecen las postrimerías del siglo XIX español. Mientras en la novela campaba

el realismo y hasta el naturalismo con Pereda, Galdós y la Pardo Bazán, mientras en la poesía apuntaban atisbos modernistas, en el teatro eran aplaudidos los dramas de Echegaray o de Sellés, expresiones de un romanticismo trasnochado. Las audacias del teatro moderno —dislocación del tiempo (Priestley), personaje autónomo (Pirandello), aparente incoherencia coloquial (Ionesco)— han sido precedidas por varios decenios en la novela o en el cuento. ¿A qué atribuir este retraso? Precisamente a la cantidad de elementos extra-artísticos que intervienen en la representación teatral.

Piénsese en las influencias de tipo religioso, social, político o económico que, de un modo u otro, inciden sobre el teatro y cuya acción sobre otras manifestaciones artísticas es nula o, en todo caso, menos irreparable. Podría hacerse una estadística de la influencia sobre la jerarquía dramática de factores tan venerables e inoportunos como las leyes impositivas, las disposiciones gremiales, la suspicacia gubernamental, así como de otros menos venerables, tales como las discriminaciones raciales o políticas.

Intetemos, luego de estas consideraciones previas, puntualizar la interrelación teatro-sociedad en el siglo de oro español. Ya constituye casi un lugar común de la crítica proclamar el carácter realista y popular del teatro de Lope, de Tirso, de Alarcón, de Rojas, de Moreto, de Mira de Mescua, etc... Este teatro se impuso sin mayor esfuerzo, tras fugaces escaramuzas, sobre otro teatro más apegado a la tradición clásica. Los detractores de este teatro nacional y popular interpretaron el Renacimiento como una respetuosa exhumación, no lo vivieron como liberación tumultuosa y torrencial de ímpetus vitales.

El historiador, el sociólogo acuden hoy a este teatro como fuente de información fidedigna. Quizás una escena de Lope nos transporte más ágilmente a la época de los Felipes que cualquier centón documental. "Lope hace revivir en la escena —escribe Menéndez Pidal— todos los tipos, las cos-

tumbres y las regiones de España que jamás nadie ha conocido como él". Los mismo podríamos decir de otros autores.

Detallemos con ejemplos esta afirmación del maestro. Tal fidelidad se advierte en lo que podríamos llamar "el mareo social". Distintos lugares de España están prolijamente descritos en densos parlamentos. Ciertamente que la precariedad escenográfica exigía una mayor imaginación por parte del público, pero la imaginación despertaba al conjuro de la palabra. Véase, por ejemplo, esta descripción de Granada en *La envidia de la nobleza* de Lope de Vega.

... Apenas verás, señora,
tu Granada un solo día,
las bellezas de sus muros,
los castillos de Abenámar,
las fuentes de Dinadamar,
mares de cristales puros
sus cármenes cultivados,
cada cual otro pensil,
y en jaspes verdes, Genil,
quebrando vidrios helados;
las ricas torres Bermejas,
donde, luego que amanece,
tiende el sol, limpia y guarnece
sus encrespadas guedejas;
el Alhambra y la famosa
Torres de Comares, tal
que no ha visto joya igual
Roma en su edad victoriosa;
Almazán, Bibatabín
y el Zacatín, y si pasas
la vista, un monte de casas
el levantado Albaicín.
Verás con arenas de oro
bajar el Darro en la vega,
adonde corrido llega
de haber dormido sonoro.

A veces un verso apunta un rasgo diferenciador, en una réplica se fragua una característica. No en vano Lope reco-

rrió casi toda España en su vida azarosa y el Padre Téllez era frecuentemente trasladado en su orden de la Merced. La ubicación topográfica de sus dramas y comedias es concreta, inconfundible. No transcurren éstos en ámbitos convencionales o arbitrarios. Debemos, no obstante, recordar que esta fidelidad era observada mientras la acción se desarrollaba en España, pues no bien trasponía las fronteras, se incurría en toda suerte de inexactitudes, la principal de las cuales era dar por sentado que el mundo entero se parecía a España.

La estratificación social española —nunca tan rígida como en otros pueblos— aparece reproducida en su teatro clásico. En primer término, la nobleza, es decir los Grandes, los caballeros con tierras y caudal, los hidalgos con sus rentas pingües o menguadas o con su pobreza vergonzante.

El teatro exalta la nobleza, si bien más de una vez se deslizan sátiras contra ciertos convencionalismos. *Sangre tiene cualquier vena / y todas son coloradas* —dice un criado en la comedia de Lope *Servir a señor discreto*. Y eso que ni el propio Lope estuvo exento de pujos nobiliarios que le acarrearón más de un brulote, como aquellos versos de Góngora en que se alude a las diecinueve torres de su escudo.

En general, los dramaturgos acataban la difundida idea de que la sangre noble recibida por herencia imponía condiciones a la conducta humana. En su presentación, los personajes empiezan por proclamar la excelencia de sus antepasados. Así se presenta, por ejemplo, don Juan Alonso de Benavides en *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina:

Noblezas y calidades
en el reino de León
los Benavides abonan
y nuestro valor pregonan
los que honran nuestro blasón.

Pero no era ésta una ley biológica inflexible. Muchos nobles cometen en el teatro acciones villanas. Esto produce

amargo desconcierto, como si se sacudiera el orden del universo. Por otra parte, la nobleza no constituía un círculo cerrado para siempre. En todo momento los ejecutores de nobles acciones podían ser incorporados a ella. También se dan en el teatro los mercaderes o indianos enriquecidos que compraban títulos nobiliarios. Estos son, por lo general, objeto de sátiras en que se zahiere su petulancia y su falta de distinción natural.

Desfilan por el teatro del siglo de oro algunas clases sociales de transición. Los letrados con su insufrible pedantería curialesca suelen ser rapaces y venales. Los estudiantes de diversa condición exhiben su mal digerida sapiencia en impertinentes latinajos y ejercitan su talento más en figones y mentideros que en las aulas. Los clérigos y soldados, a veces segundones de noble sangre, a veces plebeyos ávidos de medrar. No faltan los mercaderes rumbosos o avarientos, ni los aventureros con buena estrella.

Los criados, escuderos y dueños, desempeñaban importante papel en la composición dramática. No así los artesanos, cuya aparición es casi siempre fugaz, si bien son mirados con simpatía por Lope.

El teatro se une a la novela y al epigrama en la sátira contra los médicos, figurones extravagantes e indoctos que mataban a sus pacientes entre citas de Hipócrates y Galeno. No salen mejor parados los barberos y boticarios. Las capas inferiores de la sociedad están representadas por los mendigos y los hampones y truhanes de todo jaez. La fauna urbana se proyecta en la escena: ladrones, bandidos, valentones, rufianes, hechiceras, gitanos, viejas terceras o celestinas, prostitutas elegantes y ramerías de baja estofa, alguna con el rostro señalado por infamante cuchillada.

No escaparon los moriscos, con frecuencia ridiculizados antes de su expulsión en masa en 1619. Ni tampoco los esclavos, negros y blancos, cuya presencia en la sociedad del siglo de oro se encarga el teatro de recordarnos. Los esclavos tenían diverso

origen. Más de una mulata servía a su ama de confidente o mensajera en las correrías amorosas. Por lo general, estaban marcadas a fuego con una S en la cara. Solía castigárselos brutalmente con azotes y luego se los “pringaba”, es decir que se los embarcaban con tocino derretido.

La vida campesina está presentada con colores más halagüeños. Rara vez incurre el teatro en ese bucolismo de tarjeta postal tan frecuente en la lírica y en la novela. Los pastores y labriegos suelen ser gente un tanto zafia y sin mayores luces, pero de costumbres puras y cristiano vivir. Están, además, ufanos de su condición y son celosos guardianes de su honra. Juan Labrador, Pedro Crespo, son ejemplos ilustres.

Esta revista, por fuerza somera, pone de manifiesto hasta que punto el teatro español reflejaba la sociedad de su tiempo. El propio Lope lo expresa en una escena de *El castigo sin venganza*:

¡ Ahora sabes, Ricardo,
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 del honor,
retrata nuevas costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres?

No hay, pues, reparos mayores en calificar como realista al teatro clásico español. Los que lo utilizan en función de documento histórico pueden proseguir tranquilamente su esforzada tarea. Pero en una investigación literaria conviene tener en cuenta otros factores. En primer término, la siempre fluctuante correspondencia entre la realidad y su expresión poética. El lirismo impregna gran parte de los parlamen-

tos dramáticos. Esta condición poética de los grandes dramaturgos nos lleva a filiar su teatro con otras pautas. Nunca los poetas, por objetivos que presuman ser, se atienen dócilmente al dato brindado por la realidad circundante. Siempre su obra trasuntará algo de su propio ser íntimo. Las palabras de Ibsen a propósito de Brand tienen permanente vigencia: "Es necesario ver en este drama el resultado de las cosas vividas dentro de mí y no de observaciones hechas en el mundo real". Sostener lo contrario sería mutilar la potencia creadora del autor dramático.

¿Invalidan estas observaciones la afirmación anterior sobre el realismo del teatro español? Muy lejos de ello, tienden, por el contrario, a precisar el concepto de realismo aplicado a la creación artística.

La sociedad española reflejada en el teatro es una pintura fiel, pero idealizada. Esta idealización era inevitable y se ejercía en varias direcciones. El material extraído de la realidad ha sido ordenado, elaborado, de acuerdo con un ideal artístico. Los conflictos del teatro tienen un desarrollo más armónico y coherente que en la vida. El tiempo dramático suele estar dotado de una elasticidad que ningún reloj puede compulsar. El teatro exagera lo normal y generaliza lo insólito.

En el teatro de Lope, de Tirso, en buena parte de Calderón convergen dos tendencias: una realista y popular, inserta en el meollo de la tradición española, la otra culta e idealizante, asimilada por España del Renacimiento. Cuando esta fusión se quebrantaba, los autores se remontaban a zonas enrarecidas, sin conexión vital, o caían en la vulgaridad, en el plebeyismo sin dignidad estética. Es lo que Dámaso Alonso ha llamado "Escila y Caribdis en la literatura española".

Varios historiadores del teatro español confirman esta observación. Shack dice que Lope presentó en sus comedias la porción más bella del hombre y trasladó los hechos de la realidad a un mundo poético. Y Morel-Fatio señala: "La co-

media española posee el valor de documento histórico, aunque no represente muy exactamente la sociedad. Nos pinta más bien el ideal de esa sociedad, el estado de su imaginación”.

Por ese motivo —agregamos nosotros— el pueblo aceptaba como fiel la imagen que de sí mismo le brindaban los dramaturgos. Quizás, al imaginarnos, todos nos creamos un poco. Aquellos espectadores pensaban “Yo soy así”, al ver a los personajes del teatro, y eran sinceros, porque esos personajes estaban forjados con sus intereses y sus sueños, con su realidad y su ilusión.

Se ha señalado que el teatro español ha creado más tipos que caracteres. Sus defensores se apresuran a rebatir esto con la mención apresurada de media docena de individualidades poderosas: Peribáñez, Don Juan, Segismundo, Pedro Crespo, etc. Esta afirmación no implica necesariamente subestimación o desmedro. Trátase, simplemente, de un modo distinto de concebir el personaje dramático.

No puede pasar inadvertido el acentuado aire de familia que suele darse en muchísimos personajes de Lope o de Calderón. A Tirso, su acuidad de observación —ejercitada seguramente tras la mirilla del confesionario— lo salvó de estas estilizaciones. Sin embargo, la similitud de rasgos comunes obligó a Lope a una variedad de matices pocas veces superada en la literatura dramática.

Tal concepción del personaje aleja al teatro de la sociedad contemporánea, pero nunca esta distancia se torna insalvable. Muchos personajes de Lope, por ejemplo, parecen fraguados sobre paradigmas heroicos. Todos en ellos es dechado de la excelencia humana. Su acierto teatral consistió en situarlos en el mundo cotidiano. Por eso producen esa tremenda impresión de realidad. En última instancia, el teatro contribuía a acelerar un lento proceso social y a poner en evidencia aspiraciones latentes. Quizás las damas y galanes de la comedia constitúan un modelo constante al que muchos acababan pareciéndose o, por lo menos, deseando parecerse. Para

muchos, la vida consiste en una constante estilización de sí mismos. Hay, además, épocas eminentemente teatrales, en que hombres y mujeres hablan y actúan como personajes dramáticos. No se trata del “escenario del mundo”, ni del “teatro de la vida” —tan admirablemente concebida por Calderón— sino que la palabra “teatral” esta aquí utilizada en su acepción de “convencional y ficticio”. Muchos testimonios muestran que en el siglo de oro español, la *virtus histrionica*, del hombre se daba con mayor desembozo que en otras épocas. En aquellos tiempos, se hablaba, se luchaba, se amaba y hasta se moría teatralmente.

Dos aspectos entre muchos pueden servir como ejemplo de esta estilización. El primero nos lo brinda la pareja amoriado o héroe-gracioso. Ambos han llegado casi a simbolizar dos polos humanos o, si se quiere, dos planos del hombre. En el primero todo es excesivo: los sentimientos, las pasiones, la caballerosidad, el vicio, el denuedo, la santidad, el impulso vengativo. El segundo pasa todo por un tamiz de prudencia, de cordura, de vulgaridad, de grosería y restablece así la síntesis humana. A un raptó heroico responde con una exclamación de miedo, al más culterano parlamento amoroso agrega una chocarrería a menudo indecente. El eriado o gracioso es una especie de voz de alerta ante las situaciones límites. A los perversos les recuerda la sanción que los aguarda y a los santos les indica que no son más que hombres.

Esta dualidad amo-criado llegó a estereotiparse, a hacerse convencional o mejor dicho a trasponer los linderos en que se ejerce el natural convencionalismo teatral. Un dramaturgo del siglo de oro, Juan Ruiz de Alarcón, mejicano de nacimiento, sobre quien se lanzaron las más despiadadas pullas, intentó reaccionar contra este convencionalismo. Alarcón se propuso restituir a la comedia su antiguo papel de correctora de las costumbres. Nunca logró demasiado arraigo popular, pero conviene recordarlo para mostrar cómo las reacciones contra el teatro del siglo de oro se iniciaron en su

propio seno. Un criado de Alarcón advierte en su comedia *Los favores del mundo*:

Mas no ha de haber cosa en mí
de lacayo de comedia.

La otra estilización la vemos en la pintura de la mujer. En Lope el "eterno femenino" (cuyos exponentes terrenales tan bien conocía) se presenta bajo las más diferentes facetas, pero todas suponen una elaboración artística de la realidad. En la mayoría de sus obras, la mujer es el eje de la acción dramática. Por lo general, las mujeres de Lope son intrépidas, arrojadas, ricas en arbitrios y ponen de manifiesto una entereza viril en la consecución de sus fines. Esto está cumplidamente expresado mediante el procedimiento tan reiterado de la mujer que anda por los caminos vestida de hombre. Tirso no fue tan benévolo como Lope con sus personajes femeninos. Sus protagonistas suelen ser taimadas, hipócritas y sólo preocupadas de conseguir marido a todo trance. En Calderón, la mujer se convierte en una abstracción deshumanizada.

Hay una relación más efectiva entre teatro y sociedad que la cifrada en personajes y situaciones. Es la que se refiere a los "valores" vigentes en la sociedad del siglo de oro y que el teatro, en cierta medida, restituye consolidados o rodeados de un halo prestigioso. Nos detendremos en cuatro sentimientos en los cuales dichos valores tienen acción dominante. Esos sentimientos son la religiosidad, el patriotismo, el amor y el honor.

Imposible entender cabalmente la cultura española, si no nos detenemos en su catolicismo acendrado y militante. España hizo suya la causa católica. Luchó en todos los frentes por su conservación o su acrecentamiento. La guerra santa iniciada contra el Islam al pie de los montes asturianos, proseguía con el mismo fervor y el mismo denuedo. La religión tenía una inmensa importancia nacional. El clero com-

ponía un tercio de la población total española. Clérigo fue Tirso. Clérigos se hicieron Lope y Calderón. Las solemnidades religiosas se celebraban con la participación del pueblo entero. Procesiones, rogativas, acciones de gracias jalonaban el calendario y la vida española.

Sólo en un pueblo así predisposto se explica la proliferación y excelencia de los autos sacramentales, representaciones en que el teatro se reintegraba a su origen litúrgico. Algunos críticos se preguntan, al leer los autos sacramentales, cómo aquel público pudo captar la abstrusa teología que sustentaba esta especie teatral tan genuinamente española. Olvidan que el pueblo no asistía a ellos para desentrañar su simbolismo, sino para sentirse arrobado ante la visión de lo inexplicable. En estos autos sacramentales, desprendimiento de la procesión del Corpus, hallamos la expresión más perfecta de la masa identificada con la representación. Los actores son los oficiantes que expresan o transmiten a Dios la adoración colectiva.

Entre los dramas del siglo de oro abundan los basados en "vidas de santos", a veces contaminados de elementos profanos. Las leyendas marianas, rico venero medieval, retoñan en el teatro. Hay obras que exaltan la Inmaculada Concepción mucho antes de que el Papa la convirtiera en dogma.

El teatro expresa todos los sentimientos derivados de esta exaltada y absorbente religiosidad: el odio a los judíos, a los moriscos y a los protestantes, la intransigencia en delitos de opinión religiosa. El Santo Oficio era inflexible cuando la verdad dogmática estaba en juego, si bien tenía a veces manga ancha para otra clase de trasgresiones. En el teatro no se advierte una sola protesta de rebeldía. En 1624, en un auto de fe, fue quemado un tal Benito Ferrer, ex franciscano de madre judía y simpatías calvinistas. Entre los familiares de la Inquisición que presenciaron aquel episodio y lo convalidaron con su firma figura Lope de Vega.

Esta religiosidad, como todos los sentimientos humanos,

tiene otra vertiente: la sátira anticlerical. En este punto, el teatro nunca llegó, por razones obvias, tan lejos como la picaresca. Los graciosos de los dramas religiosos suelen incurrir en más de una irreverencia. Pero se trata de punzadas puramente epidémicas. Quizás escocían a alguno, pero ni siquiera rozaban la integridad del dogma.

No faltan quienes ven en esas inocentes sátiras una escapada del espíritu oprimido, una tímida protesta contra la tiranía religiosa, etc. Se parecen en este punto a los dramaturgos del siglo de oro que atribuían gratuitamente sus propias ideas y sentimientos a todos los tiempos y a todos los países.

Todo el teatro de los siglos XVI y XVII rezuma amor a España. En ningún momento se pierde ocasión de exhibir la satisfacción y hasta la vanidad de ser españoles. No hay ciudades, ni templos, ni paisajes como los de España. Las grandes maravillas de la antigüedad deben ceder paso a las españolas.

Se inspira de preferencia el teatro en las antiguas crónicas o tradiciones difundidas a través del Romancero. En ellas se exaltaban héroes y glorias nacionales. El teatro jamás hizo a su público planteos polémicos. Se limitó a expresar artísticamente los sentimientos que desbordaban su alma. Tan natural era la correspondencia entre la representación teatral y su público que este patriotismo rara vez nos resulta chocante o declamatorio.

En el teatro nunca se dan esos escarceos críticos sobre la decadencia española que vemos, por ejemplo, en Quevedo o en Gracián. Ni siquiera cuando la decadencia se hacía sentir en forma alarmante y era percibida por muchos, el teatro no cedió un ápice en su posición. El teatro no podía admitirla, porque la España de los dramaturgos no evolucionaba ni tenía por qué hacerlo, era una idea de estática perfección más que un proceso histórico sujeto a mutaciones.

Los españoles podían tener defectos, pero el español era cortés, generoso, bizarro, ingenioso, altivo.

El nombre de español, ¡qué dulce suena!
¡Qué briosa nación es la española!

afirma un personaje de Lope en *Los españoles en Flandes*.

El amor constituye uno de los resortes más asiduos de la intriga teatral. Si el protagonista no era blanco de las "saetas de Cupido" (cuando se trataba, por ejemplo, de un santo o de un eclesiástico) a su lado florecía lozano el amor en otros personajes. Lope de Vega fue el autor dramático que urdió en su teatro más conflictos de amor. Más de treinta obras de Lope llevan por título la palabra "amor" "amante" o "amar". Tirso, Calderón, Moreto no le van demasiado en zaga, si se tiene en cuenta su menor fecundidad.

Las biografías de Lope de Vega dan fe de su intensa vida amorosa. El poeta supo de todas las exaltaciones y de todos los abismos de la pasión. Al recordar Lope los procesos, raptos, perjuros, infidelidades, libertinajes y sacrilegios que jalonaron su vida, pudo haber exclamado el verso final de su conocido soneto: "Eso es amor, quien lo pasó lo sabe".

La vida de Lope y otros personajes del siglo no parece tener por marco una sociedad de apetencias vitales reprimidas o de fariseísmo moral, como se desprendería de algunas visiones modernas. Sin embargo, tampoco en este aspecto es el teatro reflejo fiel de la sociedad.

El erotismo pujante y elemental de Lope se ha transmutado en su teatro convirtiéndose en galantería, en donaire, en poesía. "*No puede amar altamente quien no tiene entendimiento*" —se dice en *El mejor alcalde el rey*. La antigua influencia caballeresca, alquitarada en los destellos de Provenza y sus Cortes de Amor, se había incrementado con la espiritualidad y la retórica renacentista. Los galanes de Lope son extraña mezcla de trovadores y de cortesanos, de espadachines y de lectores de Petrarca y León Hebreo. Las da-

mas son púdicas.e intrépidas, siempre fluctuantes entre el cálculo y la abnegación.

No se piense en ningún momento que el amor en el teatro se reduce a un discreto verbal y conceptual. Esto estaría reñido con la acción dramática. Amor es para Lope, como para Dante, "el *muove il sole e l'altre stelle*". Pero también es aventura y arroja, mirada ardiente tras un esbozo, persecución jadeante por calles y paseos, perfumado billete deslizado con mil subterfugios, choque de espadas al pie del balcón o junto a la cancela, serenata nocturna, jardines aromados y alcobas en penumbra.

Aunque los verbos "gozar" y "conseguir", de inequívoco sentido, figuren a menudo en las confidencias de los amantes del teatro, nunca hay demasiada voluptuosidad en sus escenas. Aquellos personajes que no comían, no trabajaban, no dormían sin soñar, que sólo hablaban de sus cuitas amorosas, cuya vida entera pendía de una cinta o una mirada, nunca llegan a mostrarnos desembozadamente la raíz sexual de todo este aparato. En una carta de Lope al duque de Sessa, el poeta afirma de sí mismo: "Gracias a mi fortuna, que no me han hallado otra pasión viciosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruiseñores, *tengo más voz que carne*". Lope parece referirse aquí más a uno de sus personajes que a sí mismo.

Para los enamorados del teatro, el mundo todo se regía según las oscilaciones de su amor. La correspondencia los torna optimistas, pródigos, exultantes. El rechazo los sume en un mar de melancolía o en un sinfín de cavilaciones. Son verdaderos románticos "avant la lettre". Pero no olvidemos que el amor no es sólo euforia o depresión, es también camino de perfección, acicate del entendimiento, elevación del alma a Dios, manantial inexhausto de todo el amor.

Muchos conflictos dramáticos se desencadenan cuando chocan el amor y el honor o el amor y el deber. El honor o la honra (términos sinónimos en el teatro español) llegan a

desempeñar en el drama del Siglo de Oro una función tan trascendente como el *Fatum* de la tragedia antigua.

No es el tema del honor privativo de las letras españolas, pero en ninguna parte se llevaron tan lejos sus implicaciones, ni se lo reglamentó con tan casuística minuciosidad. El honor de los varones bien nacidos debía mantenerse y defenderse en varios terrenos, pero primordialmente residía en la honra de las mujeres de su familia (hermanas, esposas, hijas). Si alguna de éstas cometía una falta o incurría en la sospecha de haberla cometido, el honor sólo podía continuar incólume, luego de castigar sin piedad a los culpables. Todos los medios eran legítimos, pues los que agravaban el honor ajeno perdían su dignidad humana. Las venganzas, en tales casos, no eran arrebatos pasionales, sino sometimiento a un código tan prolijo como inexorable. Uno de los motivos de la exaltación monárquica era que el rey, como delegado de Dios en la tierra, era el defensor natural del honor individual considerado patrimonio divino.

Las exigencias del honor en el teatro se tornaron cada vez más rígidas e imperiosas. Un cotejo entre los “médicos de su honra” y los “alcaldes de Zalamea” de Lope y Calderón corrobora hasta qué punto el honor se había convertido en un deshumanizado arbitrio teatral.

¿Era tan inflexible el código del honor vigente en la sociedad contemporánea? Pese a algunos sobrecogedores ejemplos aducidos por Menéndez y Pelayo y otros, podemos responder negativamente. Los escritores satíricos, la novela picaresca se mofan de situaciones triangulares, de maridos que preferían no enterarse, de esposas ligeras.

Los conflictos de honor, las venganzas de la honra mancillada (cuanta más sangre mejor) hallaban honda repercusión en el pueblo. Lope no pudo expresarlo con mayor claridad en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

Los casos de honra son mejores
porque mueven con fuerza a mucha gente.

Ello se debe a un proceso catárquico, estudiado por los psicólogos, no muy diferente a la avidez que congrega a las muchedumbres en torno a los cadalsos o de los ruedos taurinos.

Por eso el público no podía admitir así como así que se le privara de esa sacudida. La misericordia, la indulgencia estaba muy bien en los sermones, en los tratados morales, incluso en las novelas, pero no en el teatro. Cuando Rojas Zorrilla tuvo la peregrina idea de presentar a un marido que, al enterarse que su mujer ha conocido a otro hombre antes de su matrimonio, permite que ella sea la que venga su honor y comete la imprudencia de perdonarla, se armó en el patio una gresca descomunal. Este drama titulado *Cada cual lo que le toca* es una rara avis en el teatro del siglo de oro.

Sin embargo, alguna vez en el teatro se deslizan protestas contra estas imposiciones perentorias e ineludibles del honor. Nadie se atreve a transgredirlas, pero tampoco los autores pueden dejar de expresar (por boca de sus personajes) su deseo de sacudirse de este imperativo tenso y permanente. Tales quejas, formuladas por lo general en apartes o monólogos, constituyen una prueba de que los autores tenían conciencia de las convenciones que no veían confirmadas en la sociedad. Si en la época de Lope hubiese imperado un código del honor tan riguroso como el que resuelve sus situaciones dramáticas, seguramente él no habría llegado a los setenta y tres años.

Como ha podido verse, el teatro tuvo ingente importancia en la sociedad española de la edad de oro. Fue una fuerza cohesiva de valores humanos y nacionales en trance de disgregación. Por eso tuvo que crear espejismos que tardarían siglos en desarraigarse de muchos espíritus. Espejismos de fe inmarcesible, de dignidad real, de honor acrisolado, de amor cortés. Los ejemplos teatrales de santidad hacían olvidar la gazmoñería, la superstición, las simonías. Los reyes jus-

ticieros y esforzados de la escena hacían olvidar los validos venales y arbitrarios.

El pueblo fue siempre adicto a los espectáculos teatrales. Se apiñaba en los Corrales del Príncipe, de la Cruz, de la Pacheca. Aquellos teatros brindaban escasísimas comodidades, El público solía ser bullicioso y cerril, la escenografía casi inexistente y las tramoyas burdas. Únicamente los autos sacramentales transcurrían en un marco abigarrado y suntuoso. La iluminación no contaba porque, al menos en los primeros tiempos, las funciones eran diurnas y a cielo descubierto. Sin embargo, la magia del teatro congregaba a muchas personas, hartó diferentes, pero momentáneamente identificadas en su búsqueda común de un efugio, de un incentivo que las substrajera de sí mismas.

Esta adhesión no fue unánime. El teatro fue puesto en la picota por varios teólogos y moralistas que hicieron suyas las diatribas de los Padres de la Iglesia contra las representaciones de la decadencia latina y griega. La crítica se dirigía a tres blancos. En primer término: los autores que, en su afán de entretener, apelaban a recursos reñidos con la moral más elemental. Ni siquiera las comedias religiosas se salvaban de este ataque, pues en ellas pululaban elementos profanos y se proferían chuscadas irreverentes. Luego los moralistas arremetían contra los actores cuya vida y costumbres estaban lejos de constituir un modelo de virtud. Por último, tampoco contribuía a elevar la moral pública la promiscuidad de los corrales, a pesar de que hombres y mujeres estaban separados.

Algunos de estos ataques tienen gran interés histórico y también psicológico. Así el P. Pedro de Rivadeneira escribía en 1589 en su libro ascético titulado *Tratado de la Tribulación*:

“Por que el medio más eficaz que algunos toman para engañar y disimular sus penas es entretenerse con farsas y representaciones, así por el gusto que hallan en ellas, como

porque realmente se divierten más, y la novedad y variedad de las cosas que se representan suspenden los males y no los dejan pensar en ellos, y veo que poco acá se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación, y aunque se representan algunas veces por hombres y mujercillas perdidas, cosas indignas de la excelencia y honestidad cristiana, quiero tomar licencia para referir aquí algo de lo mucho que acerca de este punto dicen algunos esclarecidos y santísimos doctores que han sido lumbreras de la Iglesia, los cuales no reprenden los espectáculos solamente por haber sido instituídos de los gentiles en honra de sus falsos dioses (que por este título bien se ve que son detestables y los debe huir el cristiano), sino también por la ofensa que por otros muchos respectos se hace a Nuestro Señor con ellos, y por la corrupción y daño que se sigue a la república”.

Cita a continuación autorizadas opiniones de ilustres doctores y prosigue su filípica:

“Pero no solamente se estragan las costumbres y se arruinan las repúblicas, como dicen estos santos, con esta manera de representaciones; pero hácese la gente ociosa, regalada, afeminada y mujeril; gástase mucha hacienda en sustentar una manada de hombres y mujercillas perdidas para sí y perniciosas para los que ven y oyen. Por esta misma razón, los príncipes y repúblicas bien ordenadas... no admitieron jamás semejantes comedias o, conocido el daño, después las desterraron, o a lo menos no consintieron que mujeres se hallasen presentes en ellas. Otros ejercicios se pueden instituir de tanto entretenimiento y gusto y de más provecho para el pueblo, como son aquellos en que se ejercita y habilita el cuerpo para los trabajos y ocupaciones militares, que son propias de hombres y necesarias para la guerra, que doquiera que hay enemigos siempre se ha de temer”.

Más adelante concreta aún más su acusación:

“Pues las mujercillas que representan comúnmente son hermosas, lascivas y han vendido su honestidad, y con los

meneos y gestos de todo el cuerpo y con la voz blanda y suave, con el vestido y gala, a manera de sirenas encantan y transforman a los hombres en bestias...”.

Ataques de este tenor y aún más virulentos se encuentran a cada paso. Emilio Cotarelo y Morí los ha reunido en un libro *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, verdadera antología de santa indignación, de luchas interiores, de frustraciones profundas, ignorancia, tartufismo, mala fe, etc. También tuvo el teatro sus partidarios, pero fueron débiles y timoratos frente a sus encarnizados detractores. Este padre Rivadeneira no fue un hombre vulgar, sino un elegante escritor. Perteneció a la Orden de los Jesuitas y es autor de una excelente *Vida de San Ignacio*. Esta orden fue la que tuvo más encono al teatro, mejor dicho al teatro profano, pues ellos tenían sus propias representaciones religiosas y académicas.

Tan reiterado clamor tuvo sus consecuencias. En 1597 se suspendió la representación de comedias en señal de duelo por la muerte de la hija de Felipe II. Volvieron a la carga los enemigos del teatro. Los autores o empresarios alegaban que ellos arrendaban los patios de los hospitales para representar comedias y contribuían así, indirectamente, a la beneficencia pública. El rey, perplejo, no sabía qué partido tomar y acudió al parecer de sus confesores. El fallo de éstos fue adverso para las comedias y así fueron suprimidas en 1598 por decreto real. Después de la muerte de Felipe II, fueron nuevamente autorizadas, si bien bajo severas condiciones. Los moralistas insistieron en sus ataques, pero no tardaron en tropezar con Felipe IV, gran aficionado al teatro y a las actrices. No obstante, en 1644, este mismo rey (a quien se considera sin mayor fundamento autor de algunas comedias), ordenó el cese total de todas las representaciones teatrales en la península. Tres años después fue derogada esta disposición y volvieron las comedias. Fue la época de las

fiestas del Buen Retiro, del barroco, de Calderón y sus acólitos...

Quedan así trazadas las líneas generales para un estudio sobre el teatro y la sociedad del siglo de oro español. Hemos visto cómo la relación entre ambos fue efectiva y constante. El teatro español fue vástago de la sociedad de su tiempo. Jamás se separó de ella y jamás permitió que influencias exóticas se interpusieran en esta mutua comunión. Tomó de ellas tipos, costumbres, sentimientos y se los devolvió transformados, embellecidos, reducidos a estilizaciones ideales. Y, además, lo hizo con tanto tino, con tanto arte que todos creyeron que el teatro era un espejo común y no advirtieron que era un espejo mágico.

DELFIN LEOCADIO GARASA

Marconi 399, Olivos, (Buenos Aires)