César Oliva / Francisco Torres Monreal

# Historia básica del arte escénico

TERCERA EDICIÓN

CATEDRA
CRITICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeren o plagiaren, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© César Oliva y Francisco Torres Monreal
© Ediciones Cátedra, S. A., 1994
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 35.597-1994
ISBN: 84-376-0916-X
*Printed in Spain*
Impreso en Gráficas Rogar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)



# Nota preliminar

Asistimos en estos momentos a un importante desarrollo y replanteamiento de los estudios teatrales en Universidades y Escuelas especializadas, así como en la Enseñanza Media, en donde la teoría y práctica del teatro constituye una opción más del programa. Esta circunstancia es interesante y significativa. Pero, ¿qué razones intrínsecas justifican, además, esta por fuerza básica *Historia del arte escénico*?

Destaquemos, como la principal de todas, la de exponer de modo conjunto los componentes que intervinienen en la representación escénica (texto, modos de representación, técnicas, espacios...). Creemos que este enfoque llena un vacío de nuestro sistema didáctico que, a los profesores, nos inducía a cometer dos errores: el de explicar el teatro únicamente desde el texto; y el de comentar ese texto como cualquier otro objeto literario, sin advertir en él lo propiamente teatral, lo que podríamos denominar su *lenguaje proyectado* hacia la escena. Desde esta perspectiva hemos procurado igualmente contextualizar cada momento de la evolución del teatro, pues consideramos que la escena ha reflejado siempre la Historia, particularmente en sus vertientes estética y social. El lector podrá contemplar las breves notas de contextualización, ofrecidas en el interior del texto, con las tablas cronológicas situadas en su final.

Una segunda razón sería la de auxiliar a la semiótica teatral, que tantos recelos sigue inspirando. Se nos objetará que, frente a los tradicionales comentarios, la semiótica pretende ya descubrir los *elementos de representatividad del texto,* estudiados en sus capítulos generales: discurso, diálogos, didascalias, personajes, objetualidad, espacio... Si esto es cierto, no lo es menos que la historia del arte escéni-

co ayudará a explicar la génesis de esos elementos, su evolución, sus incidencias y peculiaridades según las épocas y los movimientos artísticos en general y los específicamente teatrales en particular.

Finalmente, una tercera razón, más pragmática, sería la de llenar el vacío de estos estudios en nuestro idioma con una exposición que sea a un tiempo *sucinta, comprensiva y rigurosa* —esa ha sido, al menos, nuestra pretensión. Hasta ahora, debíamos echar mano de extensos tratados, en varios volúmenes, aún no traducidos o de ya imposible adquisición en librerías (D'Amico, Pandolfi, Doglio, G. Dumur y aa.vv.); de breves sinopsis, parciales en su enfoque y en la selección de periodos estudiados (Baty, Macgowan y Melnitz, Hartnoll); o de manuales y monografías en las que prima de modo casi exclusivo lo textual. Junto a las tablas cronológicas, un índice de nociones y una bibliografía selecta completan el presente volumen.

Confiando ser de utilidad a cuantos estudiantes y profesores comparten gozosamente con nosotros la enseñanza del teatro, expresamos nuestra gratitud a quienes ya han colaborado en este libro y a todos los que con sus sugerencias y correcciones puedan mejorar nuestros puntos de vista.

Enero, 1990

LOS AUTORES

## NOTA A LA SEGUNDA EDICIÓN

Breve y somera como corresponde a una urgente reimpresión de nuestro libro, que de esta manera se ve premiado al poco de su aparición. Tan poco, que apenas si ha dado tiempo a actualizar conceptos. Quede patente, por el momento, nuestro agradecimiento a todos los que con sus críticas, opiniones y apoyo han hecho posible que la vida de este libro se vea así multiplicada.

Febrero, 1992

LOS AUTORES



# *Tema I. Orígenes del teatro*

Capítulo II

# El teatro en Grecia

## I. ORÍGENES

### 1. El ditirambo y las fiestas helénicas

Siguiendo a Aristóteles, la mayoría de los manuales de historia del teatro hacen nacer la tragedia del *ditirambo* o de los solistas del ditirambo, y la comedia de los *himnos fálicos*. ¿Qué era, en realidad, el ditirambo? Parece ser que se trataba de un coro cantado por unos cincuenta hombres o niños. Su contenido era más lírico que dramático. En los ditirambos se invita generalmente a los dioses a que desciendan a la tierra para presenciar el canto del Coro, en el que se va a agasajar muy particularmente a uno de esos dioses, Dionisos.

Platón llama al ditirambo el nacimiento de Dionisos. En este dios los griegos personificaban todas las fuerzas misteriosas, bienhechoras y aterradoras de la Naturaleza. En el Ática las fiestas estaban dedicadas a Dionisos, de ahí que se las denominase *fiestas dionisias* o *dionisiacas*. *Las dionisiacas* tenían lugar tres veces al año: en primavera —finales de marzo— estaban las *grandes dionisiacas* o de la ciudad de Atenas, aunque la hegemonía de esta ciudad les dio pronto un carácter panhelénico. Estas fiestas duraban seis días, y en ellas, tras el surgimiento del teatro, se celebraban tres concursos dramáticos a los que se presentaban los grandes autores. Es presumi-

ble que en toda la historia no haya habido unos premios de tanta repercusión como éstos. En enero nos encontramos con las *dionisiacas leneas*, fiestas exclusivamente atenienses; duraban cuatro días y no contaban con concursos ditirámbicos. Finalmente, existían las *dionisiacas rurales*, a finales de diciembre, en los *demos* o poblados griegos. Sólo los *demos* de mayor renombre tuvieron concursos dramáticos.

En las *grandes dionisiacas* se cantaba el ditirambo. Comenzaba con una procesión en la que se traía la estatua de Dionisos desde Eleuteras. En las dionisiacas rurales el dios era traído en un *carro naval* y la procesión iba precedida por un sacerdote. El carro de Tespis tenía igualmente la forma de carro naval (carnaval): pensemos que Grecia está poblada de islas. El elemento característico del ditirambo solía ser un *ritornello* lanzado como un grito por el Coro. Con estos gritos alternaba el canto del guía del Coro llamado *exarconte* o *corifeo*. En ellos se solía implorar ansiosamente la llegada de Dionisos, dios de la fecundidad animal y agraria.

## 2. Del ditirambo a la tragedia y al drama satírico

El origen de estos dos géneros estaría en el desarrollo del texto cantado por el exarconte y de los *ritornellos* gritados por el Coro en los ditirambos. Así, pues, debemos pensar en un diálogo inicial entre el Coro y el exarconte, que no estaría muy lejos de los diálogos entre Coro y corifeo en la tragedia. Posteriormente, el corifeo se separó del Coro para dar lugar al *primer actor*. Este paso capital se le atribuye tradicionalmente al mítico actor y autor trágico Tespis. Con la aparición del primer actor acaba de nacer en realidad el teatro occidental propiamente dicho. Esto es fácilmente comprensible si imaginamos que este primer actor no sólo dialoga con el Coro, sino que acompaña su diálogo con la acción. Dicho de otro modo, no sólo recita o canta, sino que actúa: es sujeto y objeto de la acción.

Esta explicación no ha parecido suficiente a algunos investigadores. El profesor Francisco R. Adrados arguye que los ditirambos no tenían una temática heroica ni contaban con los elementos *trenéticos* con ella relacionados (es decir, elementos de culto a los héroes y a los muertos en general), mientras que la tragedia sí tiene una temática heroica y sus coros nos hacen evocar los cantos trenéticos



existentes ya antes de ella y que no podemos relacionar con el culto de Dionisos.

Más difícil parece aún hacer surgir la comedia de los *himnos fálicos* que tenían lugar en las procesiones y ritos de entronización de Fales, en los que los oficiantes portaban como atributo distintivo un gran falo. Aquí, no obstante, el falo sí constituirá un tema y un motivo de los dramas satíricos y de algunas comedias griegas. Pero los himnos fálicos no explican suficientemente algunos elementos característicos de la comedia, tales como los *agones* o enfrentamientos entre dos coros, entre Coro y actor, o ente los actores; ni la *parábasis* o secuencia en la que el Coro se dirige sin máscara al público... Y, sin embargo, todo esto se encuentra en diversos rituales griegos. Adrados concluye que el teatro griego nace del *como:* Coro que se desplaza para realizar una acción cultual con procesión y danza. Y nos aclara que el *como* no es siempre de tipo festivo, sino que pueden darse otros *comos*, por ejemplo, en los que se cantan *trenos* o *plantos* fúnebres en el culto de los héroes. La palabra *comedia* hace referencia únicamente a una especie de comos, los comos festivos.

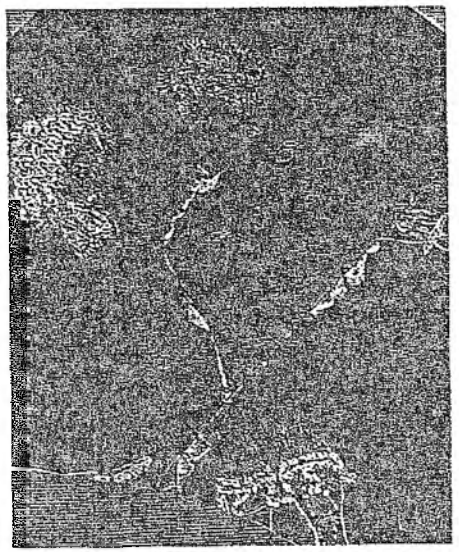
Concretando, la tragedia y el drama satíricos surgieron de ciertos *comos*, aquellos precisamente que agasajaban a los héroes. La comedia es una creación posterior a partir de los comos y rituales no utilizados por la tragedia. La tragedia, además, sirvió en gran medida de modelo formal a la comedia. En definitiva, los orígenes del teatro griego hay que buscarlos en los rituales agrarios. Ahora bien, todo lo expuesto no contradice —así nos lo parece— la teoría de Aristóteles que, en nuestra opinión, explica el origen formal del teatro y justifica el espacio y el tiempo de las representaciones dramáticas.

## 3. Sentido religioso del teatro griego

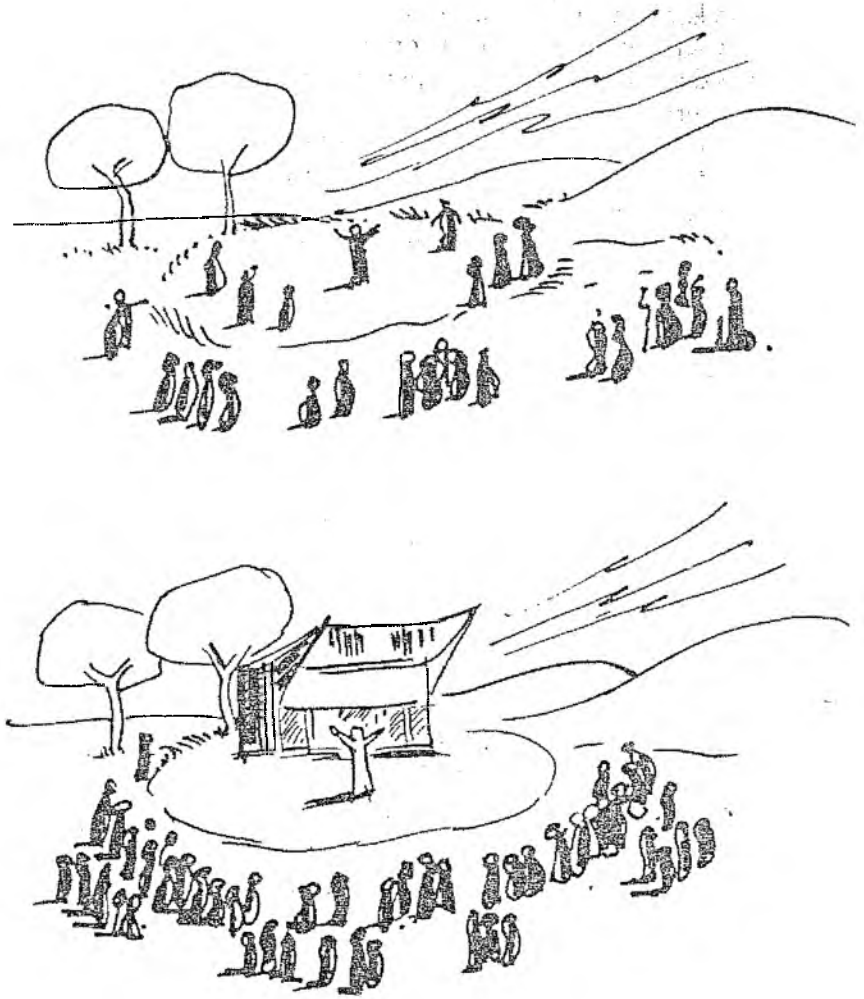
Después de lo aquí expuesto no podemos dudar del sentido religioso del teatro griego, al menos en sus primeras manifestaciones. La oposición entre un teatro religioso y un teatro no religioso no habría tenido sentido. La invocación a los muertos y a los héroes —emparentables con los dioses—, las procesiones de Dionisos o de Fales, las danzas rituales (pues también en Grecia en el principio fue la danza), todo puede ser o todo es religión. En Grecia el hombre se encuentra en continuo diálogo con la naturaleza a la que divi-



Una reconstrucción del carro de Tespis, según una vasija de la época.



Otra vasija (s. III a.C.) nos muestra a un actor griego preparando su máscara, vestido de quitón y coturnos.



Fantasía sobre la primera fase del teatro griego. En el principio era un danzante o recitante (dibujo superior). Años después, necesitaría una modesta *skene* para intercambiar sus máscaras y objetos (dibujo inferior).

niza y con la que asimila a sus héroes. La *polis* establece el marco de la convivencia social, regula esta convivencia. Pero la *polis* no anula las fuerzas de la naturaleza que, espléndida y sobrecogedora, rodean al hombre griego.

Por otro lado, como dejamos apuntado en el capítulo anterior, Grecia es deudora de corrientes de pensamiento y de culto de los países orientales. El culto a Dionisos, en cuyo marco nace el teatro, está impregnado de elementos rituales orientales. Las danzas son sin duda *danzas de posesión* auténtica que provocan el trance y la histeria colectiva. Se trataba de danzas ejecutadas en torno a la *timele* o altar situado en la orquesta, sobre el que previamente había sido colocada la estatua del dios. El público acudía a este rito del ditirambo con la cabeza ornada de coronas vegetales, y los fieles de Dionisos se contorsionaban presos de la *manía* divina. La reproducción, mediante la danza, de la histeria colectiva formaba parte integrante y necesaria de un rito cuya finalidad estaría en el exorcismo, en la liberación del furor reproducido. De aquí arranca probablemente algo tan esencial en el teatro griego como es la *mímesis* y la *purificación catártica* de las que nos ocuparemos más adelante. En ocasiones, estas celebraciones acababan en una comunión sangrienta, en la que los participantes devoraban crudo a un animal sobre el que previamente habían suplicado que descendiese Dionisos para poseerlo. Con este rito, los participantes se hacían una misma carne y sangre con el dios, se divinizaban a su vez.

## II. LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS

Tres son, pues, los géneros dramáticos griegos: el *drama satírico*, la *tragedia* y la *comedia*. Los dos últimos servirán de norma a las variantes habidas en el teatro occidental. El drama satírico expresa otra de las necesidades expresivas del teatro griego que debe dar rienda suelta, en ocasiones, a los impulsos refrenados, a las capas del yo reprimidas por la conciencia. Los brotes del drama satírico han podido aparecer, aquí y allá, a lo largo de la historia del teatro: en Shakespeare, en Mallarmé, en Lorca, en muchos de los intentos de nuestro siglo emparentables con Artaud o con los surrealistas. Consideramos como subgéneros parateatrales, y en nuestro caso



preteatrales, el *ditirambo*, los *comos* y las *audiciones timéticas*, especies de oratorios en torno a la *timele*.

### 1. El drama satírico

Poco es lo que sabemos de este género. Poco es también lo que de él nos queda: *Los sabuesos*, de Sófocles; *El cíclope*, de Eurípides y algunos fragmentos de Esquilo. De origen dorio, fue introducido en Atenas por Pratinas, en la época en que Esquilo iniciaba su carrera, y se incorporó al programa dramático que contaba con una *trilogía* de dos tragedias y un drama. Al añadirle el drama satírico se convirtió en *tetralogía*. Tiene grandes parecidos con la tragedia, tanto en su estructura formal como en su temática de carácter mitológico. Pero se diferencia de la tragedia en el tono, en la representación —en la que tanto cuentan los gestos, la danza— y en la composición del Coro, integrado obligatoriamente por *sátiros*, conducidos por su jefe y padre, Sileno; de donde, en Atenas, se le conoce también con la denominación de *Drama silénico*. Por su fondo y su forma, se podría considerar como una *tragedia divertida* en la que el Coro de sátiros sería el componente básico y esencial; o como un *drama grotesco*, si atendemos más a los elementos de la representación.

¿Cómo eran los sátiros de estos dramas? La mayoría de los historiadores los pintan vestidos con pieles de cabra —se dice que de las cabras sacrificadas a Dionisos. De este animal son igualmente otros atributos: cuernos, cola, pezuñas... No obstante esta figuración tradicional, A. Lesky, apoyándose en las cerámicas griegas de la época, opina que los sátiros debieron optar más bien por los atributos equinos, dejando sólo para las personificaciones de Pan (otro nombre de Dionisos) o de los dioses los atributos del macho cabrío. Pero admite Lesky que, a causa de su cualidad más sobresaliente, la lascivia, a los sátiros se los denominaba *los machos cabríos*.

Como Dionisos, a cuyo cortejo pertenecen, los sátiros personifican las fuerzas de la Naturaleza, particularmente las fuerzas pasionales que conducen a la procreación; de ahí que hayan pasado a la posteridad como símbolo de la pulsiones eróticas que anidan en el hombre y en los animales. Pero también simbolizaban otros impulsos: el temor, el desenfreno, la ironía... De ahí que se los represente como humanos con elementos animales.

## 2. La tragedia

No sabemos muy bien por qué razón el término *tragedia* se hace provenir de *tragos* (macho cabrío), pues a nadie le convencen los motivos de dicha etimología: recompensa de una cabra al ganador del concurso de tragedias, derivación del drama satírico... Tampoco creemos que deba preocuparnos aquí esta cuestión.

En su estructura cabe distinguir:

— El *prólogo*, secuencia inicial que anticipa, en forma dialogada o monologada, la historia trágica.
— El *Parodos* o canto de entrada del Coro.
— Los *episodios*, que serían como los actos o cuadros del teatro moderno. Estos episodios suelen estar separados por cantos del coro que conocemos con el nombre de *estásimos*. De estos episodios, el último, formado por la salida del Coro, recibe el nombre de *éxodo*.

## 3. La comedia

En la comedia nos encontramos con una alternancia de recitados y cantos del Coro parecida a la de la tragedia. Pero existen diferencias importantes entre estos dos géneros. En contraste con la tragedia debemos resaltar especialmente:

— El *Agón* o combate. Constituye su primer episodio y consiste obligadamente en una escena de disputa de la que saldrá triunfante el actor que representa las ideas del poeta. No hemos de olvidar que la comedia ateniense es una pieza de tesis.
— El segundo elemento diferenciador es la *parábasis:* durante una salida temporal de escena de los actores, los componentes del Coro se quitan los mantos y las máscaras, se vuelven a los espectadores y avanzan hacia ellos. Las parábasis cuentan con siete partes: un canto muy breve o *commation;* los *anapestos*, o discurso dirigido al público por el corifeo; el *pnigos*, largo periodo dicho sin interrupción, y cuatro trozos simétricos de estructura estrófica.



En ninguno de estos géneros son necesarias las unidades de tiempo o de espacio, aunque a ellas tiendan los autores.

# III. DE LA TRAGEDIA EN PARTICULAR: SUS COMPONENTES SIGNIFICATIVOS

Aristóteles, a quien por fuerza han de seguir todos los estudiosos del tema, define la tragedia como

> *imitación* (mímesis) de una *acción* (praxis) de carácter elevado y completo, con una cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes. Imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no a través de una narración, la cual, moviendo a compasión y a temor, provoca en el espectador la *purificación* (catharsis) propia de estos estados emotivos.

Partiendo de esta definición, y auxiliados por otros textos de la *Poética* aristotélica, vamos a intentar delimitar las características esenciales de la tragedia griega.

1.ª *La imitación o mímesis.* Además de *imitación*, mímesis puede significar *reproducción* o sinónimos más teatrales como *representación* (volver a hacer presente), *recreación, figuración*... Pero esta mímesis griega es algo más que la imitación ficticia del teatro moderno. El actor griego trata de *hacer presente* al personaje que *encarna* viviéndolo a fin de conseguir que los espectadores *simpaticen* con él.

2.ª *Imitación de una praxis.* La imitación de la que hablamos no está sólo en la apropiación por parte del actor de las características de los personajes. Incluso diríamos que no es esto lo más necesario. No se trata de imitar una psicología, una esencia que deba imprimir su sello a una acción; al contrario, se trata de imitar las acciones trágicas, pues son éstas las que definen al personaje, y no a la inversa.

La acción trágica debe estar orgánicamente estructurada; es decir, la acción en su totalidad debe presentársenos como un todo armónico cuya coherencia se debe a la unión estrecha de sus partes

entre sí, y de todas ellas con la exposición general. Todo ello es causado por algo, no hay nada gratuito.

3.ª *La praxis de la tragedia.* La acción de la tragedia toma cuerpo en la materia mítica. El mito, por tanto, precede a la tragedia. El mito es un *relato* ya estructurado, universalmente válido en razón de sus posibilidades significativas, al que los géneros artísticos podrán concretar según sus formas de expresión. Es posible que la tragedia sea la forma más patética de todas. Y ésta será tanto más sugerente y efectiva cuanto más poética sea su forma de plasmarse. De ahí que Aristóteles exija que la tragedia se muestre en un *lenguaje agradable, lleno de belleza.*

Finalmente, está clara en Aristóteles la correlación y oposición *epopeya-narración // tragedia-acción.* La acción debe ser asumida por el personaje de modo responsable.

Intencionadamente estamos empleando, al hablar de las acciones trágicas, los términos *mito* y *mítico,* tomados en el sentido moderno de casos ejemplares. Hemos evitado el término *mitológico.* Hacemos esta salvedad porque es aquí indicado señalar que no todas las tragedias están sacadas de la mitología. Algunas se apoyan en relatos históricos, como *Los Persas,* de Esquilo, quizá la primera de las tragedias conservadas. Evidentemente, por arte del discurso artístico, muchas veces del discurso dramático, el relato histórico puede alcanzar un nivel mítico suficiente como para convertirlo en caso ejemplar. A lo largo de la historia del teatro veremos cómo los autores de tragedias acuden a la mitología, a la historia, o a los propios dramas trágicos de sus predecesores, especialmente a los trágicos griegos.

4.ª *La metabolé o cambio de fortuna.* Con este concepto se quiere dar a entender que una de las proposiciones o secuencias de la acción trágica debe implicar un cambio de situación en la suerte del héroe o de varios de los personajes trágicos. Por su naturaleza, tanto como por su grado, estos cambios de fortuna pueden ser variados, aunque Aristóteles aclarará que el más indicado de todos para suscitar los sentimientos propios de la tragedia es el que hace que el héroe pase de la prosperidad a la desgracia. Por otro lado, Aristóteles señala que la *metabolé* más bella según la *techne* o arte de la tragedia es aquella en la que el personaje que sufre este cambio no es ni excesivamente virtuoso o justo ni, por el contrario, un malvado; pues en ninguno de los casos referidos podría despertar en el espectador la compasión, además de no presentar ejemplos humanos asimilables



al común de los mortales. En este sentido, alaba el buen criterio de los tribunales poéticos al preferir las tragedias de Eurípides en las que se opta preferentemente por esta solución.

Pero junto a esta mutación desgraciada, la tragedia griega ofrece otras posibilidades, incluido el desenlace o final feliz.

5.ª *Las razones de la metabolé.* Aristóteles aclara que este cambio no se deberá a ningún vicio o acto perverso, sino que ocurrirá *por causa de cierta hamartía.* La *hamartía,* origen del cambio trágico en la suerte del personaje, no equivale a una culpa o a un pecado que el personaje deba expiar con una desgracia. La *hamartía* se refiere a una *opinión errónea* que puede conducirnos a determinadas acciones equivocadas. Pero tampoco se trata de una ignorancia total; sólo de una falta de conocimiento, del conocimiento indispensable que habría sido necesario para tomar una decisión totalmente correcta. En este sentido, la *hamartía* se convierte en la causa de la *metabolé.*

Este cambio brusco, imprevisto, es denominado también por Aristóteles con el término de *peripecia:* desviación de la acción principal en una nueva dirección. No debemos confundir este significado con el actual de *vicisitudes o episodios de la acción.* A la *peripecia* aristotélica puede seguir la *anagnórisis* o reconocimiento: el personaje trágico cae en la cuenta de su descuido, de su identidad, de la identidad de los otros personajes. En cualquier caso, lo importante para la organización trágica no es propiamente ese reconocimiento en sí, sino la significación de dicho reconocimiento y las consecuencias que ello implica para la solución posterior de la tragedia.

6.ª *La finalidad de la tragedia: la catarsis.* Es éste el concepto que más debates ha suscitado de todos los señalados en la *Poética.* Recordemos que la finalidad de la tragedia estaría en la consecución de la catarsis, por medio de la compasión y del temor de estos estados emotivos.

Siguiendo a su autor, hemos de entender por *compasión* o piedad la emoción que el hombre experimenta ante la desgracia del personaje trágico; y por *temor* el miedo a que esa desgracia, propia de la condición humana, pueda acaecernos también a nosotros, los espectadores, hechos de la misma masa que los personajes de la tragedia. Por ello, aunque éstos ocupen un rango social distinto del nuestro —se trata de personajes encumbrados—, en lo moral no se distinguen de los demás mortales. Compartimos todos las mismas virtudes y los mismos defectos. Por efectos de la *mimesis,* que ha de pasar al espectador, éste sentirá en sí la desgracia trágica. Pues bien,

por efecto de la homeopatía, consistente en curarse de una afección experimentando una afección similar, la tragedia nos curará del temor y de la compasión. ¿En qué grado? Esta es la cuestión. Hay quienes creen que se trata de una purificación total, de una *erradicación* (Corneille) de dichas emociones. Otros piensan que no se trata de hacer del hombre un ser *insensible*, sino de curar sólo los excesos *patológicos* de compasión y de temor que podrían convertirnos en enfermos psíquicos.

## IV. LA REPRESENTACIÓN DEL TEATRO GRIEGO

Los géneros propiamente dramáticos se sostienen desde los griegos sobre dos pilares básicos: el diálogo y la acción.

> El *monólogo dramático* y el *mimo*, con sus distintas variantes a lo largo de la historia del teatro, cuentan accionalmente una historia y suelen contener un diálogo encubierto, si no ya manifiesto. En el *mimo* los actores «hablarán» echando mano del código gestual. En las variantes del *monólogo dramático*, el diálogo puede aparecer de diversas formas: desdoblamientos psicológicos del personaje, reproducción de diálogos con otros personajes ausentes o con sus imágenes, apóstrofes (incluidas las apóstrofes al público), etc.

Empecemos hablando del actor y del Coro para pasar a otras consideraciones sobre el lugar y las técnicas de la representación.

### 1. Los actores

Ya hemos dicho que los *actores* son los encargados de encarnar a los personajes mitológicos o históricos del teatro griego, verdaderos sujetos y objetos del relato. Los griegos tienen muy clara la diferencia entre actor y personaje, así como la de la doble relación entre el personaje y su representación dramatizada. Recordemos que, hasta ese momento, el griego sólo ha tenido acceso a un relato narrado. En segundo lugar, el espectador advierte la relación mimética entre el personaje y el actor que lo encarna, es decir, que lo presenta en



carne y hueso. Para entender bien esto hemos de pensar que nosotros vivimos en un mundo un tanto alejado del griego, en el que tenemos consolidados los géneros que muestran la acción —al teatro debemos de añadir el cine. Pero debemos precisar que fueron los griegos los que operaron el paso de la *epopeya* (narración) al *teatro* (narración + acción).

Es comprensible que este paso se diera de un modo gradual; que, poco a poco, la *acción* fuese ganándole terreno a la narración y a los recitados heredados del culto.

Comprenderemos igualmente que la relación actor-personaje no fuese en un principio *de uno a uno:* un actor distinto para cada uno de los personajes de la obra, como ocurre por lo general en el teatro moderno. Entre los griegos, un mismo actor podía representar a varios personajes en la misma obra. Se dice que fue Tespis el que inventó al actor, al primer actor. Posteriormente, cada uno de los grandes trágicos aumentó su número: con Esquilo aparece el segundo actor *(deuteragonista);* con Sófocles el tercero *(tritagonista);* Eurípides continúa con tres actores e introduce uno más que no habla.

Conforme aumentan los actores, es lógico que se incremente el número de personajes presentes al mismo tiempo en escena. Con ello es fácil suponer que, de Tepis a Eurípides, crezcan las posibilidades de la acción y disminuya la parte narrativa. También es deducible que, al aumentar los participantes en la acción y en el diálogo que la conduce, decrezca la parte recitada o cantada que se encomienda al Coro. Así ocurrió, en efecto. Es más, al perder importancia el Coro, los autores fueron reduciendo el número de participantes en él, o *coreutas*. En Eurípides ya sólo encontramos doce coreutas. En la comedia, Aristófanes aún mantiene el Coro, pero Menandro acabará suprimiéndolo.

Pero si el incremento de actores ayuda a una mostración más objetiva y realista de la acción, también es verdad que con ello el teatro pierde parte de su carácter mimético y se empobrece la relación actor-personajes, lo que acarreará, inevitablemente, el debilitamiento de algunos de los aspectos del teatro en sus inicios: su carácter ritual, cultual y, en definitiva, religioso.

> No en vano, cuando el teatro contemporáneo ha querido reconstruir la mímesis y la *ceremonia*, ha acudido, entre otras soluciones, a la fórmula del teatro griego: un actor para varios perso-

najes. El actor contemporáneo representará sucesivamente varias transmutaciones o metamorfosis de un mismo personaje o de diversos personajes. Para que esto quede de manifiesto, el actor se investirá también de los atributos de sus personajes respectivos: máscaras, vestimentas, pelucas... Preferentemente, este acto de la transformación formará parte de la ceremonia, por lo que deberá realizarse a la vista del público. Arrabal es, sin duda, el autor de nuestros días que más ha puesto en práctica esta técnica en su teatro pánico, aunque sus ceremonias evoquen en primer lugar la liturgia católica. Por increible que nos parezca, las mayores «novedades» de las vanguardias del siglo xx han consistido en retornos a los orígenes.

## 2. El Coro

Podemos, pues, decir que el teatro moderno nace del incremento de las funciones del actor y de la disminución de las atribuciones del Coro. En varios apartados podríamos agrupar dichas atribuciones.

— Funciones imprecativas: plegarias, invocaciones, oraciones en las que se pide, en ocasiones, la aparición de héroes muertos, la llegada de un dios; acción de gracias, cantos de victoria... En éstas, como en otras misiones del Coro, podemos ver claramente su origen y naturaleza cultuales.
— Participación en la ceremonia, con intervenciones de carácter ritual: procesiones, ofrendas...
— Funciones narrativas al servicio de la acción. El Coro puede preparar la acción exponiendo la situación en que ésta va a ocurrir, o puede predecirla, anticiparse a ella, o presagiarla como si tuviera poderes visionarios (muerte de Clitemnestra en *Electra;* muerte de los niños en *Medea...);* o puede exponer su temor ante una de las posibilidades de la acción, llegando incluso a prevenir a los personajes del riesgo a que se ven expuestos.
— Elementos de unificación, de enlace, entre los distintos episodios trágicos, que se cerrarán con el éxodo o salida.
— Aparece la figura del comentador de la acción en sus resultados y consecuencias.
— Crear un mediador entre la acción trágica y la percepción de la misma por parte de los espectadores, llegando incluso a convertirse en una especie de conciencia colectiva del público.
— Finalmente, para Roland Barthes, la gran función manifiesta o encubierta del Coro es la de preguntar: a los dioses, a los héroes, o a sí mismo. A los espectadores también, a los que parece dirigirse en ocasiones. Creemos que vale la pena reproducir parte del texto del ensayista francés, a pesar de su tono un tanto categórico:

> El comentario coral detiene periódicamente la acción recitada por los actores y obliga al público a una meditación lírica e intelectual a un tiempo. Porque si el Coro comenta lo que acaba de ocurrir ante nuestra vista, este comentario es en su esencia una interrogación: a «lo que acaba de ocurrir» de los recitantes, el Coro contesta con un «¿y qué va a suceder ahora?»... Tal es la estructura del teatro griego: la alternancia orgánica de la cosa interrogada (la acción, la escena, la palabra lírica). Esta estructura suspendida marca la distancia que separa al mundo de las preguntas que se le hacen. La mitología en sí misma había sido una imposición de un vasto sistema semántico a la naturaleza. El teatro se apropia la respuesta mitológica y se sirve de ella como de una respuesta de nuevas preguntas, porque interrogar a la mitología equivalía a interrogar a lo que en otro tiempo había sido plena respuesta. En sí mismo, el teatro griego es una interrogación situada entre dos interrogaciones de signo distinto: religioso, la mitología; laico, la filosofía (en el siglo IV a. de C.). Es cierto que este teatro constituye una vía de secularización progresiva del arte: Sófocles es menos «religioso» que Esquilo; Eurípides menos que Sófocles. Con este paso de la interrogación por formas cada vez más intelectuales, la tragedia evoluciona hacia lo que hoy llamamos el drama, es decir, hacia la comedia burguesa, fundada en conflictos de caracteres, no en conflictos de destinos: y lo que ha marcado este cambio de función ha sido, precisamente, la atrofia progresiva del elemento interrogador, es decir, la atrofia del Coro. Idéntica evolución se produce en la comedia; al abandonar el cuestionamiento de la sociedad (incluso cuando su contestación fuese regresiva), la comedia política (la de Aristófanes) se convierte en comedia de intriga, de caracteres (Filemón, Menandro): comedia y tragedia tienen entonces por objeto la «verdad» humana. En definitiva: el tiempo de las preguntas había pasado ya para el teatro.

## 3. El lugar de la acción: el «theatron»

Es de suponer que antes de la construcción de los teatros, los coros ditirámbicos actuasen al aire libre, rodeados por los espectadores. En la época clásica, el teatro fue de madera. Posteriormente, se pensó en su ubicación en la confluencia de dos colinas en cuyas laderas se situaba el auditorio o *theatron* (lugar para ver) al que los romanos llamarán *cavea* (parte excavada). En la parte baja de las colinas queda la *orquesta*, de forma circular, rodeada de una balaustrada de piedra con un altar de Dionisos *(timele)* en su parte central.

En el siglo v antes de Cristo, el auditorio abrazaba unas tres cuartas partes del círculo de la *orquesta*. Al fondo, frente a los espectadores, se alzaba un muro alto tras el que se situaba un edificio destinado a habitaciones para los actores, maquinaria en su parte superior. Entre este muro y la orquesta se sitúa un espacio estrecho denominado *proscenio*. Los actores y el Coro se colocaban normalmente en la orquesta, aunque, más tarde, se replegaron hacia la parte posterior. Se cree, finalmente, que los actores representaron sobre el proscenio.

Licurgo reconstruyó el Teatro de Dionisos hacia el año 333 a. de C. y colocó asientos de piedra para los espectadores. En la actualidad, contamos con suficientes restos de los magníficos auditorios griegos, entre los que destaca el Teatro de Epidauro, en Grecia, y el de Siracusa, en Italia.

El estudio del auditorio no ofrece problemas. En cambio, se sigue debatiendo otros aspectos del espacio escénico, particularmente la relación entre el proscenio y la escena *(skene)*. Parece ser que la primera función de esta *skene,* que tenía forma de habitación, era la de servir para los cambios de los actores a lo largo de la representación. Tenemos datos de la construcción de una *skene* en Atenas en 465 a. de C. Otro uso muy posible era el de servir de espacio escénico a los dioses que formaban parte del reparto escénico. La dimensión *altura* tenía su simbolismo en el teatro griego. Por medio de la maquinaria, los dioses descendían a lo largo del muro (es el *deus ex machina*). Su actuación no debería situarse al mismo nivel de los personajes humanos. La *skene,* parte contigua al muro, elevada como el proscenio sobre la orquesta, sería inicialmente el lugar reservado a los dioses.





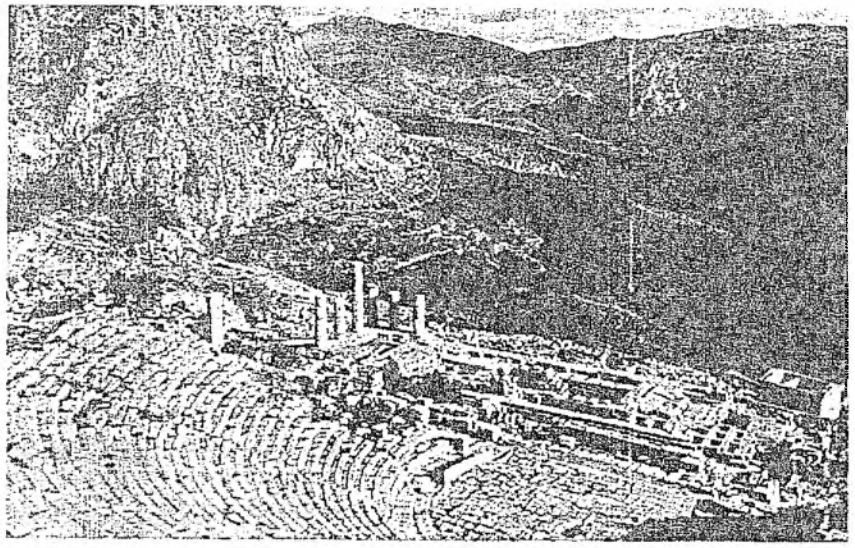
## 4. Decorado y maquinaria

El muro de la *skene,* que pudo en un principio aparecer desnudo, se revistió más tarde con alguna colgadura. Al principio, en el espacio escénico no debió figurar ningún lugar extraescénico. Éste debía ser creado por la imaginación de los espectadores siguiendo las indicaciones del texto. En tiempo de Esquilo, el espacio escénico se integró en el espectáculo para sugerir los lugares comunes de la acción (palacio, fortaleza, lugar elevado...), lo que se conseguía por medio de un telón de fondo y de unos bastidores, llamados *periactois,* colocados en los laterales del proscenio. Estos bastidores podían incluso girar sobre sí mismos para presentar en sus caras nuevos decorados a lo largo del espectáculo. Ya con Eurípides se disponía igualmente de una plataforma móvil, de una polea en el techo de la *skene* para alzar por los aires a los dioses, de plataformas elevadas para designar los lugares olímpicos, de terrazas, de escotillas y de escaleras por las que podían ascender los fantasmas de los muertos. Como utensilios necesarios para producir efectos sonoros y visuales, los griegos disponían de placas que se golpeaban a fin de simular el ruido del trueno, mientras que con antorchas agitadas se producía el resplandor de los relámpagos.

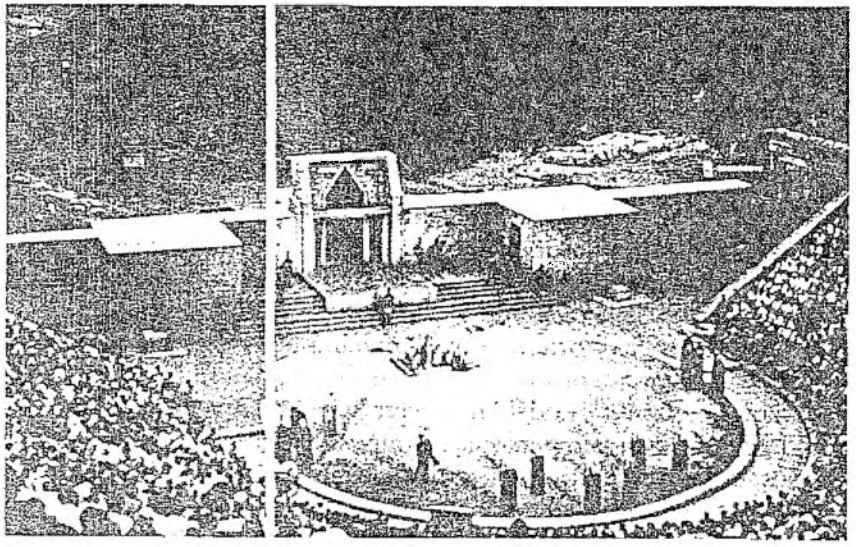
## 5. Máscaras, coturnos, vestuarios

Para nosotros es obvio que la máscara oculta el rostro del actor y con él su enorme riqueza gestual. Sin embargo, los griegos y otras civilizaciones antiguas, en sus celebraciones rituales preteatrales, ya usaban las máscaras o disimulaban la cara con barro, azafrán y otros productos. Este hecho tiene un evidente simbolismo: el de revestirse de unos atributos nuevos que nos hagan dignos de oficiar en el culto. Trasladado al teatro, podríamos decir que la máscara opera la transmutación del actor en personaje o, mejor dicho, la ocultación de los rasgos que individualizan al actor a fin de que éste deje manifiestos los rasgos del personaje reflejados en la máscara. Otras pueden ser sus consecuencias:

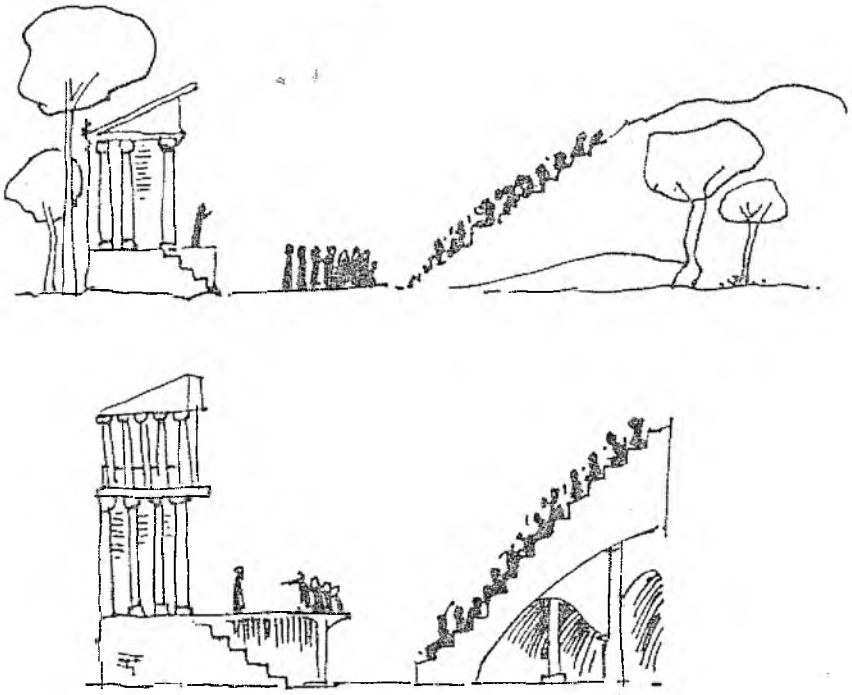
— la de hacer coincidir al *personaje* con su papel (rasgos cómicos o trágicos tipificados); en Aristófanes se dan las máscaras fi-



El teatro de Apolo en Delfos (s. IV a.C.).



El teatro de Epidauro en una representación actual.



Esquema comparativo entre un teatro griego y otro romano. Se advierte con claridad la colocación del auditorio sobre la ladera de la montaña (arriba), y la construcción específica que los romanos hacían (abajo) de sus locales dedicados a la escena. La separación entre el *proskenio* y la *orquestra* en el teatro griego es mucho más notoria, por la propia importancia del coro, que la del teatro romano, en donde se suprime. Asimismo, el lujo y aparato de la skene es muy superior en el romano.

gurativas de animales —ranas, aves... Con el tiempo, los artesanos consiguieron un realismo sorprendente en sus máscaras que pudo poner en peligro la tipificación de los personajes. Pero este realismo estuvo en correspondencia con el realismo de los textos dramáticos. Este sería el caso —de ser cierto— de aquella representación de Aristófanes que hace salir a escena al filósofo Sócrates: la fidelidad al modelo fue tal que el propio Sócrates, que se encontraba entre los espectadores, se puso en pie para que éstos no creyesen que estaba en escena representándose a sí mismo;

— la de producir efectos de sobrecogimiento, particularmente en la tragedia;
— al ir figurada en un casco que agranda las dimensiones normales de la cabeza humana, hace más visible al personaje, al tiempo que consigue que guarde las proporciones con su elevada estatura, debido al uso de los coturnos;
— igualmente, según otros, su cavidad servía para ampliar la voz, haciendo el papel de falso megáfono (pues éste no era necesario, dada la buena acústica de los teatros);
— finalmente, permitía que un actor pudiese representar perfectamente a varios personajes con sólo cambiar de máscara.

Por su lado, los *coturnos* servían para dar mayor altura a los actores trágicos. De este modo, los actores que hacían personajes nobles sobresalían por encima del Coro y, por otro lado, su altura se amoldaba, como ya hemos indicado, a las proporciones de la máscara. El actor se convertía así en una especie de gigante, y se hacía visible para todos los espectadores. Este gigantismo conlleva un simbolismo psicológico y moral que creaba en los espectadores efectos de sobrecogimiento propios para experimentar la catarsis de que nos habla Aristóteles.

Añadamos algunas notas sobre el vestuario de los griegos. Los trajes usados por los actores griegos resumían estilizadamente la moda ática de acuerdo con los personajes que representaban. Se componían esencialmente de túnicas cortas y medias (quitón, clámide) y mantos. En el vestuario se jugaba con el simbolismo de los colores. Los reyes habían de vestir de púrpura; los personajes de luto, con tonos oscuros. Las almohadillas servían para abultar el tronco humano a fin de que guardara la debida proporción con la





altura. Los monarcas usaban una corona como símbolo de su dignidad y mando.

## V. AUTORES Y OBRAS

### 1. Los trágicos

*Esquilo (525 a 456 a de C.)*

Es el primer clásico del que conservamos parte de su obra (no tuvieron esta suerte ni Frínico ni Pratinas). De las siete tragedias de Esquilo que nos quedan, tres de ellas forman una serie argumental, las que integran la trilogía *La Orestiada: Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides.* Las cuatro restantes son: *Los siete contra Tebas, Los persas, Las suplicantes* y *Prometeo encadenado.*

La *Orestiada* nos presenta un fresco de crímenes familiares. En la primera tragedia, Clitemnestra asesina a su marido Agamenón a la vuelta de éste de la Guerra de Troya. ¿Razón de este crimen? Vengar la muerte de Ifigenia por su padre Agamenón, pues tal fue la condición que impuso el sacerdote para que los dioses enviasen vientos propicios a las naves griegas que habían de salir con rumbo a Troya.

Tras la muerte de Agamenón, Egisto se une con Clitemnestra y usurpa el trono. Diez años han pasado desde el crimen horrendo. Pero diez años no han sido suficiente tiempo para que Electra, hija de Clitemnestra y de Agamenón, extinga sus odios. Electra encuentra por fin a su hermano Orestes en la tumba paterna y le incita a la venganza. Éste mata al usurpador Egisto y a su propia madre. Es la historia de la segunda tragedia, *Las Coéforas* o portadoras de ofrendas a los muertos.

Pero el matricidio de Orestes alzará contra él a las Furias o Ericnias (tercera tragedia). Orestes será juzgado por el parlamento reunido bajo la protección de Palas Atenea. El parlamento absolverá al héroe por considerar que obró para salvar el honor de la familia y de su propia ciudad, ultrajada en la figura de su rey. Las Furias se calman, dejando paso a las *Euménides o benévolas.*

Como vemos, un único relato, cuyas partes o secuencias están

causal y temporalmente trabadas, compone varias tragedias agrupándolas en una unidad argumental. El gran arsenal de la mitología griega, en parte ya vertido a la epopeya homérica, constituía un filón de incalculable riqueza para los trágicos. *La Orestiada* le habría proporcionado a Esquilo materia argumental para nuevas tragedias aún. Así lo entendieron Sófocles y Eurípides. Este último, remontándose a los inicios del conflicto familiar, a Ifigenia, compuso dos tragedias centradas en este personaje: *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride*. Electra, por su parte, dará nombre a dos tragedias, las de Sófocles y Eurípides.

Pero detengámonos aún un momento en Esquilo. Todo parece acabar en *La Orestiada* con un final satisfactorio, si no feliz, y con la clausura de un ciclo de violencia. Sin embargo, es fácil imaginar el tormento interior de Orestes. El dictamen del parlamento lo reconcilia con la ciudad, pero no suprime su historia ni su memoria, armonizando lo apolíneo con lo dionisíaco.

Se ha dicho que Esquilo es el más religioso de los dramaturgos griegos. Pero esto no impide que sus tragedias cuestionen implícitamente los juicios de los dioses. Es más, la creencia en los dioses debe ser mantenida como el único medio de exculpar a los humanos de sus crímenes. Todos los crímenes de la trilogía fueron desencadenados por el sacrificio de Ifigenia y maldición subsiguiente. Pero ¿no fueron los dioses, en última instancia, los que ordenaron ese sacrificio? Agamenón, espíritu religioso, sólo se limitó a obedecer un mandato superior. Igual filosofía mantendrá Esquilo en sus otras tragedias. En *Los Persas* se habla de una guerra en la que él mismo tomó parte; pero no lo hace para celebrar la victoria de los griegos, sino más bien para mostrar la insensatez y la ambición de unos jefes militares persas. ¿Quién puede hablar de victoria y de vencedores cuando los campos de batalla han quedado enrojecidos por la sangre de los muertos?

*Sófocles (496-406 a. de C.)*

De las muchas tragedias de Sófocles, a quien los hados concedieron larga y fecunda existencia, sólo nos quedan siete: *Ayax, Antígona, Edipo rey, Electra, Filoctetes, Las Traquinias, Edipo en Colono.*

Con la introducción del tercer actor, Sófocles confiere un mayor dinamismo a los diálogos escénicos y a las acciones que éstos desarrollan. Esquilo también lo entederá así e, imitando a Sófocles, incluirá el tercer actor en algunas de sus tragedias. Entre ellas siguiendo el juicio de la historia, hemos de destacar *Edipo rey,* posiblemente la obra maestra del teatro de todos los tiempos. ¿A qué puede ser debido este reconocimiento? El tema y la historia escenificada han podido sin duda contar para ello. Pero esto no lo es todo; mejor dicho, esto sólo constituye una parte de la tragedia. Es más, la historia de Edipo ya la conocían de antemano los griegos en tiempos de Sófocles, como podemos conocerla nosotros cuando vamos a una de sus representaciones. Por si esto no fuese bastante, el dramaturgo nos la recuerda en el pórtico de la tragedia, antes de que ésta tenga lugar (lo que, por otro lado, es normal en todo el teatro griego). El sobrecogimiento, la tensión que crea en nosotros *Edipo rey* está en el arte con que se expone la acción, en su profunda poesía, en la organización del conflicto trágico, en la transmisión de una experiencia vital que conmueve las fibras más profundas de nuestro yo. A través de las desdichas de Edipo, fuente de análisis para psicólogos (matar al padre, yacer con la madre, autocastigarse con la ceguera y el exilio por no creerse digno de ver la luz del día ni hollar el lugar de su «falta»), a través de unos hechos acaecidos en un lugar y en un tiempo definidos, Sófocles nos conduce al tiempo y al espacio indefinidos, permanentes, de la conciencia de Edipo; a la congoja indescriptible del personaje martirizado por fuerzas que son más poderosas que él; a las reacciones propias de un ser acorralado que se siente culpable, aunque quizá vislumbre que no hay proporción entre su error y la desgracia a que lo someten los dioses; a la atormentada interiorización de su propio existir que le llevará a exclamar aquello de *¡mejor no haber nacido!*

El pesimismo de Sófocles es evidente. La crítica implícita a las fuerzas superiores que mandan sobre los humanos no deja lugar a dudas. Pero su obra, como la de Esquilo, es también una reflexión sobre los comportamientos del poder en su época, sobre la organización política que no sabe desprenderse de los lazos de la guerra, de las ya incontables guerras que Atenas emprende o sufre en su tiempo y de las extrañas leyes que la rigen. No ha de sorprendernos el enorme éxito, en nuestro siglo, de otra de sus tragedias, *Antígona,* en las adaptaciones de Brecht, Anouilh, Living Theatre... *Antígona* es una reflexión sobre la dignidad humana y sobre el camino a seguir (el dictado por los dioses o el dictado por uno mismo en su fuero interno) cuando las leyes nos obligan al acto inmoral (en *Antígona,* no dar sepultura al hermano muerto). En la interpretación del *Living,*

el hermano de Antígona muere en la guerra, a manos de su propio hermano Eteocles. Polinices fue forzado a la guerra, a la que maldijo hasta su muerte.

*Eurípides (480-406 a. de C.)*

De Eurípides conservamos diecisiete tragedias. Destacamos de ellas: *Alcestes, Medea, Ifigenia en Áulide, Ifigenia en Táuride, Electra, Las bacantes* y *Las troyanas*. Eurípides cuenta ya con cuatro actores en escena, uno de ellos sin texto. Esto le permite crear escenas de un mayor dinamismo y realismo que sus antecesores. Pero, en contrapartida, el Coro de Eurípides pierde parte de las atribuciones que tuvo en sus comienzos. Ya hemos adelantado que esto conlleva un deterioro del carácter cultual, religioso, de la tragedia. En Eurípides, la raíz profunda de esos cambios hay que buscarla también en su escasa fe en las fuerzas extraterrestres, debido posiblemente a su aproximación a la filosofía de los sofistas.

Exagerando quizá los tintes, Duvignaud afirmará que la verdadera tragedia empieza con Eurípides. Dando por sentada la incredulidad o la desconfianza total del trágico griego en los dioses, es preciso que miremos hacia abajo, que busquemos en el hombre el responsable de todos los infortunios. *La tragedia empieza cuando el cielo se queda vacío,* sentencia Duvignaud. Un cielo vacío de dioses: éste es el cielo que contempla Eurípides cuando hacia él alza su mirada. La tragedia está en el hombre, en la libertad del hombre que diría Sartre. Lesky, menos tajante, aclara:

> Eurípides critica en sus tragedias las figuras transmitidas por la fe, pero sin que por ello llegue a la negación atеísta de los poderes superiores. Tales poderes existen, y los destinos actúan de una forma que al hombre le es inescrutable; pero para Eurípides, completamente dentro del espíritu de la sofística, el verdadero centro de todos los acontecimientos es el ser humano. Las acciones del hombre y la dirección divina ya no se unen para él en el mundo de las irreconciliables contradicciones para formar su mayor contraste con respecto a Esquilo. Si para éste el destino humano era solamente el escenario en el que se manifesta paradigmáticamente un orden superior, en cambio, para Eurípides, en dramas como *Medea* o *Hipólito,* este destino nace del hombre mismo, del poder de sus pasiones, en las que, a diferencia de Esquilo, ya no hay ningún dios que a modo de *sylléptor* sirva de ayuda en el camino del conocimiento y de la comprensión.



## 2. Los comediógrafos

En tres periodos se clasifica la comedia griega: antigua, media y nueva. Aristófanes representa a la antigua; Menandro a la media.

*Aristófanes (444-380 a. de C.)*

Con Aristófanes, el Coro continúa perdiendo muchas de sus atribuciones. Entre otras razones, esto puede explicarse por el tono satírico y jocoso de la comedia, menos apto para las atribuciones cultuales del Coro. Pero cuenta también el carácter descreído de su autor. Con Aristófanes, en efecto, asistimos al espectáculo desmitificador de lo sagrado que alcanza cotas rayanas en lo sacrílego. En *Las nubes* se burla abiertamente de los dioses.

Pero no sólo dirige su crítica festiva y mordaz contra los dioses. Aristófanes se mofa de las instituciones humanas, de los gobiernos políticos de Atenas, de las tribunales de justicia *(Las avispas);* de la filosofía de los sofistas y particularmente de Sócrates a quien vapulea en *Las nubes;* de la legislación y del poder militar que, con la guerra, destruyen los lazos sociales y familiares *(Lisístrata).* Las comedias de Aristófanes nos presentan, por la vía del sarcasmo, una panorámica de la sociedad de su época, un fresco de un realismo no igualado hasta entonces, a pesar de las deformaciones exigidas por el género cómico. La crítica del comediógrafo despertó la indignación, y la contrarréplica no debió hacerse esperar. Apela entonces al público, por intermedio del Coro, para que acuda en su defensa. Para este menester requiere Aristófanes la voz de los coreutas.

¿Cuál fue el poder catártico de la risa? Podemos afirmar que, en el caso de Aristófanes, éste pudo ser el de liberarnos de ciertas tensiones discursivas y avivar el espíritu crítico. Sus caricaturas fueron eficaces para advertirnos de la realidad y sus engaños que, de ser presentados «objetivamente», podrían haber pasado desapercibidos.

*Menandro (342-291 a. de C.)*

Con Menandro asistimos a la evolución del teatro griego hacia las formas del teatro moderno. Algunos historiadores piensan que se trata de una degeneración del rigor griego. El Coro, por ejemplo, desaparece prácticamente, pues, aunque pueda hacer acto de presencia en los entreactos, ya no conserva ninguna de las funciones que le caracterizan en la tragedia, limitándose únicamente a ejecutar algunas canciones.

Menandro suprime así la interrogación, las preguntas explícitas del teatro griego, de las que hablaba Roland Barthes. Ciertamente. Pero con ello está, quizá, exigiendo una nueva lectura del espectáculo por parte del público. Las preguntas estarán, a partir de ahora, en el interior del texto, latentes en el diálogo. El público, al que el autor proporciona suficientes elementos de juicio, debe descubrirlas por su cuenta.

Aunque Menandro llegó a escribir un centenar de comedias, sólo conservamos fragmentos de algunas de ellas. Por suerte, los romanos tuvieron mejor fortuna que nosotros y, gracias a ellos, podemos juzgar los méritos y deméritos de los autores griegos. Dejando de lado a estos últimos (falta de inventiva, torpeza en la exposición, técnica muy pobre...), debemos reconocer, entre los primeros, que han sido los mayores inventores de *caracteres* o de personajes tipificados, en los que se fustigan los defectos y manías de la sociedad en que viven: la avaricia, la hipocresía, la fanfarronería... Como veremos en el capítulo siguiente, Plauto recogerá estos caracteres, integrándolos en la comedia romana, y, a través de él, pasarán a toda la comedia occidental desde su resurgir en el siglo XII.

## 3. El mimo

Del mimo sólo diremos que constituye una forma ecléctica, tardía, en el declive del teatro griego o, si se prefiere, en la transición de sus formas últimas al mundo romano. Pobre en sus elementos, mitad divertimento lúdico mitad comedia, el mimo vive al margen del teatro en sus inicios y se desarrolla donde nace: fuera de los auditorios, en las calles y en las plazas públicas.



## TEXTO

*Los componentes de la tragedia*

La tragedia es la imitación de una acción grave, completa, de cierta extensión, plasmada en un discurso poblado con diversos adornos, que, según las partes en que se usan, concurren al efecto del poema; todo ello no con el fin de operar por medio de la narración, sino de la acción, que, moviendo al terror y a la piedad, conduce a la purgación de estas mismas pasiones...

Puesto que es con la acción como la Tragedia imita, es necesario, en primer lugar, que el Espectáculo, la Melopea, las Palabras sean partes de la Tragedia. Porque es con estos tres medios como la Tragedia realiza su imitación...

En segundo lugar, y puesto que es una Acción lo que imita la Tragedia, y ésta se ejecuta por medio de personajes que actúan, que están por necesidad definidos por su Carácter y su Pensamiento actual (pues ya hemos dicho que esos dos componentes caracterizan las acciones humanas), síguese de ello que las acciones, que labran la felicidad o la desgracia de todos, tienen dos causas: el Carácter y el Pensamiento. Ahora bien, la imitación de la acción es el Mito, y llamo así a la disposición de las partes de que está compuesta una acción poética. Llamo Carácter a lo que caracteriza al que actúa. Y Pensamiento a la idea o juicio que se manifiesta por medio de la palabra.

Hay pues, necesariamente, seis componentes en toda tragedia: el carácter, las palabras, los pensamientos, el espectáculo y el Canto.

... Pero de estas partes, la más importante es la composición de la acción...

Por lo demás, sin acción no puede haber tragedia, mientras que sí podría haberla sin caracteres. De hecho, la mayor parte de los autores contemporáneos carecen de caracteres...

En cuanto al Espectáculo, cuyo efecto sobre el alma es tan grande, no es asunto del poeta. La Tragedia subsiste íntegra sin la representación y sin el juego de los actores. Estos dos componentes pertenecen más específicamente a la competencia de los Ordenadores del teatro que a la de los poetas.

(Aristóteles, *Poética*, canto VI.)

Capítulo III

# El teatro en Roma

## I. ORÍGENES Y CONSIDERACIONES PREVIAS

### 1. La inevitable comparación con Grecia

El hecho de que, en la mayoría de manuales e historias, el capítulo sobre el teatro romano siga al griego —ese gran monumento del Ática—, profundo y tenso en la tragedia, elegante y paródico en la comedia, ha invitado a un enfoque comparativo entre estas dos manifestaciones. De la comparación ha salido malparado, la más de las veces, el teatro romano. En algunos casos, la infravaloración llega casi al desprecio. Historiadores hay para los que el teatro romano no es más que una copia, una mala copia incluso, degenerada, del teatro griego.

Es posible que tales historiadores y críticos estén juzgando un hecho cultural sin tener en cuenta ni el tiempo ni el espacio de recepción y de creación; ni las condiciones de producción en la sociedad que lo recibe; ni el contexto sociocultural en el que se inscribe. Estos historiadores es posible que juzguen dos monumentos dramáticos distintos con un mismo patrón para concluir sobre el escaso valor de un teatro que condujo muchas veces a expresiones gestuales pobres de palabra.

Hecha esta salvedad, pasemos ya a la exposición de los orígenes del teatro romano.

## 2. ¿Origen etrusco u origen griego?

En reacción contra los que creen que el teatro romano es una mera importación del teatro griego están los que abogan por su origen etrusco. Se apoyan para ello en la autoridad de Tito Livio. Según este historiador, los romanos, que en el 364 a. de C. sólo conocían los *ludi circenses* (juegos circenses), pudieron contemplar a los *ludios* o actores llegados de Etruria que *danzaban al son de la flauta, sin texto cantado y sin mimar la acción de una obra*. Hoy en día, esto no puede sorprendernos lo más mínimo. Pero sí llamó la atención del historiador romano, ya que Tito Livio escribe en un momento en el que los *ludios* romanos, en sus mimos, están relatando acciones, traduciendo una historia en imágenes visuales.

A partir de ahí, Tito Livio da pie a suposiciones sobre el origen etrusco del teatro romano. Sigue contándonos que los jóvenes romanos, al ver a estos ludios etruscos,

> se pusieron a imitarlos (en sus danzas, se entiende), lanzándose, además, entre ellos, burlas en versos improvisados. Había concordancia entre sus palabras y sus gestos. Así pues, esta práctica fue adoptada y pasó progresivamente a formar parte de las costumbres.

Y no quedó ahí la cosa. En una tercera etapa, los histriones romanos, dejando aparte los *versos improvisados* de los jóvenes, ejecutaban *saturae* musicales (poutpurrís) en los que los cantos y los gestos estaban regulados por un flautista. El término *satura* dará origen al castellano *sátira*. Pero aquí hemos de entenderlo en su acepción latina primitiva de *conjunto de textos cantados y mimados sin un hilo que les diera unidad argumental o temática* (no en el sentido mordaz e irónico que tomará más tarde).

Finalmente, y siempre de la mano de Tito Livio, se atribuye a Livio Andrónico, que entre otras habilidades dominaba el arte de los histriones, el haber sido el primero que, en el 240 a. de C., se atrevió a sustituir estos poutpurrís por una pieza de teatro en la que se contaba una historia.

Este relato nos podría hacer pensar que el teatro romano nace de las danzas etruscas que evolucionan con los jóvenes romanos y con los histriones, para acabar más tarde ofreciéndonos obras de estructura argumental con Livio Andrónico. Pero ¿quién era este Livio Andrónico? Se trata de un griego trasladado a Roma a la edad de ocho años luego de la conquista de su ciudad natal, Tarento, por los ejércitos de la República. En Roma, su dueño, Livio Salinator, le ofrece una educación adecuada a fin de convertirlo en preceptor de sus hijos. Este Livio Salinator será en dos ocasiones, en 249 y en 236 a. de C., jefe de los *decemviros,* que, como se sabe, tenían a su cargo la organización de la política cultural de la ciudad. Pues bien, en 249, año de los *Ludi Tarentini,* se le encomendó a Livio Andrónico el primer poema para ser cantado en estos juegos. Laurent Dupont ve en todo esto demasiadas coincidencias. A partir de ahí Livio Andrónico se convertirá en el mayor aclimatador de la cultura griega en Roma, en el traductor al latín del teatro heleno. El conocimiento perfecto de los dos mundos, así como su práctica total del teatro, en el que hizo de actor, de traductor y de autor, lo convirtieron en un eslabón indispensable. Livio Andrónico supo, en consecuencia, adaptar la tragedia griega al gusto romano: suprimió los coros originales y los sustituyó por largas intervenciones líricas para ser cantadas por los actores convertidos en solistas. Estos espectáculos exóticos, que vienen de un país no latino, debían ir seguidos de breves piezas paródicas llamadas *exodi* o salidas representadas por jóvenes. Se trataba de un género que tenía mucho de improvisado, importado de Campania, del que ya nos ocuparemos más adelante.

Resumiendo: en los orígenes del teatro romano confluyen dos vías principales, la etrusca y la griega, cada una con sus tendencias particulares.

## 3. El teatro en el contexto del «otium» romano

Dos magnas empresas existen en Roma: la *guerra,* con su realización y preparación (censos, entrenamientos...), y la *política,* encargada de la administración de la *Res publica* y del afianzamiento de las conquistas de la guerra. Es el tiempo del *negotium* (literalmente, *no ocio*).

Cuando se detiene la guerra y la política se toma un descanso, la *urbe* entra en un nuevo tiempo, el del *otium*. Fuera de Roma, el ciudadano *en ocio* (ocioso) se dedicará a ocupaciones placenteras (las tierras, el aprendizaje, los amigos...). En la *urbe,* el *otium* se suele organizar para la colectividad por voluntad política del Poder o de la

aristocracia. La paz romana propicia el marco para la *fiesta,* centrada principalmente en los juegos, *ludi.* En ellos se impone el *espectáculo,* la muestra hecha para ser admirada, contemplada de modo entusiasta. El concepto de espectáculo lo invade todo en esta ciudad en la que el ciudadano se convierte en un *homo spectator.* Todo se organiza espectacularmente: desfiles militares, celebraciones de victorias, cortejos fúnebres, procesiones y juegos. Estos últimos se dividen en *ludi circenses* y *ludi scaenici* (juegos escénicos, entre ellos el teatro). Los juegos circenses, anteriores a los juegos escénicos, ofrecen carreras de caballos, combates de animales y exhibiciones atléticas primordialmente. Sólo ya entrado el Imperio asistiremos a combates de gladiadores. Y sólo durante un tiempo menor se instaurará la pena de muerte en la arena a manos del vencedor, o se asistirá al martirio de los cristianos. Son los tiempos del *poder colérico* de ciertos emperadores sobre los que reflexionará implícitamente Séneca en sus tragedias (siglo I).

En este contexto es fácil comprender que el público romano exija del teatro un espectáculo visual, plástico, divertido en la medida de lo posible. Y es lógico que el teatro derive progresivamente a la *pantomima* y que, en el teatro dialogado, especialmente en Plauto, esté siempre presente el gesto, el mimo, la danza y el canto.

En esta ciudad, en la que el *otium* está organizado, los días de juegos irán progresivamente en aumento con el paso de los años. Por su lado, los juegos escénicos se impondrán paulatinamente a los juegos circenses. En la época republicana nos encontramos con una media de setenta y siete días de juegos al año, de los cuales en cincuenta y cinco se programan los escénicos. Si pensamos que en Atenas las *dionisiacas de la ciudad* sólo sumaban diez días de fiesta, y que éstas tenían un carácter primordialmente religioso, deduciremos que nos encontramos con dos estilos de vida y de organización ciudadana difícilmente comparables. Con Marco Antonio, el número de días de juegos se eleva a ciento treinta y cinco anuales. Y, en el 354 d. de C. la cifra asciende a ciento setenta y cinco (prácticamente la mitad del año), de los cuales ciento un días se destinan a los juegos escénicos.

Por otro lado, las técnicas visuales se perfeccionan a lo largo de estos seis siglos de teatro romano. Si, además, tenemos en cuenta que los cónsules, aristócratas y, en el Imperio, los propios césares conciben el teatro —y los *ludi* en general— como una manifestación hacia fuera del creciente poder romano y de la salud de su gestión, podremos imaginar el despliegue y el lujo que en esta época alcanzan los espectáculos teatrales, de los que Apuleyo, en el siglo II a. de C., nos deja algunas impresiones personales. Con Nerón, incluso el emperador, que hasta ahora se había contentado con su papel de generoso dador, se ofrece él mismo como intérprete del espectáculo: escribe sus textos trágicos y recorre las provincias romanas actuando ante sus súbditos como actor, deshonroso papel reservado hasta entonces a los esclavos y libertos.

Pero esta inclinación por lo fastuoso, por las fantasías escenotécnicas, se encuentra ya muy desarrollada en el periodo republicano. Los amantes de la cultura helénica, los «ilustrados» romanos, no podrán por menos de lamentarlo. Cicerón se preguntará:

> ¿Qué belleza hay, decidme, en ver desfilar seiscientos mulos en *Clitemnestra,* en pasear ante nuestros ojos mil copas en *El caballo de Troya,* y en emplear en no sé qué combate todas las armas de la infantería y de la caballería?

## II. LOS GÉNEROS

### 1. La comedia

La primera comedia romana propiamente dicha enlaza con la griega, con Menandro en particular, sometida a los modos autóctonos de representación a los que ya hemos aludido. Se distinguen varios tipos de comedias latinas:

a) *Las comedias paliatas,* así llamadas porque los actores se vestían con el manto griego o *palio.* Consecuentes con esta indumentaria, las paliatas solían poner en escena temas griegos, tomados de la *comedia nueva.* Después de Terencio asistimos al ocaso de este tipo de comedias.

b) *Las comedias togadas,* que deben su nombre a la toga romana que los actores usaban en ellas, ponían en escena temas latinos. Estas comedias fueron reemplazadas por las *tabernarias* (del latín *taberna*) que describían oficios y costumbres populares, y por las *farsas atelanas* (de *Atella,* ciudad de Campania). Las *atelanas* nos presentan una serie de personajes tipificados en los que algunos han

visto el más claro precedente de la *Commedia dell'Arte*. Destaquemos entre ellos a *Maccus,* especie de Polichinela; *Bucco,* el típico hablador; *Pappus,* el viejo engañado; *Sannio,* el payaso; *Dossennus,* el cortabolsas...

En su estructura, la comedia incluye, además del *preludio* y de los *intermedios musicales:*

— *un prólogo,* en el que se implora la benevolencia del público para con el autor. En Terencio asistiremos más bien a una especie de debate literario;
— *las escenas,* en las que debemos distinguir los diálogos hablados *(diverbia)* en senarios yámbicos; las partes declamadas o cantadas *(cantica)* con acompañamiento de flauta, y las partes líricas, cantadas y mimadas;
— *los epílogos* y *exodi* representados por jóvenes aficionados.

Plauto, al integrar las partes cantadas en la acción, convierte la comedia en un *vodevil* (en la primitiva acepción de este término) o en una verdadera opereta. Durante la interpretación de los cantos, siempre acompañados por la flauta, el actor mimaba las palabras del cantor. En ocasiones, se trataba de bailes que cobraban una singular importancia. El ejemplo más citado de estos últimos es la danza de los cocineros y de los esclavos en la *Aulularia* de Plauto.

## 2. El mimo

El mimo, que constituía uno de los componentes de la comedia atelana, como acabamos de ver, fue progresivamente ganando terreno y acabó, en el siglo I a. de C., por convertirse en el género cómico de mayor aceptación. En realidad, se trata de una farsa mimada, de un naturalismo que llega incluso a complacerse en lo grosero y de mal gusto. Toma sus contenidos de la vida cotidiana. Estos mimos, que se representan sin máscara y que, para darnos una idea de lo que suponían, podríamos definirlos como *sketches de bufones acompañados por el canto,* serán sustituidos, al separar el canto de la música, por la *pantomima,* con máscaras y vestuario apropiado. Las *pantomimas* tratan tanto de asuntos serios como cómicos, tomados de la mitología o de la vida real.

El mimo desembocará finalmente en lo licencioso, que caracterizará al teatro romano decadente y que desencadenará la indignación de Juvenal:

> Cuando con gestos lascivos, Batila baila la Leda, Tuccia no puede dominar sus sentidos; Apula exhala de pronto prolongados suspiros plañideros, como en el orgasmo; Timele permanece muda de admiración: todavía joven novicia, Timele se educa en esta escuela.

No ha de extrañarnos que Ovidio, en su *Ars amandi,* recomiende el teatro a los amantes de aventuras galantes, «pues que allí se llegan las mujeres, con sus mejores atuendos, para ver; pero también para ser vistas».

## 3. La tragedia

Poco es lo que nos queda de las tragedias de la época republicana. Sabemos que, junto a la *tragedia griega,* se representaron las tragedias *praetextatae* (de *praetexta,* toga blanca bordeada de púrpura de los jóvenes patricios, senadores y magistrados). Estas tragedias abordaban temas latinos históricos o de la actualidad.

Junto a estas tragedias hemos de citar las *trabeatae* (de *trabea,* vestimenta de lujo de los caballeros). Se trataba de una especie de drama burgués. Después de Séneca, la tragedia desaparece prácticamente. Bajo la influencia helenística, la tragedia se orientó hacia un espectáculo próximo a nuestra ópera, en el que la danza, el canto y el decorado jugaban un papel preponderante que, como hemos anotado, rayaba en lo espectacular y fastuoso.

# III. AUTORES Y OBRAS

De los comediógrafos romanos, dos nombres debe retener la historia del teatro: los de Plauto y Terencio. Entre los trágicos, merece especial mención Séneca.

## 1. Comediógrafos

### *Plauto (254 a 184 a. de C.)*

Se sabe de Plauto que escribió unas ciento treinta comedias. De éstas sólo se han conservado veintiuna. Su maestro indiscutible es Menandro. De él hereda la serie de personajes tipificados a que ya hemos aludido en el capítulo anterior, acentuando más sus rasgos peculiares.

De joven, Plauto fue actor de los *exodi*. Si mencionamos esta actividad es por considerar que sus años de *clown-mimo* fueron de una importancia capital para su escritura. Plauto es un escritor dramático que, para bien o para mal, conoce perfectamente a su público. Sabía cómo, dónde y cuándo podía despertar su risa y sus aplausos, con qué temas podía complacerle, aunque ésos fuesen desplazados o picantes. Pero eso no es todo. Plauto sabe igualmente cómo crear un espectáculo. Éste se apoya en la estudiada distribución de los *diverbia* y los *cantica* así como en el empleo de la danza en los *cantica*. Pero, sobre todo, este teatro está hecho para el gesto y el mimo. Partes hay en él en las que uno no sabría decir si se trata de textos para el mimo o de mimos a los que se añadió un texto. Esta es la gran aportación de Plauto.

En Plauto, el gesto y la acción podrán apoyar al texto, doblarlo, multiplicar sus efectos, lo que nos parece enteramente normal. Pero también puede oponerse a él, denegarlo. Recordemos su *miles gloriosus*, ese soldado fanfarrón que presume de valiente, y al que vemos temblar de pies a cabeza al menor ruido.

Entre los textos más apreciados desde el punto de vista de su estructura dramática destacaríamos *Anfitrión* y *Los Menecmos*.

> En *Anfitrión* nos cuenta el enredo entre Júpiter y Alcmena, mujer del general tebano Anfitrión. De esta unión nacerá Heracles en medio de truenos y señales prodigiosas. La obra se cierra con la intervención de Júpiter, que predice las hazañas futuras del predestinado bebé que acaba de ver la luz. A lo largo de la comedia, las cosas se enredarán, y con razón: el verdadero Anfitrión vuelve de la guerra y mantiene un diálogo a base de quid pro quo con su esposa. Por su lado, Mercurio, mensajero de Júpiter, se disfrazará de Sosia, esclavo de Anfitrión.



El argumento, de origen mitológico, está tomado del teatro griego. Tenemos noticias de un perdido *Anfitrión* de Sófocles; de una *Alcmena* de Eurípides; de una tragedia de Rhintón... Parece ser que Plauto amplió por su cuenta el enredo disfrazando a Mercurio de esclavo. Éste le envió, desde un punto de vista estructural, para hilar con más lógica las escenas y para dejar plenamente visibles al público los dobles juegos a fin de que el espectador no se perdiera por la construcción en espejos que caracteriza a la obra. Vestido de Sosia, Mercurio aclara al espectador:

> —En lo que a mí se refiere, no os extrañe mi indumentaria ni esta pose de esclavo en que me veis. Es una vieja historia, una historia muy vieja la que voy a presentaros hoy, pero remozada, por eso me he endosado estas vestimentas, para que no me conozcáis.

Advertimos, en esta indicación, la importancia concedida por Plauto al aspecto gestual y visual del personaje. El comediógrafo parece interesado en dejar clara su originalidad.

Juegos de espejos, apariciones intempestivas, picaresca desbordante, complicidad entre los personajes, quid pro quo (un personaje se dirige a otro tomándolo por quien no es en la realidad...). La comedia moderna, el vodevil está ya plenamente dibujado en Plauto. Si a ello añadimos la alternancia entre partes cantadas y recitadas, entre acción y danza, habríamos de reconocer que también está presente en Plauto la *comedia-ballet*. Pero sus recursos escénicos no van a influir solamente en todo el teatro de humor occidental. La comedia moderna, pasando por las farsas medievales, la comedia renacentista y la *Commedia dell'Arte*, le copiarán temas, argumentos y personajes. Cuando en 1929 Jean Giraudoux escribió su *Anfitrión 38* (así llamado por ser, en opinión de su autor, la adaptación número treinta y ocho de este mito) rindió homenaje al modelo de Plauto y lo hizo rendir a los comediógrafos que antes de él lo habían ya adaptado: Luis de Camões, Rotrou, J. Dryden, H. von Kleist...

*Los Menecmos* es otra obra de enredo en la que la comicidad parte de las equivocaciones y de una serie de quid pro quo a que dan lugar dos hermanos gemelos que, por parecerse, hasta llevan el mismo nombre. Entre otras conocidas adaptaciones de esta obra hemos de señalar *The Comedy of errors* de Shakespeare e *I due gemelli veneziani* de Goldoni.

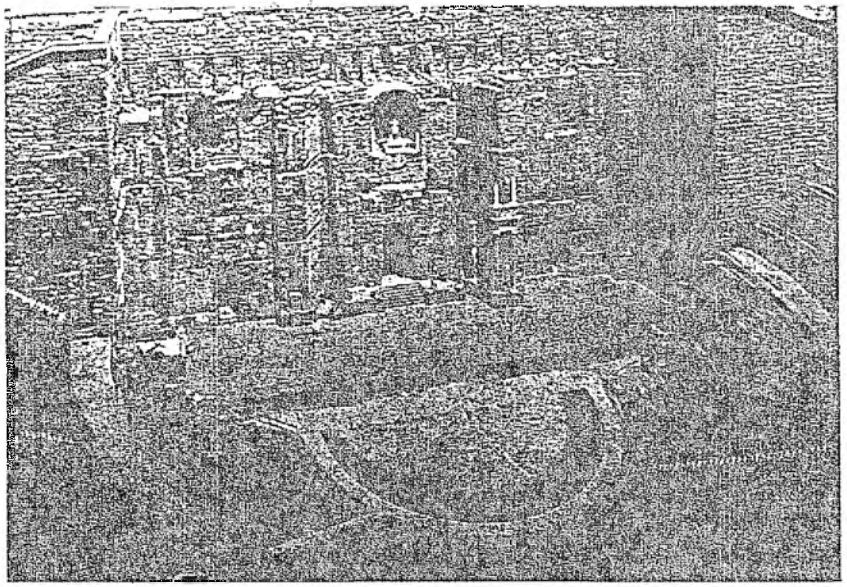
En la lista de las incontables imitaciones de Plauto, permítase-



Máscaras romanas.




Una escena de la comedia *Adelfos* de Terencio.



Panorámica actual del teatro romano de Orange, al sur de Francia.

nos citar también al célebre *Avaro* de Molière, que nos recuerda claramente al personaje tipificado de *Aulularia* (la olla) escondiendo ansiosamente su tesoro en un recipiente; o las numerosas imitaciones del *miles gloriosus* reconocibles en tantos y tantos *Matamoros, Matasiete, Capitán Estruendo...*

*Terencio (190-159 a. de C.)*

Dieciocho años distan de la muerte de Plauto a la primera representación de Terencio. Durante estos años, el teatro romano debió reponer a Plauto y a sus imitadores.

Seis obras nos quedan de Terencio. Al igual que Plauto, tradujo y refundió a Menandro. Sus dos obras más valiosas proceden del comediógrafo griego: *Andria* y *Eautontimorúmenos* (el que se atormenta a sí mismo). Pero la lectura detenida de Terencio nos hace ver resabios de la tragedia griega y de la comedia de Aristófanes.

Ha sido inevitable, a lo largo de la historia del teatro, la comparación entre estos dos comediógrafos. En ella, exagerando los contrastes, se nos dice que Plauto representa la comicidad fácil, buen pasto para un público que sólo buscaba en el teatro el pasatiempo y la diversión, frente a Terencio que propone un humor más fino, más intelectual, pese a sus personajes igualmente tipificados y, en ocasiones, fuertemente caricaturizados; razón por la que Terencio no pudo atraerse el favor del gran público romano y sólo llegó a convencer a cultos lectores que buscaban en su obra la elegancia del decir y las posibilidades interpretativas de sus personajes, más ricos y complicados psicológicamente que los de Plauto. Entre sus exigentes lectores contó con Cicerón y Quintiliano, que alaban la elegancia de sus diálogos; con César, que ve en él un modelo de estilo y con Horacio, que lo prefiere abiertamente a Plauto.

## 2. Trágicos

*Séneca (4 a. de C. al 65 d. de C.)*

Séneca encarna de pleno derecho la tragedia romana, por más que siga tomando sus fábulas de la mitología o de las mismas tragedias griegas. Conservamos ocho de sus tragedias y fragmentos de una novena: *Hércules furioso, Las fenicias, Medea, Tiestes, Fedra, Edipo,*





*Agamenón, Las troyanas.* Eclipsado como dramaturgo en la Roma imperial, Séneca conocerá posteriormente algunas épocas de fulgor frente a grandes periodos de olvido y postergación. Y, no obstante, Séneca está presente en los grandes momentos del teatro occidental: en Shakespeare, en el teatro isabelino en general, en Racine... A Nietzsche y a Artaud debe sus reconocimientos más cualificados y recientes. Este último llega a considerarlo como el mayor poeta de la escena, y dice de él que hace pasar el sentimiento trágico por sus cantos mejor de lo que lo hicieran los griegos. Al final de este breve recorrido por el teatro de Séneca, comprenderemos posiblemente las razones que pudieron asistir a Artaud en sus juicios (ver cap. 15, 4-5).

Ante todo, hay hechos que nos sorprenden en Séneca. ¿Cómo ha podido llegar hasta nosotros su obra cuando se ha perdido la práctica totalidad de las tragedias romanas? ¿En qué fechas escribió Séneca sus tragedias? ¿Por qué no fueron representadas en vida del autor? ¿Escribió Séneca únicamente para lecturas de salón, sin preocuparse lo más mínimo por la puesta en escena, como algunos afirman? Quizá las respuestas a estas preguntas se encuentren con claridad en las propias tragedias. Hacemos nuestras, a este respecto, las reflexiones de Florence Dupont sobre el sentido de las tragedias de Séneca y el impacto de su teatralidad. Para la autora, ésta reside en la fuerza desencadenada de la cólera que conduce a la locura; en la invocación del espectro fantasmal del pasado; en la magia de la palabra poética que se hace canto, con todos sus poderes de enajenación, y que transforma al héroe dolorido y resentido en *héroe furioso* que olvida el valor de lo humano y los consejos de la razón. En este mundo, la máscara ha de sobrecoger, porque la máscara impone el personaje al actor, oculta su rostro sensible y muestra la faz de la ira, de la locura y del terror. ¿Quién no está viendo en este teatro la imagen del Poder absoluto romano en su tiempo? Nadie tan cerca como él de este Poder: Séneca fue preceptor y ministro de Nerón; exiliado por él y, finalmente, condenado a muerte. Con el astuto fin de influir sobre su señor, Séneca escribió un libro encomioso, *De clementia,* donde elogia la grandeza del perdón y de la misericordia en quienes, por principio, están por encima de las leyes y de la justicia. Pero estos ensayos y todos sus consejos de filósofo estoico fueron en vano. El poeta tuvo que dejar de lado al moralista y echar mano de la tragedia.

Sin duda que la historia romana, en particular la historia que le

fue dado vivir, le proporcionaba suficientes relatos trágicos. En vez de Tiestes o de Atreo pudo haber dibujado a un Nerón furioso, por ejemplo. Pero, aparte de que esto le habría costado caro, Séneca quiso, en la mitología, dar con modelos «ejemplares» de alcance universal: Atreo, que matará a su hermano en un banquete de sangre, sin duda incitado por la aparición fantasmal de su abuelo Tántalo, el que mandó cocer y dio a comer a su propio hijo Pelops a Zeus; o los crímenes de Medea; o los sacrificios rituales de las troyanas.

* * *

Otros trágicos romanos es justo que recordemos antes de cerrar este apartado, aunque poco sea lo que de ellos podamos ya admirar, aparte de algunos títulos y noticias de sus obras. Así pues, sabemos de una *Medea* de Lucano, de los escritos trágicos del estoico Lucio Anneo Cornuto; de otra *Medea* de Materno (que preconiza el estilo sublime o gran estilo); de los republicanos Pacuvio y Accio, a los que precedieron Livio Andrónico, Ennio y Atilio; de Asinio Polión, contemporáneo de César, espíritu exquisito que preconizó las *lecturas dramáticas de salón*... Y no podemos, evidentemente, olvidarnos del propio Nerón, que, al decir de Florence Dupont, rechaza la dimensión ética de lo sublime para no conservar de esta ideología otra cosa que el componente estético, a fin de emocionar sin transmitir ningún mensaje digno.

## IV. LA REPRESENTACIÓN

### 1. Los teatros romanos

En un principio, contrariamente a lo que ocurre con el circo, el teatro no tendrá un lugar o edificio dedicado expresamente a él. Los *juegos escénicos* se representarán sobre un tablado, ante una *escena* consistente en una especie de barraca de madera, que luego será de piedra; en dicho tablado, los actores hacían sus representaciones. Esta construcción provisional suele tener unas simples puertas en el frontal (*frons scaenae*) que sirve para fijar unos elementos decorados.



El primer teatro del que tenemos noticia exacta es el construido de madera, a imitación de los teatros griegos, en 179 a. de C., un año después del saqueo de Corinto. El famoso teatro de Pompeyo, de ciento sesenta metros de diámetro, con capacidad para veintisiete mil espectadores, es del 55 a. de C. Fue restaurado por Domiciano, Diocleciano, Honorio y Teodorico; del 13 a. de C. es el Teatro Balbo, de siete mil plazas. Durante el Imperio los teatros se multiplicaron por todas las provincias conquistadas a las que los emperadores quieren trasladar los modos del *otium* romano.

Como aspecto más destacable en estas construcciones hemos de señalar el espacio semicircular de la orquesta, con lo que la escena se aproxima al auditorio o *cavea*. Recordemos que en el edificio griego la orquesta era totalmente circular.

### 2. El público y los actores

Tras lo dicho en los apartados anteriores, es fácil imaginar que el teatro se convierta en Roma en una fiesta animada en la que el público tomará tanta o más parte que los actores. Son muchos los testimonios de poetas y personajes cultos que se quejan del desorden y del ruido de las representaciones. Los propios autores dramáticos suelen pedir atención y benevolencia a este público (ver texto de Plauto). Con estas premisas, muchos piensan que se debe tratar de un público grosero e inculto al que incluso hay que explicarle la acción en un prólogo a fin de que pueda seguir el espectáculo.

Por otro lado, algunos géneros dramáticos, como la pantomima, con sus derivaciones hacia lo obsceno y lo vulgar, favorecían este clima de distensión y fiesta, que la afluencia masiva de espectadores multiplicaba considerablemente. A esto hay que añadir que gran parte de este público era el mismo que abarrotaba el circo, en donde no había que seguir el espectáculo a través de un texto dialogado, y que este público no podría desprenderse fácilmente de sus hábitos al asistir al espectáculo teatral. Finalmente, la condición propia de los actores no inspiraba demasiado respeto: se trataba de esclavos o de libertos. En su descargo y en el de sus amos hay que decir que tenían una formación y una educación esmeradas.

Ante esta panorámica, comprenderemos que Tiberio prohíba a los senadores que frecuenten los juegos escénicos. Tácito nos cuenta que durante el mandato de Tiberio

> se votaron multitud de medidas sobre el salario de los actores y sobre la represión de los excesos de sus partidarios: se prohibió a los senadores que llevasen a sus casas pantomimas, que se las escoltase en la calle, o que se les permitiese actuar fuera del teatro. Se autorizó a los pretores a castigar con el exilio la conducta escandalosa de los espectadores...

Se dan casos de enfrentamientos airados entre facciones del público, como el relatado por Tácito, en el que varios soldados y un centurión murieron al querer imponer orden.

Con Nerón, por el contrario, la aristocracia será «invitada» a asistir al teatro. Los nobles romanos no aprobarán que el emperador se mezcle con los actores. La indignación subirá de tono cuando éste les inste para que bajen también ellos a escena.

La crueldad imperante en algún momento llegó a favorecer escenas de todo punto reprobables. En alguna representación se asistió a torturas reales que llegaban incluso a la muerte. El caso más alarmante lo encontramos en la sustitución del actor que hacía el papel de Hércules por un condenado a muerte que fue quemado vivo en la hoguera ante la mirada de los espectadores. Está claro que no conviene generalizar estos ejemplos extremos.

Debemos, pues, hacernos algunas preguntas. ¿Puede ser llamado inculto, teatralmente hablando, un público que busca la fiesta en el teatro; que admira los aspectos visuales, plásticos, de la representación; que se entusiasma con la música de flauta y con el canto (aficiones que se transmitirán a la posteridad; Cicerón ya hablaba del oído fino y del gran sentido de la melodía de los romanos); que no perdona los fallos de la puesta en escena, aunque de buen grado perdone a los dramaturgos y poetas? También en este punto, la comparación con los griegos ha sido injusta con el teatro romano. Se trata, hemos de repetirlo, de dos conceptos distintos del espectáculo teatral, en dos mundos distintos, para dos públicos distintos.

## 3. Los autores

Los autores latinos estaban mal pagados y no gozaban de gran consideración social. Plauto, además de autor prolífico, debe ser intérprete y organizador para poder vivir. Los autores cultos y meticulosos han de luchar igualmente contra los muchos elementos que confluyen en la representación de sus obras. Podemos decir,





salvando las excepciones, que los autores de teatro desaparecen en el siglo I d. de C. Lo que se escribe a partir de Séneca está destinado más a las *lecturas de salón* que al espectáculo público en el teatro. Fue precisamente un autor, Polión, quien instauró estas *recitaciones* de salón, dando con ellas la oportunidad a otros autores exigentes de verse aplaudidos por un público selecto y amante de la poesía. Se cree incluso que, debido al éxito de estas *recitaciones* se crearon, sobre todo en las «colonias» griegas del Imperio, los llamados *odeones*, teatros de reducidas dimensiones (reducidas en comparación con los grandes auditorios, aunque en sí considerables, pues sobrepasaban frecuentemente los quinientos asientos). Estos odeones solían estar cubiertos en parte y adornados con mármoles y estatuas.

## 4. Vestuarios, máscaras

En las *palliatas* se suele imitar el simbolismo y las convenciones del vestuario griego: túnica y manto —*pallium*— o clide; chitón e himatión para los personajes femeninos. En las otras se imponen las convenciones romanas: los hombres libres llevan toga mientras que los esclavos llevan *túnica*; los personajes femeninos se muestran con túnica, vestido y capa.

También los colores siguen determinadas convenciones. Los jóvenes suelen vestirse de colores vivos, los ancianos usan el blanco, las jóvenes el amarillo; abigarrados colores los mercaderes... Del vestido se pasa a las pelucas. Es lógico que los ancianos lleven pelucas blancas; menos que los esclavos las lleven rojas, o los jóvenes amarillas.

Las máscaras reproducen los tipos griegos; se usa la máscara doble (sonriente o airada) a fin de que el actor muestre al público la cara que conviene en cada momento. En la tragedia se suele calzar una especie de coturno alto, y zueco en la comedia, siguiendo los usos de los griegos.

# TEXTOS

*Consejos a los dramaturgos*

... Lo que se nos muestra se realiza en la acción o en el relato. Lo que oímos contar nos impresiona menos que lo que vemos con nuestros ojos. Los ojos son más fieles; por ellos el espectador se instruye a sí mismo. Guardaos, sin embargo, de poner en escena lo que sólo debe ocurrir en el interior. Hay muchas cosas que no deben mostrarse a la vista, y de las que un actor vendrá a dar cuenta un momento después. Medea no ahogará a sus hijos en escena; el horrible Atreo no cocerá en ella entrañas humanas; Progne no se volverá pájaro, ni Cadmus reptil: esta manera de presentarlos sería odiosa, y destruiría la ilusión...

Para escribir bien hay que tener ante todo un sentido recto. Los escritos de los filósofos os proporcionarán la materia: y una vez bien llenos de vuestra idea, las palabras para expresarla se os presentarán por sí solas... El hábil imitador debe siempre tener ante su vista los modelos vivos, y pintar según la naturaleza. Una pieza que contenga cuadros impresionantes, y costumbres exactas, incluso escrita sin gracia, sin vigor, sin arte, procura a veces mayor placer al público, y retiene más a los espectadores que los bellos versos vacíos de cosas y que las naderías bien escritas.

(Horacio, *Arte poética.*)

*Recomendaciones al público romano*

Ganas me entran de ofreceros un breve recuerdo del *Aquiles* de Aristarco. De esta tragedia tomaré prestado mi inicio: «¡Callad, guardad silencio, prestad atención; escuchad, es una orden del gran vencedor de Histrionia!» Es su deseo que todos acudan a sentarse en buena disposición de espíritu en estas gradas, ya lleguen en ayunas, ya lo hagan con el estómago lleno. Los que han comido han procedido con talento; los que no lo han hecho, sólo tienen que ramonear fábulas cómicas. A decir verdad, cuando uno tiene en casa de



qué vivir, no es de cuerdos venir al espectáculo sin haber antes cenado...

Observad mis decretos: ninguna joven de mundo se sentará en el proscenio; los lictores no dirán ni una sola palabra, ni tampoco sus varas; el ordenador no pasará por delante de nadie para acomodar a alguien mientras los actores estén en el escenario; los que se han quedado durmiendo hasta las mil y una horas se resignarán a permanecer de pie, o que no duerman hasta tan tarde... Las nodrizas deberán cuidar en casa a sus mamoncillos, en lugar de traerlos al espectáculo; es la mejor solución para no sentir sed ellas mismas, y para que sus criaturas no se mueran de hambre y no berreen aquí como cabritillos. Las damas mirarán sin ruido, reirán sin ruido, moderando los estallidos de sus voces aflautadas. Dejen para más tarde su parloteo, no vayan a encolerizar también aquí a sus maridos como ya lo hacen en casa...

(Plauto, *El cartaginés.*)

28

Capítulo IV

# El teatro en la Edad Media

## I. INTRODUCCIÓN

Se dice que, en épocas de crisis socio-históricas, el espectáculo real suplanta con creces a toda representación. La ficción deja paso a las tensiones sociales e ideológicas, así como al curso de los acontecimientos. En realidad, se está fraguando una nueva sociedad con un nuevo concepto de la existencia que exige un cambio radical en las creencias y un trastrueque en el sistema de valores: la sociedad cristiana. Tenaces y entusiastas, los incipientes grupos cristianos lograron resistir las persecuciones y la marginación social a que los sometió el Imperio romano. Monoteísta hasta la médula, es lógico que la nueva sociedad, una vez alcanzada la libertad con el emperador Constantino, en los inicios del siglo IV, abomine del teatro y demás espectáculos paganos en los que se invoca a los dioses falsos, y no acepte la ideología que en las comedias griegas y latinas se propugna. No son tiempos para transigir. El teatro desaparece.

Pero la libertad no trae la paz definitiva. La sociedad cristiana debe muy pronto hacer frente a las invasiones de los pueblos del norte de Europa, igualmente paganos. Son tiempos apasionantes, más que tiempos de oscuridad y de tinieblas como, a veces, se ha dado en llamarlos. Triunfa el ideal cristiano que, por fuerza, ha de impregnar estos siglos medievales de un sentido nuevo de la vida, de un nuevo simbolismo. En la Edad Media, todo llegará a tener un

sentido transcendente, de signo teológico; empezando por la propia vida del hombre, que se concebirá como un lugar de destierro y de lucha al término del cual la Muerte nos consolará y hará llegar al seno de Dios. El mundo es, para la tradición platónico-agustiniana imperante, un lugar de *representación,* siglos antes de que Calderón nos hablara de su Gran Teatro del Mundo cuyo gran Ordenador es Dios.

De modo que al «espectáculo» social se une toda una concepción simbólica —lo que equivale a decir representativa— de la vida y del mundo. Pero esto no es todo. Hay algo más que puede colmar el ansia, quién sabe si innata en el hombre, por la figuración (que eso es el teatro): el culto cristiano. El pueblo se reúne periódicamente en torno a sus *oficiantes* para asistir —mejor, para participar— en los *oficios* religiosos que, progresivamente, se van ordenando según un ritual en el que todo tiene un sentido: gestos, palabras, luz, música o canto... Y, como en todas las civilizaciones, la historia evocada o representada girará en torno del héroe fundador de sus creencias. Este héroe es aquí Cristo. Las ceremonias litúrgicas conmemorarán su vida y sus preceptos. Estas ceremonias, con algunos cambios impuestos a lo largo del tiempo, han persistido hasta nosotros. La Misa aparece, desde el principio, como un Misterio de fe y como un *drama.* De él escribe Honorio de Autun: «El sacerdote, como un actor trágico, representa el papel de Cristo ante la multitud cristiana en el teatro del Altar.» Mucho más cerca ya de nosotros, poetas como Mallarmé, dramaturgos como Genet, o directores-autores como Kantor o Boadella, no dudan en proclamar que el drama de la Misa es el mayor espectáculo teatral de Occidente.

## II. INICIOS Y EVOLUCIÓN DEL TEATRO MEDIEVAL

Tras lo anteriormente comentado, se comprenderá que en la Europa medieval el teatro surja, como en Grecia, del culto religioso. De él se irá despegando progresivamente desde el siglo x. En esta evolución introducirá elementos no religiosos y hasta cómicos en los que, como indicaremos más adelante, algunos ven el nacimiento del llamado teatro profano. La distinción entre religioso y profano es comprensible en la Edad Media. En este capítulo nos



ocuparemos de estas dos corrientes dramáticas así como de las técnicas escénicas que las hicieron posibles.

### 1. Paso del Oficio divino al drama litúrgico

En este paso se ha querido ver una intención didáctica por parte de los clérigos: la de mostrar a los fieles poco instruidos, de modo más visible, dos misterios esenciales de la fe: la Redención-resurrección y la Encarnación.

Las cosas ocurrieron, de modo similar, en torno al año 1000, en toda la Europa Occidental. En el Oficio de Viernes Santo, se llevaba la Cruz a un altar especialmente adornado y se la cubría con un velo que simbolizaba el sudario y el sepulcro de Cristo crucificado. El domingo de Pascua, al término de los *Maitines* —de madrugada— se asistía a la procesión de los clérigos al altar del que previamente se había quitado la Cruz. Allí los esperaba otro clérigo vestido de blanco —que hacía de Ángel. Tres más, que representaban a su vez a las tres Marías, con sus frascos de perfumes, se separaban del cortejo y avanzaban hacia el altar. Entre estos clérigos y el que interpretaba el ángel tenía lugar este diálogo sacado del Evangelio, el célebre *Quem quaeritis?*

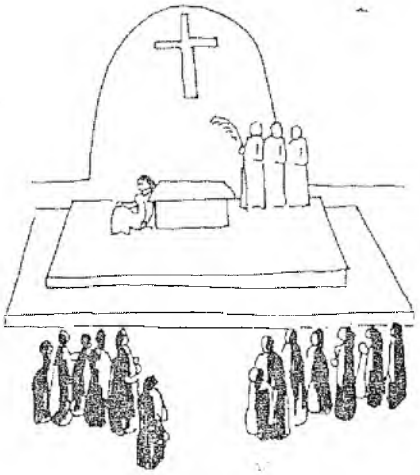
> Ángel.—¿A quién buscáis?
> Clérigos.—A Jesús Nazareno.
> Ángel.—No está aquí, resucitó como estaba profetizado.

Los clérigos levantan entonces el velo dejando ver el lugar vacío. Muestran dicho velo al pueblo gritando con alegría «¡Alleluia, resurrexit». Y mientras las campanas, mudas desde el viernes, repican gozosas, todos gritan este «¡Alleluia, resurrexit!», al que sigue el himno de acción de gracias, el *Te Deum,* con el que suelen acabar en la Edad Media las representaciones de signo religioso.

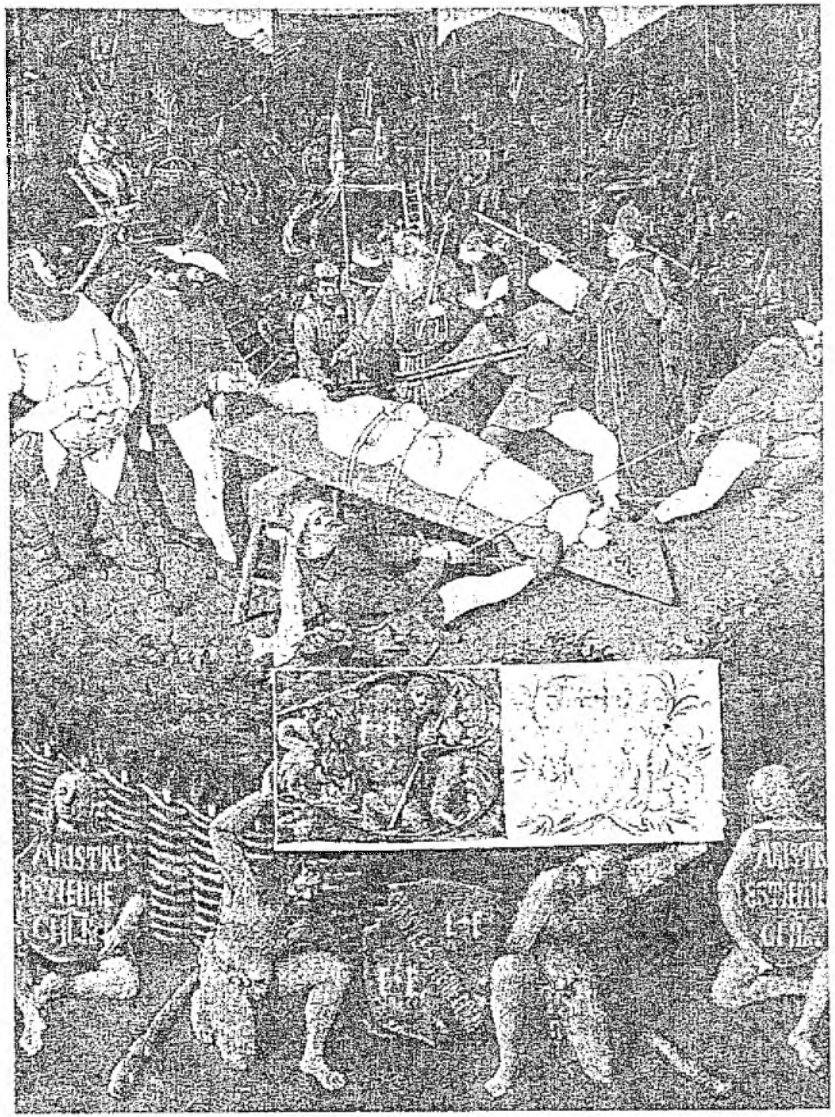
Poco a poco, estos brevísimos diálogos se hicieron más frecuentes. Son los llamados *tropos,* compuestos por clérigos. Y, si en la historia relatada en el Oficio litúrgico, se contenía la acción dramática en ciernes, estos *tropos* fueron el origen del otro componente del teatro occidental: el *diálogo.* Así, pues, pronto la secuencia anterior se hizo preceder de una escena previa en la que las Marías hablaban —regateaban— con el vendedor de perfumes; y se prolongó con



Relieve del siglo IX o X, en donde se representa a las Santas Mujeres (claramente interpretadas por hombres) que acuden al Arcángel, el cual preguntará *Quem quaeritis?*



Fantasía de la puesta en escena del *Quem quaeritis?*



Representación pictórica del Martirio de Santa Apolonia
(Miniatura de Jean Fouquet, hacia 1450).

los diálogos de Jesús resucitado con la Magdalena y con los discípulos de Emaús.

De modo similar, el Oficio de Navidad (que en sus inicios se limitaba a la presentación de las estatuas de la Virgen y el Niño, ante las cuales desfilaban, vestidos figurativamente, los clérigos que representaban a los pastores y a los magos) se amplió con la visita de los Magos a Herodes —con sus consiguientes diálogos—, con el martirio de los Inocentes, etc.

## 2. Del drama litúrgico a los juegos y milagros

Poco a poco, estos diálogos, y con ellos las acciones en las que se inscriben, derivan a lo profano y hasta a lo jocoso; el número de participantes aumenta; se empieza a admitir como actores a los laicos... El teatro abandona, por todos estos motivos, el interior de las iglesias. Simultáneamente a esta salida empiezan a adoptarse las distintas lenguas vernáculas (el latín quedará como la lengua del templo y continuará siéndolo hasta el Concilio Vaticano II, en la segunda mitad del siglo XX; sólo en Germania permanecerá como lengua del teatro hasta el siglo XVIII). En un principio, latín y lenguas romances debieron alternar en las mismas obras, como ocurre con el drama francés *Sponsus* o *Juego de las vírgenes prudentes y de las vírgenes necias,* compuesto a mitad del siglo XII en Angulema. El *Juego de Adán,* escrito en Normandía o en el sur de Inglaterra a finales del XII, excluye ya totalmente el latín. Este Juego consta de una serie de escenas bíblicas, al hilo de un sermón de San Agustín: tentaciones de Eva por la serpiente, asesinato de Abel, desfile de profetas anunciando la venida de Jesucristo... Son interesantes, en este juego, las rúbricas precisas que describen su puesta en escena.

De los temas bíblicos se pasó a escenificar vidas de santos, tomadas de la famosa *Leyenda dorada,* o milagros de la Virgen (casos de pecadores que son salvados en última instancia por Nuestra Señora, al estilo de los *Milagros* de Berceo, que transcribirá incluso algunos de ellos). Tenemos que advertir que estos relatos escenificados tenían ya poco de religiosos en muchas ocasiones. Podrían por ello pertenecer al teatro profano. Lo religioso solía aparecer al final, en forma de prodigio destinado a probar la intercesión de María o de los santos patronos de las iglesias. De ahí la denominación de *Milagros* con que se los designa: en Francia se los llama también *juegos* —*jeux*—. En Inglaterra suelen unirse las dos denominaciones en el término *miracle-plays,* y el propio Shakespeare asistió a ellos en su infancia.



En Inglaterra no existe condado o ciudad importante que no cuente con su ciclo de *miracle-plays.* Los más antiguos y valiosos de los que han llegado hasta nosotros son los de los ciclos de Chester y de Coventry, del siglo XIV, aunque las representaciones son sin duda anteriores.

El más celebrado de estos milagros es quizá el de San Nicolás, escrito por Jean Bodel, juglar de Arras. Históricamente, San Nicolás fue obispo de Mirra en el siglo IV. En 1087 sus reliquias fueron transportadas por los cruzados a Bari, en Italia, que se convirtió en lugar de veneración de todos los peregrinos de Tierra Santa. En 1098, un cruzado lorenés se hizo con un dedo del santo y lo llevó a Varangéville, cerca de Nancy, de donde el culto al santo se extendió por todo el este y el norte de Francia. Este santo, abogado de marineros y de cuantos han perdido algo, fue pronto adoptado como patrón de los estudiantes. Sus fiestas cobraron así una gran popularidad (se prolongaban del 6 de diciembre a Navidad) y durante ellas se representaba este famoso milagro, posiblemente por estudiantes de las escuelas medievales.

> El milagro propiamente dicho consistía en devolverle a un infiel el tesoro que le había sido robado, escena a la que seguía la obligada conversión del infiel. Pero veamos con qué toques realistas y pintorescos lo adornó la imaginación de Jean Bodel.
>
> Al infiel lo convierte en un emir sarraceno; éste convoca, en su lucha contra los cristianos, al emir de Orkenia, al emir de Iconium y al emir de Más Allá del Árbol Seco. Los musulmanes matan a los cristianos sin piedad. El emir de Orkenia hace prisionero a un caballero cristiano al que encuentra de rodillas rezándole a una estatua de San Nicolás. El emir somete «al Nicolás» a una prueba muy peculiar: guardar durante la noche su tesoro. Si éste es robado, el prisionero será quemado. Connart, el pregonero, vocea la noticia en la plaza pública: «De parte del rey, se hace saber que su tesoro no tendrá ni llave ni cerradura. Quien quiera robarlo puede hacerlo. Nadie lo vigila, a excepción de un Mohamed cornudo y muerto, puesto que no se mueve.» Simultáneamente con esta secuencia, en una taberna vecina, su propietario se arruina y manda pregonar su vino a Raoulet, otro pregonero. Los dos pregoneros llegan a las manos. En la taberna, por su lado, Cliquet, Pincède y Rasoir, ya calientes por el vino, deciden

robar el tesoro real. Y lo consiguen. Un Angel acude entonces para reconfortar al prisionero cristiano aconsejándole que le rece a San Nicolás. Como era de esperar, el milagro acaba produciéndose. Aparece el tesoro. Tras esto, el prisionero es liberado, los ladrones ahorcados, y el emir se bautiza junto con los paganos. *Te Deum.*

Una variante muy peculiar de este teatro serían las *laudes umbrianas.* La historia de estas *laudes* (alabanzas a la Virgen) está unida a las cofradías italianas de disciplinantes y flagelantes fundadas en 1260 en Perusa, ciudad de Umbría —de ahí su denominación— cerca de Asís, en donde tres décadas antes había muerto San Francisco. La actuación de estos disciplinantes constituía por sí sola un espectáculo digno del medievo. Se autoflagelaban cruelmente en público para desagraviar a Dios y a su Madre por los pecados de los grandes y la corrupción de la Iglesia, al tiempo que cantaban estas *laudes* inspirados en la vida de la Virgen. Líricos en un principio, pronto derivaron a lo dramático —a lo patético y realista— dando origen a un *teatro laudista.* Los más genuinos son quizá los dramas laudistas de Orvieto en los que ocupa buena parte la danza y la polifonía. Hemos de señalar el famoso *Stabat Mater,* de Fra Jacopone da Todi, como un ejemplar de laude lírico, de un dramatismo impresionante. Este autor franciscano revela aquí una delicadeza y una cultura muy superiores a las de la generalidad de los poetas laudistas, sin compartir, por otra parte, el fanatismo que los caracterizaba.

## 3. Los Misterios

Si los Milagros continuaron en boga a lo largo del siglo XIV, a partir de aquí cobra cada vez más auge (sobre todo en Francia, que marca en la Edad Media la pauta de la evolución dramática) un subgénero nuevo: el *Misterio* (del latín *mysterium,* ceremonia). Con él, la Edad Media penetra en la Edad Moderna. De esta modalidad encontramos todavía hoy ecos en España y en muchos rincones de Europa.

Si en el *Milagro,* que era más bien breve, lo religioso sólo aparecía a veces en su desenlace, el *Misterio* pretende ser religioso de principio a fin. Pretende, decimos, porque, en ocasiones, lo espectacular y pintoresco desvían la atención del tema sagrado. Por otro lado, los Misterios fueron alargándose cada vez más hasta el siglo XVI.





Dos buenos ejemplos, entre otros, los constituyen los *Misterios de la Pasión* de Arnoul Greban y de Jean Michel. El primero cuenta con 35.008 versos, mueve en escena a más de doscientos personajes y se representa en cuatro jornadas. En la primera asistimos a la vida de Adán y al célebre debate alegórico conocido como *debate del Paraíso:* Misericordia aboga por el hombre caído, mientras que Justicia exige su castigo; tendrá que intervenir Dios para proponer la liberación del hombre por medio de la Redención. En las tres jornadas siguientes se nos cuenta la vida de Cristo, la Pasión propiamente dicha, la Resurrección y Pentecostés.

Por su lado, Jean Michel realiza un proyecto aún más ambicioso: sus 65.000 versos se centran únicamente en la vida y muerte de Jesús, con un verismo y una minuciosidad inusitadas hasta el momento (diez jornadas). También es cierto que para llenar su *Misterio* echará mano de escenas apócrifas con las que halagar a ese público que ama lo costumbrista e incluso lo truculento (amores de Judas, vida mundana de la Magdalena...).

Pero no sólo en Francia se produce esta evolución hacia los espectáculos multitudinarios. También los ingleses tienen sus Misterios. Y no faltan en Alemania: citemos las *Passionspiel* de varias ciudades alemanas (que aún se representan en Oberammergau), o las *Weihnachtpiel* (o Juego de Navidad), o el *Osterspiel* (o Juego de Pascua, en Viena)... Famosas fueron igualmente las Navidades de Lieja.

## 4. El teatro religioso medieval en España

En palabras de Lázaro Carreter, «la historia del teatro en lengua española es la historia de una ausencia». Según esto, la mayor dificultad a la hora de estudiar este teatro se encuentra en la escasez de textos que lo ilustren. Desde el *Auto de los Reyes Magos,* quizá del siglo XII, hasta las primeras obras de Gómez Manrique en el XV, no existen apenas muestras dramáticas. Sin embargo, en regiones lingüísticas como Aragón y Cataluña sí contamos con testimonios documentales que relacionan su dramaturgia con la del sur de Francia, Inglaterra o Alemania.

El origen del teatro español, como el del resto de países europeos, hay que buscarlo en los ritos sagrados, en los *tropos* antes mencionados. Se sabe que en el siglo XI era representado el *Quem quaeritis* en el Monasterio de Silos, hecho que igualmente ocurrió en Huesca

y Santiago durante este siglo y el siguiente. A dicha pieza, propia de Pascua de Resurrección, le siguieron otras del ciclo de Navidad, como el *Ordo Stellae,* que desarrolla el tema de la adoración de los Reyes Magos. Precisamente de aquí sale la más antigua muestra del teatro castellano, el citado *Auto de los Reyes Magos,* de mediados del siglo XII. Un fragmento de 147 versos, de diferente medida, fue encontrado en la catedral de Toledo. En él se comprueba la idea de dramatizar una acción, con la aparición de un leve conflicto.

> La primera escena presenta los parlamentos de cada uno de los tres reyes; en la segunda, se reúnen con una misma intención, la de ir a ver al Niño que va a nacer; en la tercera se produce el encuentro con Herodes; la cuarta la constituye el soliloquio del rey judío; y la quinta viene dada por el dictamen de los rabinos a Herodes. La obra debía terminar con la ofrenda de presentes al Niño y el canto de un villancico.

Respecto al lugar de la escenificación, en España se repiten los espacios comunes en Europa: las iglesias, desde el altar al atrio, y, posteriormente, el exterior del recinto sagrado. Según Guillermo Díaz-Plaja, en la representación del *Auto de los Reyes Magos,* los tres actores estarían al principio en lugares distanciados y coincidirían en un mismo lugar del que partirían en busca del nuevo rey de Judea.

La iglesia era utilizada también para otro tipo de representaciones, no exactamente de carácter religioso, como los *juegos de escarnio,* formados por frases de doble sentido, sermones grotescos, canciones lascivas, diálogos bufos, etc. Este tipo de dramatizaciones no fueron bien toleradas por el poder, como lo prueban las amonestaciones del Concilio de Toledo del 589 y lo corrobora Alfonso X en sus *Partidas.* Pero tales advertencias no siempre debieron ser obedecidas; el propio Concilio de Aranda, en 1473, prohibió expresamente este tipo de diversiones. En ese orden de celebraciones mitad religiosas, mitad profanas, se inscribe la Fiesta de *Episcopus puerorum* o del *obispillo,* documentada en Cataluña desde el siglo XIII, y en Castilla a partir del XIV (probablemente importada por los monjes franceses).

> El 6 de diciembre, fiesta de San Nicolás, patrón de los estudiantes como ya sabemos, era elegido un muchacho para que hiciera de obispo hasta el día de los Inocentes. Revestido de tal, daba la bendición episcopal, presidía diversos actos burlescos y oficiaba un sermón satírico. Covarrubias describe así la escenificación: «En mitad de las iglesias catedrales se colocaba el niño en un cadalso. Bajaba de lo alto de las bóvedas una nave, y parando en medio del camino se abría. Quedaban unos ángeles que traían la mitra y bajaban hasta ponérsela en la cabeza. Después subían en la misma orden que habían venido.»

Esto da una idea de los artilugios con que contaban algunas iglesias medievales para producir determinados efectos espectaculares. El ejemplo más notorio lo encontramos en la representación del *Misteri de Elche,* o Festa d'Elx, drama litúrgico evolucionado que se cree contemporáneo del descubrimiento de América. Se trata en él de la Asunción de la Virgen, y es uno de los pocos restos que tenemos en España de un género que en Europa tuvo gran relevancia a lo largo de la Edad Media. Su escenotecnia cuenta con artilugios de seguro efecto, como el *araceli* o *arca del cielo,* verdadero ascensor que, a través de un complejo sistema de poleas y de cuerdas, permite bajar y subir una plataforma desde la cúpula central de la iglesia. Otro aparato es la *granada* o *mangrana,* que posibilita abrir en partes proporcionales, como si de gajos se tratara, un dispositivo que deja ver en su interior determinadas figuras. Tanto el *araceli* como la *granada* indican un nivel de representación vertical siguiendo el eje de ascenso o descenso de dichos artefactos, auténtica novedad de la escena bajomedieval que compensa el nivel horizontal, dado por el largo desarrollo de una pasarela desde la puerta de la iglesia, que hace de entrada de actores, hasta la gran plataforma central, exactamente colocada bajo la bóveda del recinto. Esos dos ejes definen la puesta en escena del *Misteri,* cuya tradición es conservada aún en la actualidad por el pueblo de Elche, que lo lleva a la escena en las festividades señaladas.

> La primera parte, representada el 14 de agosto, es precisamente llamada *La Vispera.* María, con su acompañamiento de otras dos Marías y de ángeles, recorre las estaciones hasta llegar al cadafal, o escenario levantado en el centro del crucero de la iglesia. Allí muestra su deseo de morir, y de ver a su Hijo. En eso, un ángel desciende de una nube para anunciarle su muerte. Tras regresar al cielo, los apóstoles entran en la iglesia, informándose a través de San Juan del próximo acontecimiento. María fallece. Bajan de nuevo en el *araceli* cuatro ángeles para llevarse su alma, mien-

tras que el cuerpo queda custodiado por los apóstoles. *La Fiesta,* representada al día siguiente, 15 de agosto, comienza con el entierro del cuerpo de la Virgen que los judíos, que llevan la parte histriónica de la obra, intentarán impedir. Éstos, que terminan siendo bautizados por San Pedro, se unen al ceremonial del entierro. Un nuevo descenso del *araceli* posibilita finalmente que el alma de la Virgen vuelva a su cuerpo para subir después en él, rodeada de los ángeles.

El teatro fuera de las iglesias tuvo un espectacular desarrollo a partir de la celebración del Corpus, introducida por Urbano IV en 1264. Tomando como eje de la misma una procesión, se fueron intercalando representaciones religiosas sobre carromatos. Dichos actos, en España, darán origen a los *autos sacramentales,* de enorme desarrollo y espectacularidad tras el Concilio de Trento, en el siglo XVI.

## III. EL TEATRO PROFANO EN LA EDAD MEDIA

### 1. Origen

Si todos los historiadores están de acuerdo sobre el origen del teatro religioso, no ocurre lo mismo al razonar el nacimiento (o resurgimiento) del teatro profano. Tres teorías circulan al respecto.

La primera ve este origen en la imitación de la comedia latina escolar que inspiró a los clérigos textos libremente adaptados de Terencio y de Plauto. Abundan los ejemplos de estas adaptaciones cultas, especialmente en Italia y Francia.

Una segunda hipótesis hace depender la aparición del teatro de la declamación dramática mimada de los juglares. En realidad, el juglar solía constituir todo un hombre-espectáculo en la Edad Media: tocaba varios instrumentos, recitaba, cantaba, componía, era acróbata, domaba animales... En el recitado y en la declamación patética estos artistas de calle depuraron al máximo su arte, gesticulando o mudando la voz para caracterizar a los diferentes personajes que entraban en el diálogo o en el debate. No nos resistimos a traer aquí el epitafio de uno de estos juglares, de nombre Vitalis, en el siglo IX: «Imitaba yo el rostro, los gestos y el habla de mis interlocutores, de

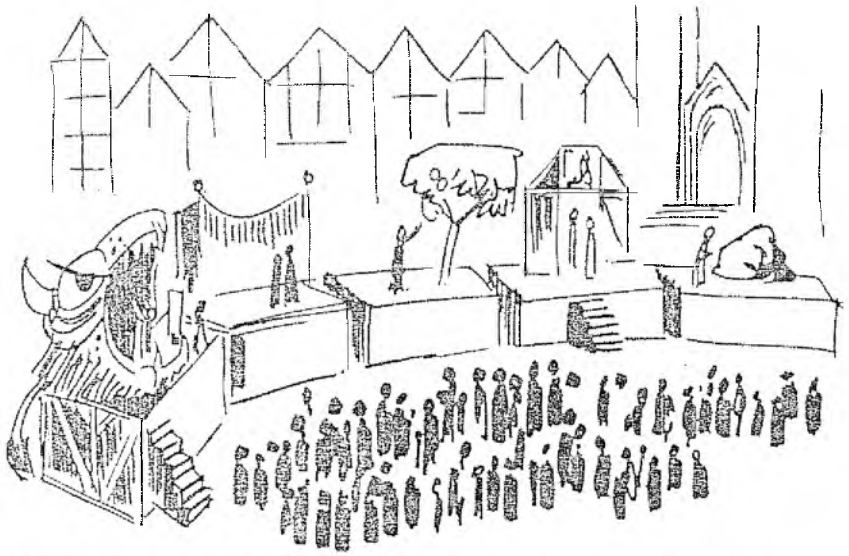


modo que se creyera que eran muchos los que se expresaban por una sola boca... En esto andaba cuando el fúnebre día se llevó conmigo a todos los personajes que vivían en mi cuerpo.» No podemos negar que en estos relatos escenificados por los juglares existía ya un embrión teatral.

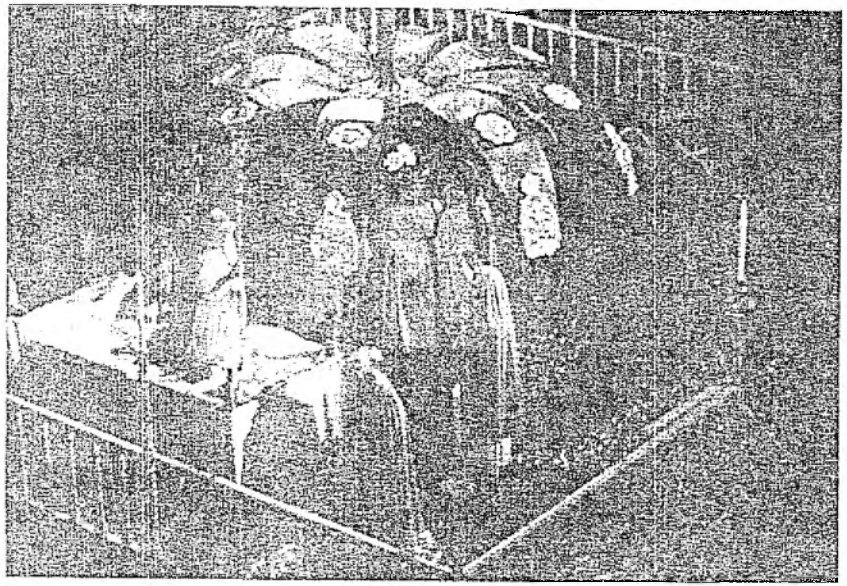
La tercera hipótesis —la más comúnmente aceptada— sitúa el origen del teatro profano en los desahogos espontáneos, o intencionadamente redactados por los autores del teatro religioso. Estos desahogos eran muchas veces de signo cómico. Algunos ejemplos: nadie podía impedir el regocijo de los niños y clérigos de órdenes menores cuando, en las celebraciones de los *milagros,* invadían las iglesias festejos y mascaradas; las de San Nicolás, la fiesta de los locos, el abad *Magouvert,* el *Lord of Misrule* de los ingleses o el Papa de los locos, que presidían las saturnales, a pesar de las prohibiciones de la jerarquía eclesiástica. Se cuenta que en estas ocasiones se jugaba incluso a los dados y a las cartas sobre el altar. Y ¿qué decir de los remedos de oficios sagrados presididos por el niño elegido obispo de los Inocentes por sus compañeros? Por su lado, la gesticulada irritación de algunos personajes (Herodes, los sacerdotes y príncipes judíos que creen que Jesús les va a arrebatar sus prebendas) divertía a los espectadores. También excitaban la risa los Reyes Magos, provocando la cólera de Herodes al hablarle en jergas que éste no entendía —recurso muy utilizado en las farsas, especialmente en *Micer Patelín,* y que sabrá administrar magistralmente Molière en el siglo XVII. Cómica resultaba la huida en carrera de Pedro y Juan la noche de los interrogatorios de Jesús (esta escena era muy del agrado de los alemanes). Divertidos eran los regateos de las mujeres con los vendedores de perfumes.

Este público medieval tiene un sentido muy acusado de la ironía; pero es también un público muy impresionable, capaz de pasar de la risa al llanto. El *Ordo Rabelis,* de Freising, nos cuenta cómo ríe cuando un soldado apostrofa a uno de los niños inocentes antes de matarlo —«muchacho, aprende a morir»— y cómo, inmediatamente después, rompe en lágrimas al escuchar los lamentos de Raquel, la madre, ante su hijo muerto.

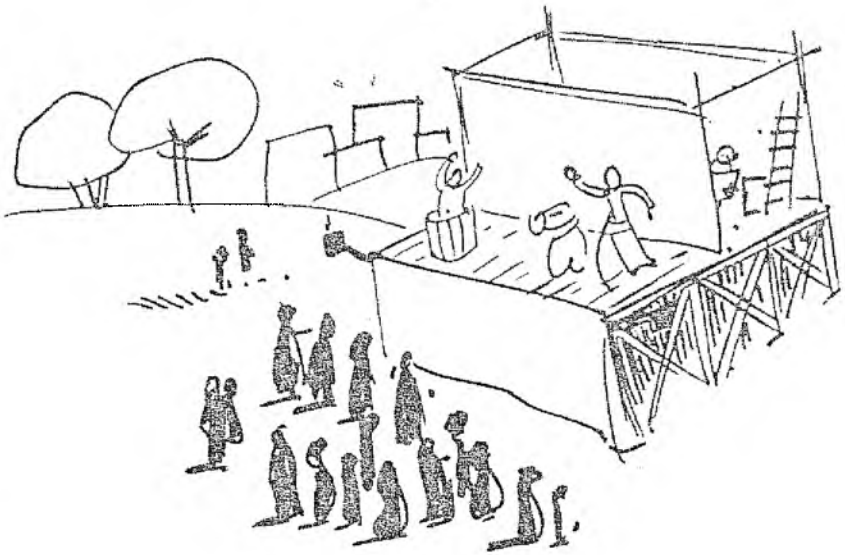
Pero lo que más despertaba la hilaridad eran los animales: la burra del profeta Balaam, que habla con su voz de nariz; o el burro sobre el que entra la Virgen hasta el coro de la iglesia de Beauvais, que dio origen a las más divertida participación de los espectadores: cuando el clérigo oficiante de la Misa entonaba el *Kyrie,* el *Gloria* y el



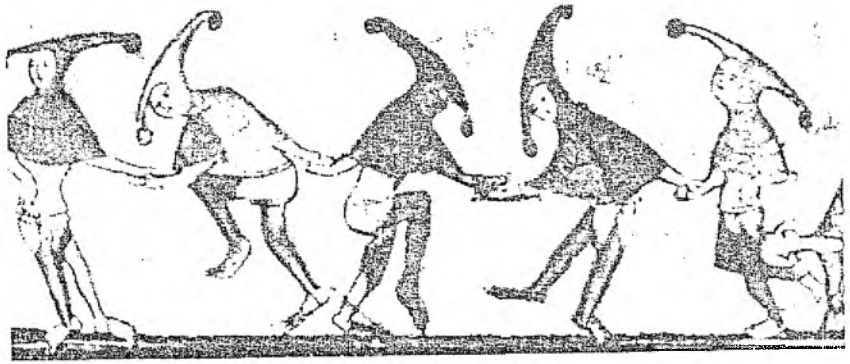
Fantasía sobre una representación religiosa en medio de una plaza pública, con cinco mansiones.



Representación actual del *Misteri d'Elx*.



Apunte sobre representación profana, a las afueras de una ciudad, con tablado partido en cortina.



Bufones medievales, vestidos de locos, de un manuscrito flamenco del siglo XIV.

*Credo,* terminaba sus últimas modulaciones con un «hin, han» que imitaba al animal; pero el colmo de la diversión consistía en el triple rebuzno final, dado por todo el público, al acabar la ceremonia.

## 2. Desarrollo y subgéneros

Como hemos dicho anteriormente, habría bastado con suprimir de muchos *milagros* su parte final para encontrarnos con unas piezas totalmente profanas. El ejemplo más interesante de estos juegos profanos en el siglo XIII es sin duda el *Juego de Robin y de Marión.* Se trata, en realidad, de la escenificación de una *pastourelle,* género lírico-narrativo francés (sin relación con las pastorales italianas que darán, a mediados de este siglo, origen a un subgénero de anticipado corte renacentista). En las *pastourelles* se nos cuenta esencialmente cómo una pastora es cortejada por un caballero, dando lugar a una serie de escenas tópicas del género (resistencia de la pastora, engaños y promesas del caballero, rapto frecuente de la pastora, persecución por su amigo y sus familiares, etc.). El autor de la *pastourelle* en cuestión, Adam de la Halle, innovará sobre estos tópicos, dará un especial relieve a las escenas cantadas, a los coros, a los bailes de los aldeanos... Por todo ello, hay quien ha visto en el *Juego de Robín y de Marión* la primera comedia-ballet del teatro, incluso la primera opereta.

Con el tiempo, el teatro profano se concretó en subgéneros dramáticos. En Francia, por ejemplo, un programa teatral solía constar de varios de estos subgéneros: *sermón, monólogo, sotía, moralidad* y *farsa.*

El *sermón jocoso* consiste en una parodia de los sermones de iglesia y de la lengua sagrada en ellos empleada; del púlpito, en donde llegó a pronunciarse en la fiesta de los locos, tuvo que salir a los tablados para hacer determinados panegíricos, el de *Santa Morcilla,* por ejemplo.

El *monólogo* es un subgénero más libre que, según parece, deriva directamente del arte de los juglares. La obra maestra de este subgénero es *El arquero de Bagnolet,* sátira picante dirigida contra los arqueros de Carlos VII, que reproduce el tópico del soldado fanfarrón, el *miles gloriosus* de la comedia latina.

La *sotía* es una parada satírica de tema político; se llama así porque sus participantes se vestían con la indumentaria amarilla y verde de los *sots* (tontos, locos), con capirote y cetro de la locura.

Por su lado, la *moralidad* será de signo alegórico. Esta especie cobró un auge sin precedentes en Inglaterra durante el siglo XV. Se centraba particularmente en el tema de la Muerte, personaje, sin duda, de gran teatralidad. No olvidemos que toda Europa se ve invadida por las *danzas macabras* y que el recuerdo de la muerte —*memento mori*— constituirá un tema obsesivo en todas las disciplinas artísticas. En *The Pride of Life* (El orgullo de la vida), de principios del siglo XV, la Muerte triunfa sobre la Vida a pesar de la heroica resistencia de los Caballeros Fuerza y Salud. Los diablos se apoderarán del alma de Vida, que sólo podrá ser liberada por un milagro de Nuestra Señora. Parecida es la historia de *The Castle of Perseverance* (El castillo de Perseverancia, principios del XV) y de la más célebre de todas las moralidades, *Everyman* (todo hombre, finales del XV), cuyo tema ya había sido tratado en Flandes: sólo Buenas Obras acompañarán al hombre ante Dios.

En Inglaterra, además, entre las partes de un misterio o moralidad se podía representar una pieza breve, el *Interlude,* de caracter igualmente alegórico, que adopta progresivamente un tono divertido, de moralidad degradada. Es posible que en el *Interlude* se encuentre el germen de la comedia inglesa.

De estos subgéneros el único que perdurará en Francia será la *farsa,* con igual fortuna que los *pasos* y *entremeses* españoles del XVI. Como sabemos, *farsa* significa lo que se introduce entre dos partes, en ocasiones entre las dos partes o más de los Misterios. Destacan las farsas del XV: la *Farsa nueva, la farsa del tonelero,* la del *maestro Mimín* y, sobre todas ellas, la *Farsa de Micer Patelín,* considerada como la obra maestra del teatro profano medieval. Estas farsas se caracterizan por su acusado realismo en los detalles de oficios, útiles caseros, costumbres, etc.; se detienen con complacencia en los defectos de los personajes, ensañándose incluso con ellos hasta el límite de la caricatura y de lo grotesco. Sus personajes tópicos suelen ser: el *marido* ingenuo, enemigo por destino de la *mujer,* tonta o caprichosa; la *suegra,* que tomará partido por el ganador; la *nuera,* que representa al personaje ingenuo del género; el *magister* pedante, el gentilhombre, el ama, el aldeano rudo y sin modales...

Este sería el resumen de la *Farsa de Micer Patelín:* Micer Pierre Patelín, abogado escaso de clientes y de escrúpulos, consigue fia-

da una pieza de paño en la tienda del comerciante Guillaume, prometiéndole a éste su pronto pago. Cuando Guillaume va a casa de Patelín para cobrar su paño, Patelín se acuesta rápido y finge graves dolencias que le hacen delirar en bretón y otros dialectos y jergas incomprensibles para el comerciante. Tras una cómica disputa con Guillemette, la mujer de Patelín, el comerciante se marcha a casa burlado.

Guillaume lleva ahora ante el tribunal de justicia a su criado Thibaut Agnelet (que en francés evoca el diminutivo de *cordero*), al que acusa de robarle sus corderos. Allí encuentra incomprensiblemente al abogado Patelín, al que dejó a las puertas de la muerte poco antes, encargado de la defensa de su criado. Por orden de Patelín, el criado se hará el simple y el bobo, respondiendo a todas las preguntas con un «béee» muy borreguil. Guillaume encuentra una ocasión para acusar al mismo tiempo al abogado que le ha robado su paño y al criado que le ha robado sus corderos. El juez se hace un lío impresionante con esta mezcla de historias y acaba dejando en libertad a Agnelet. Cuando Patelín, tras ganar el juicio, pide a Agnelet que le pague, éste le responde con el mismo «béee» que el propio abogado le había enseñado.

Italia no conoció este auge del teatro vernáculo profano. A nuestro entender, ello fue debido a una disociación entre el pueblo y los sectores cultos (escuelas, universidades, cortes y palacios). En todos estos centros —existen casos elocuentes en las universidades de Pavía, Padua y Bolonia— solían escenificarse multitud de comedias y tragedias en latín, libremente inspiradas en Terencio, Plauto y Séneca, que tenían muchas veces el carácter de ejercicios literarios. (Ya hemos opinado sobre el tono culto renacentista de la *fábula pastoral*.)

## IV. TÉCNICAS DEL TEATRO MEDIEVAL

¿Cómo fue posible la escenificación de este teatro medieval? El ingenio y la entrega que los artistas y artesanos medievales pusieron en estas representaciones nos lleva de sorpresa en sorpresa. Las representaciones fueron ganando progresivamente en espectacularidad. No olvidemos que tenían que dar forma escénica a unos textos en los que lo maravilloso campaba por sus fueros.



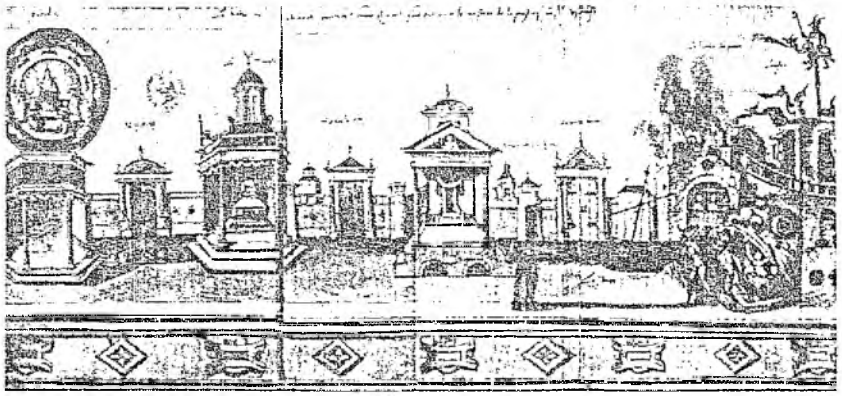
Por otro lado, estos relatos dramáticos eran de una desmedida ambición en lo referente al espacio y al tiempo de la representación, ya que narraban hechos o portentos ocurridos a lo largo de muchos años, incluso de muchos siglos, en los más apartados rincones de la tierra. Y no sólo en la tierra: había que representar también el Cielo o Paraíso, así como el Infierno; de ahí que a la horizontalidad del espacio escénico hubiera que añadir su ocupación en altura.

En lo que a los personajes se refiere no bastaba con caracterizar a los simples mortales —bribones, bobos o santos. Había que atreverse con diablos, ángeles, alegorías, monstruos y hasta con el mismo Dios Padre en persona y su Corte Celestial. Por todo esto se comprenderá que el teatro religioso exigía un mayor alarde escenotécnico, frente a las menores exigencias del teatro profano. Veamos, en detalle, de qué modo se dio solución a algunos de sus problemas.

### 1. El lugar de la representación

Ya hemos indicado cómo el teatro se inicia en el interior del templo. El lugar más común de la acción solía ser el coro, destinándose las arcadas conventuales o las naves para las procesiones y cortejos. La iglesia da origen a ese teatro en ciernes manifestado en los *oficios*.

Por las razones de decoro a que ya hemos aludido, el teatro tuvo que abandonar el espacio interior del templo. Se refugió entonces en los pórticos de las iglesias y catedrales cuyas fachadas constituían de por sí el más imponente de los decorados. De ahí pasó a ocupar los más diversos espacios públicos: plazas —preferentemente—, patios, claustros, la calle e incluso los cementerios. Por raro que pueda parecernos, en la Edad Media los cementerios eran frecuentemente lugares de rondas, juegos y danzas. Hoy en día, en muchos países europeos, el cementerio, como la iglesia, puede estar rodeado por la ciudad. Menos usual fue la utilización de los anfiteatros romanos, aunque nos consta que, a veces, se utilizaron los de Provenza, y que en el Coliseo de Roma se llegó a representar la Pasión de Cristo. Sin embargo, este espacio no será corriente hasta bien entrado el siglo XVI.



Dispositivo escénico de la *Pasión de Valenciennes* (1547): Paraíso, Nazaret, Templo, Jerusalem, Infierno... como principales mansiones del espacio horizontal prototipo del Medioevo.



Escena de *Micer Pathelin* (1465), con el protagonista en cama, y su esposa Guillermina calmando al mercader.

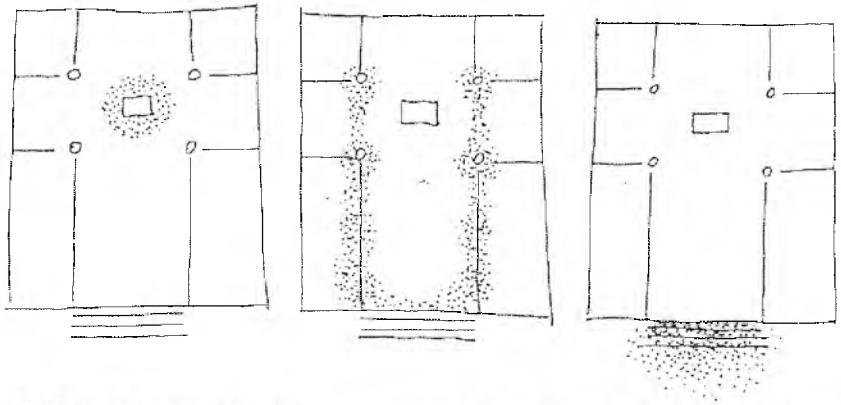
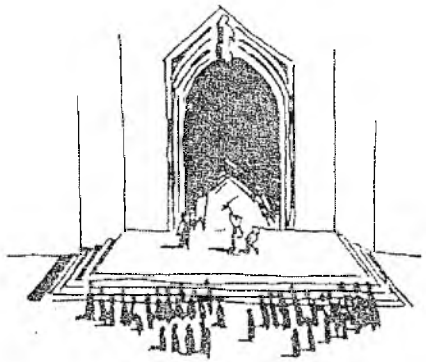


Gráfico de las tres fases del teatro medieval: litúrgico, semilitúrgico y religioso. Con puntos se advierte el protagonismo del espacio escénico en cada una de las plantas de la iglesia.



Fantasia sobre una puesta en escena de drama religioso. La escena definitivamente sale de la iglesia.

## 2. La figuración de los espacios escénicos en el interior del templo

Inicialmente, el espacio escénico y los objetos de la representación son los que ofrece el propio lugar del culto, desviados de su uso habitual o dotados de un carácter simbólico. El velo que cubre la cruz hará de sudario y de sepulcro: poco después, se echará mano, para la figuración del sepulcro, de las propias criptas del centro del coro o de la entrada de las iglesias. Las naves sirven para los cortejos; los púlpitos de estrados... En realidad, las posibilidades no eran muchas. No era fácil tampoco la introducción de objetos y accesorios para la representación. Sólo en casos determinados puede permitirse una figuración rudimentaria del pesebre de Belén o un velo que oculte al clérigo que representa a María en el parto y que será descorrido para mostrar a todos al recién nacido. Sin embargo, a pesar de no existir el decorado propiamente dicho, a medida que evoluciona la escritura son mayores las necesidades de caracterización de los personajes y de diversificación de los espacios escénicos. Existen testimonios sobre la tímida introducción en las iglesias de nuevos púlpitos, e incluso de elementales tablados, para representar lugares de la acción referencialmente alejados. Estas exigencias técnicas influyeron también en el abandono del templo como lugar de representación.

## 3. La representación de los espacios escénicos fuera del templo

La moderna solución del cambio de decorado para figurar un nuevo espacio referencial en un mismo escenario, apenas fue de uso en la Edad Media. La solución del teatro medieval fue doble: la yuxtaposición de espacios simultáneos y el uso de carros que habían de detenerse ante los espectadores para representar la escena que a cada uno de ellos les correspondía. Esta solución, preferida por los ingleses, resultaba la más costosa para los actores, ya que debían repetir su actuación ante cada agrupación del público. Posteriormente, sabemos que los carros podrán representar todos en un mismo y único lugar.



El teatro francés adoptó los decorados simultáneos, cuyas ventajas son la de mostrar una escenografía más dilatada a lo largo de la representación y la de ofrecer un espacio común muy amplio para la evolución de los actores. Este decorado simultáneo —que, como acabamos de ver, tuvo ya tímidos brotes en el teatro en el interior de los templos— no podía, en ocasiones, albergar todos los espacios referenciales de la acción, ya fuera por falta de medios o por estrechez del local. De ahí que el ingenio de los autores y organizadores de la fiesta diese pronto con otras soluciones para estos casos: la explicación por un actor, conductor del juego, de los distintos lugares en donde ocurre la acción (la imaginación del espectador debía hacer el resto), o la indicación, por medio de pinturas primitivas, que luego serán reemplazadas por unos simples letreros en los que se colocaba el nombre del lugar (esta fórmula llegará hasta Shakespeare).

Estos decorados simultáneos eran variables en número. En ocasiones llegaban a ocupar hasta sesenta metros lineales, adoptando a veces una forma semicircular. Aunque dadas estas distancias, se sugería a los espectadores que se desplazasen —si la afluencia del público lo permitía—, lo más corriente es que el espectáculo se siguiese sólo con la mirada.

### *Las mansiones*

Cada uno de los espacios escénicos recibía el nombre de *mansión*. Las mansiones se alineaban unas junto a otras dejando delante un espacio libre que podía ser utilizado por los actores en el momento de la representación. A este espacio los franceses le daban el nombre de *campo* o *parque;* los ingleses el de *deambulatoyre*. En ocasiones, cuando lo aconsejaban las dimensiones del local, solían superponerse las mansiones. En cualquier caso, una de ellas, el Paraíso, debía ocupar siempre una región más elevada. Detengámonos en algunas de estas mansiones de los misterios medievales.

*El Paraíso.*—Se trata de la mansión por excelencia, en la que no se debe regatear ningún lujo. Así lo exigían los autores en sus rúbricas. Se daba incluso, a final del siglo XV y principios del XVI, una pugna por superar los Paraísos de años precedentes o los de las cofradías de otras ciudades. En él debían abundar las flores y los frutos, y no podía faltar, en su centro, el Árbol de la Vida. Como vemos, se trata de un Paraíso celestial que incluía el Paraíso terrestre

del *Génesis*. Por tratarse de la mansión por excelencia, podía ser separada del resto para ser paseada por la ciudad en la *Monstre* o cortejo de todos los actores y participantes en el espectáculo, un paseo que solía tener lugar unos días antes de la representación. G. Cohen nos cuenta cómo en la representación de *Los Hechos de los Apóstoles,* de 1536, los comerciantes de Bourges quisieron dar la nota con su Paraíso: llevaba a su alrededor tronos abiertos, nubes en movimiento, ángeles en su interior y en su exterior... Distintas jerarquías daban acceso a la Trinidad, situada en el centro, enmarcadas todas ellas por las cuatro grandes virtudes en sus ángulos: Justicia, Paz, Verdad, Misericordia.

A estos paraísos se accedía por unos peldaños disimulados o a la vista del público.

*El infierno.*—Debía resaltar también, en el extremo opuesto, como una mansión imponente. Constaba de tres elementos: una torre fortaleza, un pozo al que Jesús —o el alma de Jesús— arrojará a Satán y una entrada, generalmente en forma de garganta monstruosa que se abría y se cerraba para dejar paso a los demonios. Disponía, además, de un espacio abierto en el que los diablos celebraban sus tempestuosas asambleas. En el infierno ocurre la siguiente acción, aunque no la única: Cancerbero —personaje de la mitología pagana— pregona que alguien se acerca y que el infierno puede por ello correr peligro. Ese alguien es Jesús, acompañado del buen ladrón y de cuatro ángeles; Jesús rompe con la cruz las puertas del infierno, atan de pies y manos a los demonios y los arrojan al pozo; a continuación, Jesús pasa a las mansiones contiguas —limbo y purgatorio— y libera a las almas de los profetas y de otros justos. Estas últimas mansiones poseen velos transparentes para que el público pueda ver las almas.

En el infierno habrá toda clase de animales horribles; no faltará, en especial, una gran serpiente con enorme boca hecha de lona que fue conocida como *la chappe d'Hellequin* (que significa exactamente boca del infierno). El teatro medieval francés hizo de este Hellequin un personaje que la pronunciación de París deformó en Arlequín, convirtiendo la expresión *chappe* o *museau d'Hellequin* en *manteau d'Arlequin* (que en Francia se convierte en símbolo del teatro en general).

Otras mansiones eran: las casas y palacios de personajes nobles, el cenáculo, el monte de los olivos, la sala o espacio de la flagelación, etc.





Como en el norte de Europa todo este despliegue escénico se veía con demasiada frecuencia amenazado por la lluvia, se creó un inmenso techo de lona, tensado por cuerdas sujetas a los pilares y a los muros de las casas. A veces, los escenógrafos no desperdiciaban esta gran carpa para dibujar en ella el firmamento con las estrellas, el sol y la luna.

## 4. La tramoya de los Misterios

Al igual que los escenarios, la tramoya se fue perfeccionando para responder adecuadamente a las exigencias, cada vez mayores, de los misterios que, en su etapa final, alcanzaron niveles de gran espectacularidad. Es curioso el asombro que, a este respecto, manifiesta el cronista de la ciudad de Valenciennes ante la representación de un *Misterio de la Pasión* en 1547:

> En las fiestas de Pentecostés, los principales burgueses de la ciudad representaron la muerte y pasión de Nuestro Señor en veinticinco jornadas, y, en cada una de ellas, vimos aparecer cosas extrañas y llenas de admiración. Los secretos del Paraíso y del Infierno eran por extremo prodigiosos, capaces de ser tomados por el vulgo como encantamientos. Porque advertíase a la Verdad, a los Angeles, y a otros personajes diversos bajar de muy alto, ya de modo visible, ya como invisibles, para dejarse ver de repente; del Infierno se elevaba Lucifer, sin que se viera cómo lo hacía, transportado por un dragón. La vara de Moisés, seca y estéril, echaba de pronto flores y frutos; las almas de Herodes y de Judas eran transportadas por los aires por los diablos; los diablos eran expulsados de los cuerpos; los hidrópicos y otros enfermos eran curados, todo por modo maravilloso. Aquí, Jesucristo era conducido por el diablo que trepaba por una muralla de cuarenta pies de alto; más allá se hacía invisible; en otro lado, se transfiguraba en el Tabor. Se vio el agua mudada en vino, tan prodigiosamente que no podíamos dar crédito a los ojos; y más de cien personas quisieron probar este vino; los cinco panes y los dos peces fueron igualmente multiplicados y distribuidos a más de mil personas; y, pese a todo, sobraron más de doce cestas. La higuera maldecida por Nuestro Señor se tornó en un instante seca y sus hojas mustias. El eclipse, la tierra que tiembla, las piedras que chocan unas con otras y se rompen y otros milagros ocurridos a la muerte de Nuestro Señor fueron representados por medio de nuevos milagros.

Detengámonos ahora en algunas de las soluciones dadas a este teatro.

Las cortinas, por ejemplo, eran un elemento decorativo en muchas mansiones: a veces, solían tener una función propia: los actores podían cerrarlas cuando no actuaban, con lo que constituían un signo para el seguimiento del espectáculo; había escenas que aconsejaban especialmente su uso (partos y otras más delicadas).

Los animales eran diseñados y elaborados en todas sus tallas y especies; en alguna ocasión se les dotó de movimientos mecánicos. Los vuelos (de aves, nubes, almas, demonios, ángeles, la Virgen, Jesús) se conseguían por medio de hilos y cuerdas resistentes, cuidando que, en la medida de lo posible, quedaran encubiertos al público. Esta ocupación del espacio aéreo causaba una gran admiración en el espectador medieval. Los escenógrafos eran en este punto auténticos especialistas al final del medievo. Recordemos, por contraste, con qué sencillez e ingenuidad se iniciaron estos vuelos en el siglo XI: la estrella de los Magos se colocaba en lo alto de un bastón que es desplazado por un oficiante; posteriormente se deslizaba por un hilo colocado entre dos pilastras.

En la consecución de los efectos con agua eran muy exigentes los autores, pues no sólo se representaba la lluvia, o el agua que brotaba de la roca golpeada por la vara de Moisés..., sino que se había de representar la creación de los mares y el mismísimo diluvio universal. Es curiosa la anécdota del pintor flamenco Karl van Maender, que, en uno de los Misterios por él escenificados, derramó tantos recipientes de agua sobre la escena y sobre el público que todos salieron inundados —nunca mejor dicho— de admiración y devoción.

Tampoco escaseaban las escenas con fuego, que generalmente se simulaba quemando aguardiente. En ocasiones, se producían verdaderos incendios exigidos por los textos. La gran boca del infierno dejaba siempre ver llamas, a las que se le añadía azufre para que los espectadores tuvieran una idea más exacta de esta mansión.

Los efectos de iluminación se conseguían con llamas o con dorados que las reflejaban en determinados objetos. El día adoptaba el color blanco; la noche el negro.

Para los ruidos (truenos, tempestades, etc.) se disponía de maquinarias preparadas especialmente.

El tablado solía disponer de trampillas que servían para posibilitar súbitas apariciones, resurrecciones de muertos, etc. Pero, sin duda, lo que más llamaba la atención eran las transmutaciones y cambios súbitos a la vista del espectador que plagaban todos los relatos. Si el culto cronista de Valenciennes, a quien hemos citado, no salía de su asombro ante tales cambios, cuánto más estupefactos no habrían de quedar las sencillas gentes del pueblo...

Este teatro, como es lógico suponer, desarrollaba toda una maquinaria, a base de cuerdas y poleas, que copiaba la de las fábricas de las catedrales. Los italianos creyeron haber inventado en Florencia el *ingegno*, especie de escenario elevado que llevaba incorporada una máquina especialmente diseñada para las escenas de apariciones, desapariciones o apoteosis.

## V. ORGANIZACIÓN

Toda la ciudad participaba en la preparación de estos espectáculos dramáticos. Los Misterios, en particular, solían ser asumidos directamente por los municipios. En Francia se concedían privilegios de tipo tributario a las cofradías de mayor renombre. Las fábricas de las iglesias ofrecían el material de que disponían para los tablados; los cabildos de las iglesias prestaban túnicas, dalmáticas y otros ornamentos; la administración de la ciudad sufragaba la mayor parte de los gastos; los burgueses y comerciantes ayudaban también económicamente, o tomaban a su cargo una parte del espectáculo.

Pero fueron las cofradías las que cargaron con la responsabilidad directa de la representación. Estas cofradías fueron muy numerosas en toda Europa, especialmente en Francia, y constaron con gran número de cofrades. A veces se repartían entre ellas las mansiones. Consideremos que, solamente en actores, la Pasión de A. Greban necesitaba unos cuatrocientos, a los que había que añadir el resto de participantes en la confección y preparación del espectáculo.

Los papeles femeninos son representados por hombres. En el drama litúrgico dentro de la iglesia, los clérigos se solían poner el amito por la cabeza para representar a las Marías. No hay que ver aquí, a nuestro entender, ningún tipo de imitación de los antiguos, sino más bien un sentido de la moral de la época, por continuismo

quizá del drama litúrgico sobre el que debía pesar el rechazo de San Pablo: «Que las mujeres en la iglesia permanezcan calladas.» Parece ser que la primera actriz aparece en 1458 en Metz, protagonizando el *Juego de Santa Catalina.* Se trataba de una joven de dieciocho años que «habló tan viva y piadosamente que a muchos les provocó las lágrimas». Progresivamente, este ejemplo cundió al final de la Edad Media.

## TEXTOS

*Sobre el drama litúrgico de Pascua*

En el santo día de Pascua, antes de maitines, los sacristanes quitarán la cruz para colocarla en un lugar apropiado. Durante la salmodia de la tercera lección, cuatro monjes se ponen las ropas sagradas; uno, vestido de alba, entra, como ocupado en otra cosa, se acerca discretamente al Sepulcro, y allí, portando una palma en la mano, se sienta silencioso. Al tercer responso llegarán los otros tres, envueltos en dalmáticas y llevando el incensario; se acercan al sepulcro al modo de los que buscan algo, pues todo esto se hace para representar al Ángel sentado en la tumba y a las Mujeres que van a ungir el cuerpo de Jesús. Así pues, cuando el que está sentado vea acercarse a los que parecen extraviados y buscan, entona en voz sorda y dulce el *Quem quaeritis?,* los otros tres responden al unísono: *A Jesús de Nazaret,* y él les replica: *No está aquí; resucitó como lo había predicho. Id y anunciad que ha resucitado de entre los muertos.* Obedeciendo, entonces, a esta orden, vuélvanse los tres monjes hacia el coro, diciendo: *¡Aleluya, el señor ha resucitado!*

(Saint-Ethelwold, *Regularis Concordia, 965 a 975.*)

*Para la representación del Juego de Adán y Eva*

Constrúyase el paraíso en un lugar bastante elevado; que cortinas y telas de seda lo rodeen a una altura tal que los personajes que en él estén puedan ser vistos por encima de los hombros; en él se entrelazarán flores olorosas y ramas de abundante hoja; que contenga diversos árboles de los que pendan frutos, de modo que el lugar parezca de los más agradables. Venga luego el Salvador envuelto en una dalmática, y delante de él estén colocados Adán y Eva; Adán cubierto con una túnica roja, Eva con vestido de mujer blanco. Permanezcan ambos ante la Pascua divina, Adán más próximo, el rostro tranquilo, Eva un poco más humilde; y que Adán esté bien instruido sobre el momento en que debe responder, que no sea ni precipitado ni tardo en hacerlo. Y que no sólo él, sino todos los personajes estén preparados para hablar juiciosamente y para ejecutar los gestos que convienen a la materia de la que hablan; que en los versos no quiten ni pongan una sola sílaba, antes bien, que los pronuncien todos con claridad, en el orden en que deben ser dichos. Quienquiera que nombre el Paraíso, que lo mire y lo señale con la mano.

(*Ordo Representationis Adae,*
de finales del siglo XII, mns. de Tours, Francia.)

Capítulo V

# Teoría y práctica teatrales en el Renacimiento: el descubrimiento de Aristóteles y la escena moderna

## 1. Teoría y práctica teatrales en el Renacimiento

La llegada de las teorías renacentistas al arte teatral, cabe situarla a finales del siglo xv. Los textos de Aristóteles se conocían relativamente poco, sólo a través de manuscritos, y fue en 1508 cuando aparecieron impresos por primera vez, gracias a Aldo Manuzio.

Los nuevos eruditos humanistas, que buscaban el ideal clásico grecolatino en esas teorizaciones, tuvieron que luchar contra la firmeza con que se mantenían las libres experiencias que había supuesto el teatro medieval. Gracias al espíritu investigador que caracterizó los últimos años del Medioevo, al terminar el siglo xv empezaron a desarrollarse los géneros dramáticos. De esta manera, se conoció la comedia antigua mediante manuscritos de Plauto y Terencio, e incluso la tragedia a través de Séneca. A partir de ese momento, el teatro pasó a ser no sólo materia de estudio, sino de escenificación. Volvía a cobrar el vigor y actualidad de antaño.

Los poetas, además de componer textos que seguían fielmente las unidades clásicas, como Giangiorgio Trissino (1478-1550) y su *Sofonisba* (1515), acometían quehaceres prácticos. En los seis libros del Arte poética de Trissino se advierten las inquietudes de un hombre de la escena. Idéntica vocación profesional se percibe en Minturno (?-1574) y *L'arte poetica,* en la que aparecen no pocas con-

sideraciones prácticas sobre la puesta en escena. Scaligero (1484-1558), Segni (1504-1588), Cinthio (1504-1573), Castelvetro (1505-1571), fueron otros humanistas que, apoyados con mayor o menor rigor en los preceptistas grecolatinos, añadieron a veces curiosas matizaciones a los incompletos tratados clásicos de los que partían.

El Concilio de Trento, con actas editadas en 1564, supuso un cierto freno a las ideas de renovación que habían alcanzado las teorías escénicas. Sus dictámenes afectaron a: 1) la libertad de la poesía dramática, sobre todo la profana; 2) los límites de la ficción, es decir, el problema de la falsedad literaria; 3) el desequilibrio entre verdad poética y verdad natural; y 4) la cuestión de la verosimilitud.

Estas limitaciones tuvieron inmediata contestación en posturas como la de Giordano Bruno (1548-1600), cuyas ideas fueron siempre contrarias a los criterios tradicionales. Además de estrenar con éxito obras como *El candelabro,* su teoría de la creación poética defiende la idea del genio creador. La poesía, según él, no era mantenida por las reglas, sino que éstas se derivan de la poesía. El artista es, pues, el único autor de sus propias normas, existiendo tantas como artistas, ya que la libertad del verdadero poeta obedece a una necesidad interna.

Este tipo de hombre de teatro renacentista proponía un concepto de puesta en escena que, además de requerir gran destreza con los elementos visuales del espectáculo, exigía un dominio y conocimiento total del texto literario, pues su escenificación debía determinar los ejes de la acción principal, los movimientos y, en definitiva, el orden de la ejecución de la obra. En este sentido es de destacar el arte del director de escena anónimo que escribiera *Il corago,* pues, además de notar la excelencia y versatilidad de la moderna pintura frente a la fijeza de la escena clásica, trata de cuestiones tan técnicas como la medida del discurso desde el escenario y las propias obligaciones del *corago.*

Como hemos comprobado en el capítulo anterior, el teatro en la Edad Media se caracterizaba por no tener un espacio escénico fijo. Si en su vertiente profana apenas existía el concepto de escena, en la religiosa el teatro centraba sus actividades a partir de la iglesia. No obstante, las realizaciones populares de finales del siglo xv empezaron a tener un cierto tufillo renovador al basarse en las inquietudes de una nueva y pujante clase social, la burguesía, que iría desplazando en importancia económica a la nobleza, debilitada por el





fin de la estructura feudal. En este sentido, el citado *Mícer Pathelín* (1470) es todo un ejemplo de la presencia social de la clase media: su corta galería de personajes procede casi exclusivamente de la burguesía, ya que incluso el rústico pastor demuestra un ingenio alejado de la inocencia medieval.

En Toscana, desde el siglo xv, había fiestas religiosas en torno a cofradías y hermandades, que consistían en pequeñas escenificaciones de fragmentos de las Sagradas Escrituras, o de vidas de santos hechas por jóvenes actores que recitaban o gesticulaban tras largas prácticas. Estas, llamadas *Sacras Representaciones,* contaban con un evidente tono popular dentro de su espíritu religioso, pues sus fuentes no son otras que las *laudes* o cantos religiosos, breves dramas llenos de poesía que pusieron en circulación los discípulos de San Francisco por pueblos y aldeas (v. cap. III, II.2). Las *Sacras Representaciones* contaban con una estructura más sencilla que los misterios franceses, mitad cortejo, mitad actuación, en donde junto a canciones y bailes comenzaron a aparecer trucos escénicos al servicio de las batallas y milagros que se contaban sobre los tablados. Esas representaciones contenían suficientes elementos de farsa para, poco a poco, concentrarse en pequeños núcleos de acción, en donde cada actor hablaría su dialecto de origen. Se trazaba así el primer esquema de lo que algún tiempo después sería la *commedia dell'arte.*

Mayor incidencia para el teatro tendría el establecimiento de un lugar arquitectónico determinado para su realización, como justa correspondencia entre nueva escena y nuevo público. Éste empezaba a exigir locales aptos para la contemplación escénica, al tiempo que los artistas fueron reparando en que sus obras podían exhibirse en dichos espacios, con la seguridad de interesar a esos nuevos espectadores, ansiosos de noticias y aventuras escénicas. Los *cortiles* principescos se transformaron en una magnífica síntesis de tragedia, comedia y sátira, campo de experimentación de la perspectiva racional y de los avances de la ingeniería mecánica aplicada al hecho teatral. La nueva escenotecnia fue capaz de reproducir fuerzas y fenómenos naturales en aquellas salas cortesanas, paso previo hacia la configuración de los locales de finales del siglo xvi, en donde el teatro terminará su configuración como espectáculo.

## 2. Los nuevos teatros

Sabemos que Alberti hizo para Nicolás V un *theatrum* en una sala del Vaticano, en 1452, aunque los datos al respecto son muy escasos. En 1486, el duque de Ferrara mandó construir un local para representaciones, tomando como base el tratado de Vitruvio. Éste se había editado en latín en 1486, aunque se descubriera en 1414, y aportaba, además de curiosas observaciones sobre una perspectiva aún no inventada, el uso de artefactos escénicos, como los *periactois* (ver cap. II, IV.2), y la tipologización de las tres escenas clásicas. Ariosto, en 1532, dispuso de un teatro para sus comedias, que el fuego destruyó al año siguiente, sin dejar el menor rastro. En general, las noticias de la época nos revelan que los nobles y prelados del siglo XV montaban teatros en sus propios palacios, y en espacios más o menos adecuados. El cardenal Riario, en una representación al aire libre hacia 1485, dotó de cuantos elementos fueran necesarios a la escena para que estuviera convenientemente acondicionada. Se dice que fue la primera vez que hubo telones pintados al fondo.

A partir de 1580, Andrea Palladio empezó la construcción de un teatro, que sería una réplica perfecta del proyecto de Vitruvio. Éste, en su aproximación a la perspectiva, no pudo hablar de líneas de fuga, ni siquiera del «ojo del espectador», tal y como el Renacimiento haría. Pero intuyó un «centro del círculo», al que debían obedecer todas las líneas en proyección. Años antes, modestos teatros de madera habían servido de banco de pruebas. Tras cinco años de obras, en 1585 se inauguraba el Teatro Olímpico de Vicenza, con *Edipo Tirano* de Sófocles, con puesta en escena de Ingegneri, y ciento ocho actores en el escenario. El proscenio era rectangular, elevado metro y medio sobre la antigua *orchestra,* que separaba escenario y gradas. Tenía una decoración fija con cinco entradas, tres al fondo y dos a los lados, cada una de las cuales disponía de un forillo, auténtica vista de calle que se introducía en el interior de la escena. Un anfiteatro semicircular con catorce escalones, y capacidad para tres mil espectadores, estaba coronado por un pórtico. En definitiva, una especie de teatro de Pompeyo en pequeño.

Scamozzi parece ser el inventor del escenario con única abertura llamada *bocaescena,* cuando, en 1580, y para el duque Vespasiano



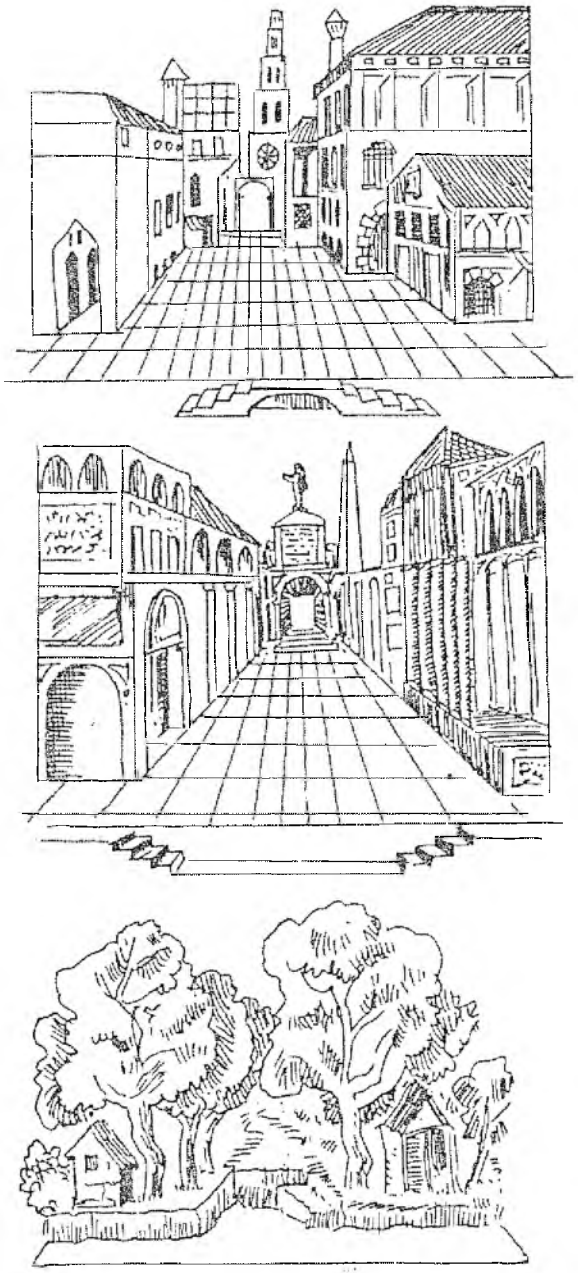
Gonzaga de Mantua, construyó un pequeño teatro en Sabbioneta. Dado que el espacio era verdaderamente pequeño —sólo para 250 personas—, dejó a un lado las múltiples entradas y se centró en el único proscenio. El camino para la moderna escena estaba abierto, pues al poco tiempo, en 1618, el príncipe de Parma mandó a Giambattista Aleotti edificar el Teatro Farnesio, con único y atrevido proscenio, que podía ocultar telones y maquinaria en su amplísimo escenario. El público se sentaba en un amplio graderío en herradura, como los teatros actuales, dejando lo que sería la antigua orquesta útil, sin otro uso que la utilización, a veces para escenas espectaculares; se cuenta que alguna vez fue cubierto de agua para determinados menesteres.

## 3. El espectáculo renacentista

La aparición de la perspectiva tuvo enorme influencia en el desarrollo de la escenografía renacentista, la cual, aún siendo fija, comenzaba a buscar efectos de tridimensionalidad. Alberti, Palladio, Brunelleschi, Mantegna, Leonardo y Poliziano pintaron para los teatros, siendo este último autor de unos *Respetos continuados* en donde se encuentra ya el equivalente del término *teatro* como edificio arquitectónico que lo acoge. Para tan prodigiosos artistas, nada más lógico que proponer una pintura perfeccionista como fondo de la acción teatral, efectos que tenderían a incitar al auditorio, que se ilusionaba con telones y otros artefactos diseñados al efecto. Era ésta la «escena ilusionista», que estaba formada principalmente por un fondo pintado siguiendo las leyes de la perspectiva. Frente a ella, la «escena vitruviana», constituida por edificio a la derecha, edificio a la izquierda y fondo. La tercera línea de evolución del teatro renacentista sería la «escena circular», con sus propias leyes y disposición dramática.

La representación de *Manaechmi* en 1486, en un patio del duque de Ferrara, se cita como una de las más sofisticadas puestas en escena del momento. En la acción aparecían cinco casas almacenadas y alineadas cada una con su puerta y su ventana. Un barco cruzaba el espacio, con diez actores que accionaban remos y vela, de manera que simularan la realidad. Al año siguiente, con otra obra de Plauto, *Anfitrión,* la escena aparecía con un cielo estrellado.

Todo esto todavía era contemporáneo al redescubrimiento del



Reconstrucción de la escena para la comedia (arriba) y para la tragedia (en centro), según Serlio. Abajo, escena rústica.








tratado de Vitruvio. Sus tres características escenas clásicas tuvieron su actualización en los dibujos de Serlio (1475-1555?), arquitecto y ensayista bolonés, que concretó los espacios para la comedia, la tragedia y el drama pastoril, género muy en boga a principios del siglo XV. Asimismo, dio todo tipo de detalle sobre la construcción y pintura de los decorados.

Fundamentalmente por las notas de Serlio sabemos que el decorado renacentista combinaba la perspectiva con detalles corpóreos, esto es, realizados en tres dimensiones. Aunque los foros o fondos del escenario eran planos, los laterales se doblaban en ángulo para crear efecto de profundidad. En esos laterales, el artista colocaba auténticas cornisas, líneas que acentuaban una perspectiva falsa que debía unir su punto de fuga en el centro del telón de fondo, abajo, casi al nivel del escenario. Todo ello, junto a una ligera pendiente del suelo, ayudaba a forzar dicha perspectiva. La pintura en esa parte central y posterior del telón reforzaría el sentido ambiental, con sombras que confundieran esa idea de profundidad. También Serlio hace gala de conocimiento de la tramoya escénica. Trucos como desplazar figuras mecánicas y planetas a través de hilos invisibles, efectos de tormentas, luces de colores —como el rojo, mediante el reflejo de una antorcha ante botellas llenas de agua teñida con dicha tonalidad— y otras mil recetas diversas las reúne en sus siete libros *De Architettura*.

Otro gran sistematizador de la teoría práctica de la escena fue Sabattini. En su *Practica di fabbricar scene a macchine ne' teatri* (1638), además de insistir en la utilización de la perspectiva, y en otros efectos de espectacularidad —como el del mar en movimiento—, propuso las bases para los cambios rápidos de decorado, que, en aquel momento, explica no pocas razones de la moda que en el siglo XVII dominaba la escena: la comedia de acción y evolución permanente del espacio en donde se desarrolla. Dichos cambios se realizaban con *periactois* o simples bastidores laterales que hacían combinar sus pinturas con las del telón de fondo. Mientras que se representaba la escena correspondiente, se cambiaban las pinturas de las caras que no se veían de los prismas, las cuales, junto al nuevo foro, ofrecían panorámicas radicalmente distintas de las que el espectador estaba viendo. Cabe comprender que en un tiempo en donde no existía el telón de boca, ni las luces podían tener el énfasis de crear el «oscuro total», todo lo descrito se realizaba a la vista del espectador, el cual, lejos de molestarse por este trucaje, estaba satisfecho de cualquier ilusión de cambio a sus ojos, que valoraba con tanto más énfasis cuanto más complicada y atrevida fuera la mutación.



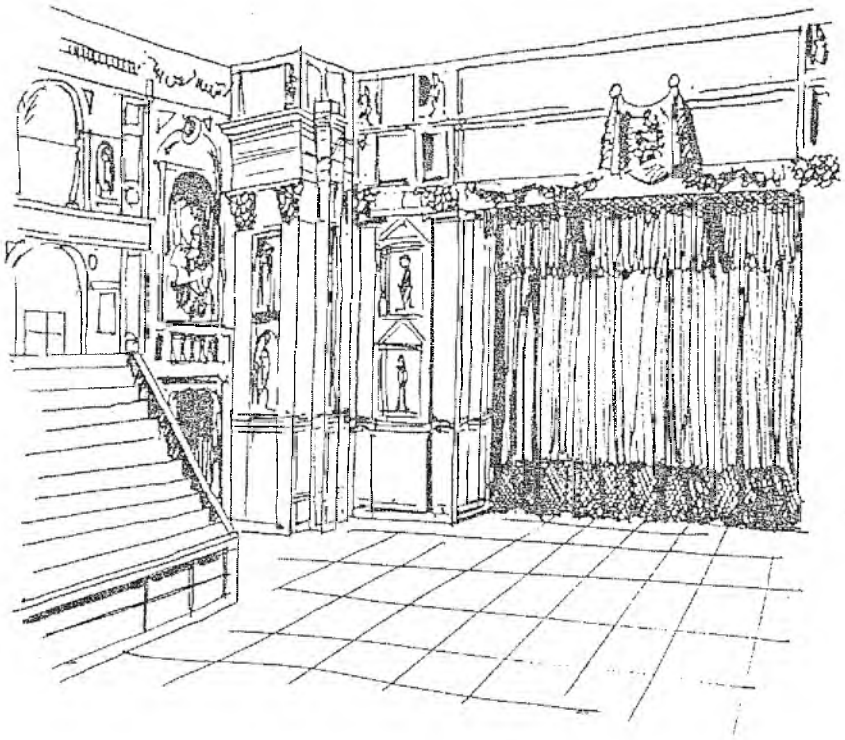
La sofisticación escenográfica llegó al extremo de proponer la escena mutante o cambiante, gracias a Bastiano de Sangallo, Vasari y Buontalenti, que consiguieron representar el mundo real transformado en ilusión por puro deseo artístico. Estamos en el campo de lo visual sensitivo.

Tampoco podemos olvidar en estos aspectos de la expresión escénica el papel determinante del actor en el Renacimiento, mucho más integrado en el carácter profesional del espectáculo. Los intérpretes hicieron valer sus categorías sociales agrupándose en gremios, y conformando elencos cada vez más numerosos y de mayor prestigio. A partir de este momento, se empezará a hablar de actores, de cabezas de compañías que, partiendo de Italia, recorrerán toda Europa con su nueva carga expresiva. Ellos sembraron la semilla de una moderna fórma de vivir el teatro, aunque este modo de subsistencia no fuera siempre el ideal. A partir de este momento, los intérpretes empezaron a crear *tipos* en los escenarios, concretándose según sus aptitudes en papeles muy determinados.

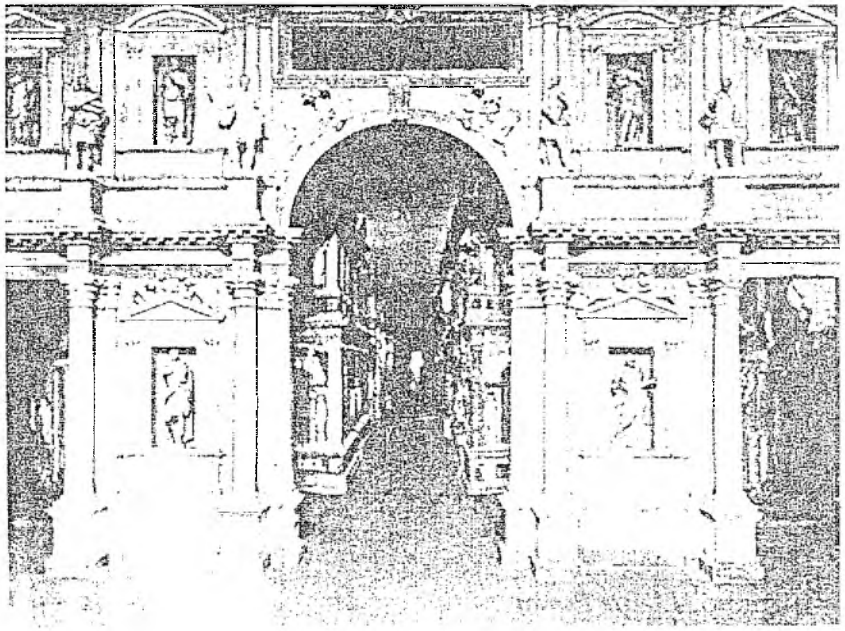
## 4. Renacimiento, ¿arte minoritario o popular?

Las especulaciones teóricas y la realidad escénica partieron de similares intenciones. Al cabo de cierto tiempo, cuando los intereses de ambas sufrieron determinados desajustes, una y otra tomaron caminos bien diferenciados: las primeras reclamando las sempiternas normas que controlaran la producción artística; no se puede crear de cualquier forma —decían—, sino según unas reglas, y si éstas habían sido definidas por la patrística helénica, parecía obligado seguirlas. En cambio, los hombres y mujeres que llenaron los viejos tablados, dotándolos de nuevas historias, y quienes transformaron salas de palacios en confortables teatros, hicieron aquello que el público les reclamaba. Poco a poco, la conocida escisión entre la teoría y la práctica se transformó en un abismo: los preceptistas atacaron sistemáticamente a quienes, haciendo oídos sordos, escribieron sin sujetarse a norma alguna; los poetas, en cambio, aceptaron una y otra vez tales recriminaciones, aunque, sin apenas rebeldía, siempre volvían a las nuevas fórmulas.

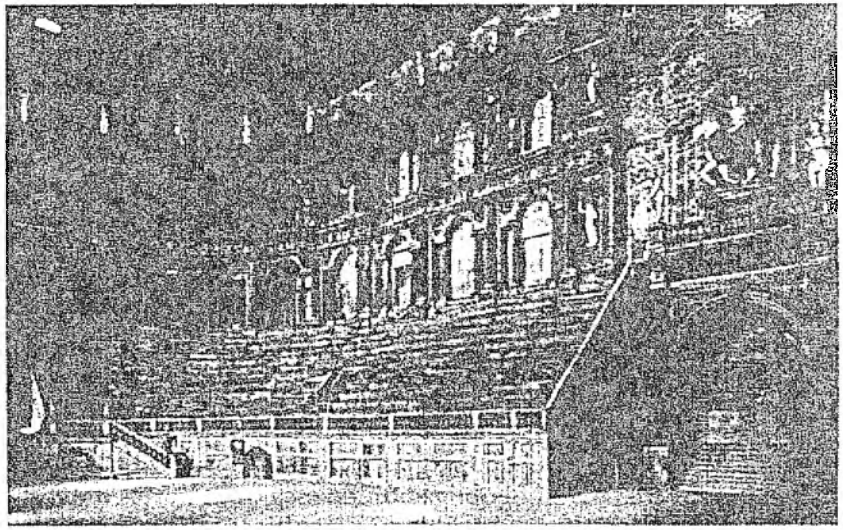
La evolución y riqueza de este teatro venía dada por el carácter



Dibujo del Teatro Farnesio, primero que utilizó la bocaescena o marco en donde transcurrió la acción, con uso de telones. Fue construido por el Príncipe de Parma, en 1618 ó 1619.



Teatro Olímpico de Vicenza, hacia 1580 ó 1584, imaginado por Palladio y terminado por Scamozzi.



Teatro Farnese, 1618-1619, diseñado por Aleotti.

de hecho protegido por la nobleza. Sin lo cual, la escena hubiera quedado relegada a la simple diversión popular que fue en el Medioevo. Aunque el Renacimiento aparente ser arte elitista, dedicado a una minoría privilegiada, próxima al poder, la realidad es que consiguió traspasar los límites del espectáculo culto, llegando en un momento dado a cualquier clase social. De manera que lo que fue un arte aristocrático, derivó en popular, aunque con toda la riqueza expresiva que tenía en sus orígenes. Todas las innovaciones que experimentaron los improvisados teatros cortesanos de los siglos XV y XVI fueron pasando a los locales públicos que, desde mediados del citado XVI, surgieron en toda Europa. Nunca se podrá decir que partieron de cero.

## TEXTOS

### MINTURNO, *L'Arte Poetica*

La poesía es imitación de las acciones y vida del hombre, bien sea su fin alegre, o bien sea doloroso; que, como las costumbres, se dispongan bien o mal, y por ellas nos juzgan por buenos o malos, agradables, soberbios, según es la naturaleza y manera de cada uno; y por nuestras acciones venimos a ser felices o infelices, y no nos ponemos a obrar por mostrar las costumbres; antes, mostramos las costumbres en el obrar. Infiérese de aquí que las acciones y la fábula son el blanco de la poesía. Y más, que se puede hallar poesía que carezca de efectos y costumbres; pero que carezca de acción, no jamás. Esto mismo acaece en la pintura. Que de Polignoto se dice que pintaba maravillosamente los afectos; y de Zeuxis, que jamás pintó cosa que en el semblante y colores significase la disposición del ánimo y las costumbres. Y en tanto extremo la fábula y acciones son la mejor parte de la poesía, que si alguno imitase en su obra gallardamente las costumbres y las vistiese de gravísimas sentencias y escogidísimas palabras, este tal, sin la imitación de los hechos, no haría bien el oficio de poeta como el que fingiese y constituyese bien la fábula, aunque se descuidase en la obligación de esas otras partes requeridas. Porque las palabras y semblantes significativos de lo que el alma siente, quiere y dispone, ¿qué otra cosa son, sino unas ropas



con que se viste y compone la fábula? Sin esto, ¿qué cosa deleita, mueve y maravilla más que los reconocimientos y casos inopinados, partes de las fábula? ¿Y quién no sabe que la invención de constituir y formar la fábula es primero que el ornamento de las palabras e imitación de las costumbres?

(Traducido por Cascales, en sus *Tablas Poéticas.*)

50

Capítulo VI

# Comedia renacentista y *commedia dell'arte*: La variedad dialectal

## 1. Comedia renacentista italiana

El desarrollo del teatro en la Italia del siglo xvi se produce dentro de un medio político dividido, fragmentado, que, en contra de lo que sucederá en países como Inglaterra, España o Francia, que basan su desarrollo cultural en un centralismo más o menos camuflado, caracteriza la comedia renacentista desde los distintos sectores regionales y dialectos que la constituyen.

Vimos en el capítulo anterior que más que en justificaciones preceptistas, hay que entender el teatro del Renacimiento como la expresión de un nuevo sistema de ideas, las cuales buscaron su acomodo en los escenarios con las novedades de rigor. De esta manera, sus principales autores no tuvieron especial empeño en desdecir las teorías aristotélicas, sino que pusieron en los escenarios un moderno sentido de la moral de su clase social. Ello los condujo a la adopción del formato de la comedia, con lo que iniciaron la transgresión genérica clásica. Dejaron a un lado, para otro momento, la categoría de la tragedia, con el fin de descender a la cordialidad de la comedia, en la cual podían tratar con mayor libertad los problemas de la clase media que representan.

La comedia italiana surge cuando dos vectores culturales se concitan y funden: uno, la idea de restaurar las formas clásicas esce-

nicas, como consecuencia del humanismo imperante; otro, el deseo de hacer evolucionar el espectáculo escénico dentro de evidentes cánones populares, en donde se prefieren los perfiles cómicos a los trágicos. De ahí surge un tipo de obra cuya estructura está relacionada con la comedia latina, más como lógica continuación clasicista que como subordinación a las preceptivas, pues éstas aparecen hacia la mitad del siglo, justamente cuando la comedia renacentista alcanzaba su máximo desarrollo. Las cinco características jornadas clásicas responden con exactitud al ritmo de la acción. Desde la primera, que explica los antecedentes de la trama, a la quinta y última, que contiene su deselance, los actos se corresponden con los episodios, cuyo transcurso se verifica momento a momento; es decir, un seguimiento de la acción, al modo de Plauto, pero más recargado de elementos novelescos, en donde la referencia de Boccaccio aparece como gran telón de fondo. Los temas y personajes del *Decamerón*, adaptados al siglo XVI, son seguidos por los dramaturgos de entonces, haciendo del escenario un reflejo de los modos de vida y un ejemplo de las buenas costumbres. De las buenas y, sobre todo, de las malas. Lo cual configura un tejido teatral satírico, moralista y a la vez espectacular, que sólo avanzando el siglo adquirirá tonos más melodramáticos. La comedia viene a ser, en este sentido, un documento social de primera magnitud, hecho desde los cánones burgueses propios del momento.

La comedia renacentista italiana sigue las unidades clásicas de lugar y tiempo. La primera va apoyada en el espacio escénico que para tal género propuso Vitruvio («habitaciones privadas con balcones y vistas que representan hileras de ventanas»). En cambio la unidad de acción se complica con ingredientes inesperados, tal y como ocurría en Plauto, lo que dota al argumento de intrincados y no siempre lógicos vericuetos por donde transcurren los acontecimientos. Ese aspecto fantástico se complementa con rasgos plenamente realistas, como es el uso de los dialectos, que abre mayores cauces de comprensión entre escenario y público, y, sobre todo, la utilización de la prosa, que, siguiendo el citado modelo boccacciano, naturaliza la expresión oral de los personajes. Esto no es óbice para que, a veces, se intentase el uso del endecasílabo. También en el *dramatis personae* de estas obras encontramos una galería de tipos de marcado acento realista, algunos de los cuales pasarán a engrosar las filas de la *commedia dell'arte:* criados, jóvenes enamorados, cortesanas, padres severos, soldados, rufianes, campesinos incultos, incluso figuras singulares, como el pedante, afirman nuevamente el paradigma boccacciano de donde salieron.



Las novedades más importantes, respecto de la comedia clásica, pueden estar en la entidad del prólogo. Entre el modelo plautino, lleno de información, y el terenciano, con sus notas polémicas propias de los ambientes teatrales, los nuevos prólogos se acercan más a la segunda modalidad, aportando a la vez el satírico tono decameroniano y el más divertido y directo del antiguo juglar.

## 2. Principales obras y autores

Aunque a finales del siglo XV se estrenaron bastantes comedias enmarcadas en el moderno sentido humanístico, no pocos historiadores hacen coincidir la presentación de *La Cassaria* de Ariosto (5 de marzo de 1508), en el Palacio Ducale de Ferrara, con el nacimiento de dicho género. Pero quizá ningún espectáculo de la modernidad y espíritu innovador de *La Calandria*, escrito por el futuro cardenal toscano Bernardo Dovici de Bibbiena (1470-1520), que tuvo lugar en Urbino (febrero de 1513). Es la primera vez que se conocía la escena a vista, corpórea, y con relieves. *Los Menecmos*, en adaptación libre representada en Ferrara, localiza la acción en Roma, pero alude a los orígenes plautianos de Módena. La obra utiliza levemente la línea argumental de los mellizos separados desde la infancia. Aunque carece de la línea estructural de la comedia maquiaveliana, sí abunda en rasgos eróticos, incluso inmorales, y sorprendentes efectos escénicos. Fue muy representada en su momento.

Podemos hablar de una primera generación de textos de comedias debidos a los tres grandes autores de la primera mitad del siglo XVI, Maquiavelo, Ariosto y Aretino, seguidos de una pléyade de obras y autores que se internan en la segunda mitad con total aceptación. Maquiavelo (1469-1527), con *La Mandrágora* (1518) y *Clizia* (1525), además de otras traducciones y obras quizá perdidas, constituye un modelo de la comedia renacentista, que, dentro de los parámetros del género en ese periodo, plantea situaciones hasta el momento desconocidas en los escenarios. El argumento de *La Mandrágora* es el siguiente:

El joven Calimaco está enamorado de Lucrecia, casada con

Nicias, hombre recto y juicioso, aunque un poco simple y mucho mayor en edad que su esposa. El matrimonio tiene el problema de la falta de hijos, sobre lo que el malicioso Ligurio va a aconsejar que el marido vaya a tomar unos baños. La trama consiste en llevar a Calímaco hasta el lecho de Lucrecia, aunque, eso sí, dentro de la mayor legalidad. Para ello idearán un oportuno engaño, en donde el joven amante se hará pasar por médico, que precisamente utilizará mandrágoras para sus remedios. Además de la treta, deberán convencer, sin demasiado esfuerzo, a la madre de la esposa y a Fray Timoteo, que verá con buenos ojos «la obra de caridad» a cambio de una suculenta limosna.

En este esquema se pueden advertir, pues, temas tan renacentistas como la libertad del amor, rompiendo barreras, moralizando bajo una sólida y divertida norma. Si bien todo ello refleja su procedencia clásica, remueve el sistema dramático modernizándolo hasta extremos insospechados.

Ariosto (1474-1533), además de su personalidad de poeta de gran renombre, escribió para la escena obras muy estimadas y representadas en su momento: *Arquilla, Los supuestos, El nigromante, El lector de libros prohibidos, La alcahueta* y *Los estudiantes,* entre otras. El tercer gran dramaturgo de este periodo es Aretino (1492-1557), con textos como *La Cortesana, Atalanta, El hipócrita* —posible precedente del *Tartufo* molieresco— y *Marescalco.*

Los autores y obras más representadas de la comedia italiana siguen, por regla general, la influencia de *La Mandrágora,* cuyo modelo permanece durante tiempo. Cabe citar, en este amplio campo, a Giovanni Battista Gelli (1498-1563), con *La sporta* (1543); a Anton Francesco Grazzini, llamado *el Lasca* (1503-1584), con las farsas *Il Frate, La monica* y *La Giostra,* y siete famosas comedias: *La Gelosia, la Spiritata, La Strega, La Sibilla, La Pinzochera, I Parentadi* y *L'Arzigogolo;* a Giovanni Maria Cecchi (1518-1587), notario y comerciante de lanas, produjo comedias siguiendo el estilo maquiaveliano, como *El bbúo,* probablemente su mejor obra; a Francesco Belo, tenido por el más inmoral de estos dramaturgos, con *El pedante* (1529); a Annibal Caro, con *Gli Straccioni* (1544); Sforza Oddi, con *Erofilomacchia* (1572), *I morti vivi* (1576) y *Prigione d'amore* (1590). Otras obras muy representadas han llegado a nuestros días ocultas en el misterio del anonimato, como *Gl'Ingannati* o *La Veniexiana.* También lo fue, y mucho, *La pellegrina,* de Girolamo Bargagli. *L'amor costante* y *L'Alessandro* de A. Piccolimini. Lorenzo de Médicis, más conocido por





«Lorenzaccio», dedicó así mismo parte de su turbulenta existencia a escribir comedias, como *Aridosia.* Giambattista Della Porta fue prolífico autor, con obras como *La Fantesca, L'Olimpia, L'Astrologo* o *La Cintia.* El heterodoxo Giordano Bruno, que se preocupó tanto por el teatro que llegó a teorizar sobre él con absoluta precisión, estrenó con éxito la citada *El Candelabro.* Su argumento gira en torno a la evolución de un viejo homosexual a heterosexual, dentro de un conflicto de amores. La crítica ha destacado la presencia del tipo del pedante, en donde centra su ironía el autor. La obra, que no tiene los tintes de espectacularidad del momento, pone de relieve los más graves defectos de la sociedad de la época, sobre todo los que tratan del poder religioso y de la superstición.

## 3. Orígenes de la «Commedia dell'arte»

Siguiendo por las tendencias populares del mimo latino y de los *jaculatori,* que tuvieron cierto arraigo en las farsas de las *Sacras Representaciones,* la comedia se apoyaba cada vez más en el movimiento, la burla y la improvisación. De la comedia pastoril que citábamos en el capítulo anterior, surgieron temas campesinos en donde el actor tenía absoluta libertad tanto para su interpretación como para amoldar los textos de las obras a su propio lenguaje. Estamos en un momento en que la literatura deja paso a la improvisación escénica, dentro de una significativa tendencia popular.

Y es entonces cuando el poder catalizador del artista creador define unas líneas que tendrán desarrollo espectacular en los siglos xvii y xviii. Angelo Beolco (1502-1542), llamado *Ruzante,* da sus primeras representaciones en la Venecia de 1520, con su pequeño grupo que, procedente de Padua, se introduce en círculos humanistas actuando en palacios de los grandes del lugar. En 1529 era contratado por el mismo Duque Ercole d'Este para representar en Ferrara. Beolco es un típico representante del teatro renacentista, con labor literaria propia de la comedia humanista, que sigue dividiendo las obras en los tradicionales cinco actos, y un trabajo práctico que sirve de lanzamiento de lo que después se llamaría *commedia dell'arte.* Tan precisa denominación no se dio hasta el siglo xviii, justamente cuando la principal característica del género, la improvisación, había dejado de existir. La creación del personaje de *Ruzante* por parte de Beolco, tipo por el que se le conocería en todos los

escenarios, define a las claras sus logros artísticos: destaca el peculiar carácter campesino, en donde junto al lirismo de su origen se confunde el ingenio y malicia del hombre que tiene que sobrevivir en un medio urbano hostil.

Para determinar el origen de la *commedia dell'arte* se ha echado en falta una precisa documentación. No obstante, el descubrimiento de buena cantidad de *canovacci*, guiones o esquemas de la acción sobre los que improvisaban los actores —auténticos núcleos de las obras—, fue facilitando la ordenación e interpretación de los primitivos materiales sobre los que construir la génesis de estas comedias. Por ejemplo, los cincuenta publicados por Flaminio Scala, en 1611, los recopilados por Antonio Passanti en 1699, el manuscrito de Biancolelli o el *zibaldone* del padre Placido Adriani. Alguno de esos *canovacci* aparecen repetidos o transformados en siglos posteriores. En cualquier caso, esos materiales no indican puras improvisaciones, sino que, a veces, están repletos de diálogos muy precisos y acabados. Más adelante trataremos de la naturaleza de estas obras.

Al aceptar, en líneas generales, que las fuentes de la *commedia dell'arte* están en el mismo teatro, otra serie de elementos componen y matizan las primeras noticias que existen sobre su carácter específico. Son éstos: los dibujos que ilustran viejos libritos, las escenografías y los *centoner* hallados de ese período inicial. *Centón* es una especie de breve texto redactado por un actor, que contiene todo un repertorio de pequeños diálogos, monólogos, acciones de humor prefijadas (*lazzi*), a la vez que ciertas notas documentales y legales. El propio Goldoni hablará de ellos dos siglos después, y del interés de los que pudo cotejar en su juventud, merced a viejos comediantes.

Tres son las principales hipótesis sobre la presencia de tan singular género. La primera es la basada en el elemento regional. Trataríase de una evolución de las formas populares del teatro latino, como el mimo y los *jaculatori*. La segunda se apoya en el elemento carnavalesco; en este sentido, las máscaras sugerirían la procedencia de la fiesta de Carnaval, junto a las celebraciones rituales que en ella concurren. La tercera vendría como simple transformación de la comedia latina; lo que Sanesi llamó la vulgarización de la comedia de Plauto y Terencio, teoría poco aceptada en la actualidad.



## 4. Características de la «Commedia dell'arte»

De cada una de las anteriores hipótesis, sean o no ciertas en toda su extensión, surgen otras tantas características fundamentales de la *commedia dell'arte:*

1. *Tipificación dialectal.* Los actores interpretaban aportando todo un bagaje de conocimientos y saber popular, en donde el idioma jugaba principal papel. La vieja división regional italiana, que origina toda una rica variedad dialectal, es, así, aportada a este tipo de comedia popular. La tradición, y la lengua, marcan la procedencia bergamesca de Arlequín y Brighella, el origen napolitano de Pulcinella, la ascendencia veneciana de Pantalón o la bolonesa del Doctor. De esta manera, los actores fueron especializándose en cada uno de estos tipos, funcionando sus rasgos localistas como inspiradas notas de humor.

2. *Caracterización del personaje.* Cada uno de los más importantes tipos de la *commedia dell'arte* tiene su máscara, que ha ido conformándose a lo largo del tiempo. Tales máscaras, cuyos orígenes pueden remontarse a las del más primitivo teatro latino, definen nítidamente en su elemento carnavalesco la entidad de cada personaje. Habría que añadir en este punto la propia personalidad del vestuario, los anteriores rasgos dialectales y la entidad definidora de cada uno: glotonería, desconfianza, pusilanimidad, concupiscencia, etc.

3. *Improvisación.* Aunque ya existían improvisaciones en las atelanas y mimos, los actores de la *commedia dell'arte* lo hacían sobre esquemas o argumentos predeterminados en los *canovacci*. Muchos de ellos procedían de textos antiguos, adoptando sus tramas en beneficio de las nuevas formas imperantes en la escena renacentista. Al fondo del tablado, tras el foro, se colocaba un libreto en donde los actores cotejaban las entradas y salidas que debían efectuar, aunque los diálogos podrían variar o evolucionar según la habilidad o inspiración de los cómicos.

Junto a estas características, se han señalado otros elementos que definen, asimismo, el género. Tales elementos surgen de la propia vitalidad del teatro de la época y de su esplendor. Entonces, el arte dramático estaba necesitado de una dedicación total por parte de sus integrantes. Éstos empezaron a agruparse en torno a compa-

ñías («Los fieles», «Los confidentes», «Los celosos», «Los deseosos», etc.), haciendo de su trabajo una profesión estable. Ello facilitó el conocimiento y fama de los principales intérpretes, cuya presencia en los escenarios era celebrada por el público. Los espectadores llegaron a identificar al actor con su máscara, y se regocijaban con las típicas ocurrencias de tan experimentados comediantes. En situaciones de plena lucidez, un intérprete inspirado modificaba su actuación, añadiendo recursos propios e inconfundibles. Eran los *lazzi*, o especie de escenas más o menos breves, siempre de tono humorístico, que con o sin palabras se improvisaban en momentos determinados. Dichos *lazzi*, definidos a veces como «pasajes de bravura», contenían todo tipo de recursos propios del actor: el canto, la acrobacia o la expresión corporal. Se han llegado a delimitar algunos de tales *lazzi*, se han estudiado los más celebrados por el público, como el de la pulga o la mosca cazada, la merienda de cerezas cuyos huesos se tiran hacia otro personaje, el atranque repetido de un personaje en determinada palabra, los criados atados por la espalda que comen del mismo plato, etc. Estos elementos proporcionan un gran dinamismo a las representaciones, lo que configura un espectacular movimiento general en dichas comedias, con abundantes entradas y salidas, caídas, golpes, equívocos y engaños.

Por otra parte, el éxito de estas obras hacía que el público de una misma ciudad quisiera ver un amplio repertorio, trabajo hasta cierto punto imposible, a no ser que se utilizaran variaciones sobre el mismo tema, cosa habitual en la *commedia dell'arte*. La necesidad de efectuar giras, llevando modestos decorados, y la obligación de sostener repertorios, obligaba a memorizar más argumentos que diálogos, los cuales irían surgiendo del ingenio del actor.

## 5. Técnica y estructura

Este entramado de elementos se conjugaba en la representación, para la que existía un orden determinado, pese al carácter improvisador del género. Las compañías tenían una especie de director de escena que, pese a dejar cierta libertad de movimientos, creaba un sistema de ejecución que venía fielmente reflejado en un libreto que, decíamos antes, estaba situado al fondo del escenario. Ese director, denominado *concertadore*, o *corago*, o *capocomico*, era también uno de los intérpretes, generalmente el principal. Al comienzo de la representación solía salir al extremo del tablado, junto con su elenco, y explicaba el argumento, con indicación de alguna novedad escenotécnica o de simple *atrezzo*, pasando inmediatamente a la actuación. Tras ese prólogo, se desarrollaba la trama, generalmente en tres actos, con sus intermedios, llenos de música, danza, acrobacias, canciones, mimo y todos los recursos imaginables en actores de tanta pericia. A grandes rasgos, toda *comedia dell'arte* está compuesta por una intriga que se enreda y desenreda sucesivamente, gracias a raptos, engaños, peleas, brotes de locura, palizas, duelos y todo aquello que más pudiera deleitar al público. Las obras se basaban en un *canovaccio*, que da origen a espectáculos sumamente irregulares, con momentos en donde prima la palabra junto a otros de música, canciones y bailes. Todo unificado gracias al arte del actor, que puede romper el propio discurso textual con los citados *lazzi*. Uno de esos *canovacci* podría ser así de sencillo:

> Sale a escena un rico veneciano y alaba las alegrías del amor. Recibe una carta que le arranca momentáneamente del lado de la hermosa cortesana. Pantalón y su criado Zanni cortejan a la abandonada. Un noble español aparece como el rival más privilegiado. Escenas de confusiones y palizas, serenatas mal dirigidas, batallas quijotescas se atropellan entre sí. Al final hay una pacífica reconciliación, y actores y espectadores se unen en un baile italiano.

Los temas de las comedias tenían evidentes identidades. Aunque toman del clasicismo el eje amoroso que sirve para engarzar cualquier historia, participan también de casi todos los géneros dramáticos utilizados hasta la fecha: desde la tragedia a la simple comedia, pasando por la tragicomedia y la comedia pastoril. Todos con una clara desconexión con el realismo, al que se acude tan sólo para connotar circunstancias de actualidad.

Las compañías estaban formadas por unos diez o doce actores, a los que podían unirse comparsas del mismo pueblo o ciudad en donde representaban. Dichos actores, como hemos indicado, disponían de un amplio margen para la improvisación, pero también estudiaban sus trabajos con todo rigor, ejercitándose en todas y cada una de las artes que debían manejar. Existía la tradición del paso de papeles de padres a hijos, o de maestro a discípulo; quienes representaban a Arlequín, Brighella o Pantalón lo hacían de por vida, en una continua experimentación del mismo personaje. De ahí que tales ti-

pos no tengan edad o, mejor dicho, tengan la del actor que los acoge. En este sentido, la máscara no sólo no es condicionante, por cuanto apenas deja ver más que una porción del rostro, sino que forma parte del actor y del personaje. Empieza donde empieza el personaje y acaba donde lo hace el actor. Es un material integrador de dos entes distintos que se unen en uno solo cuando se instala en un único rostro.

## 6. Personajes y máscaras

Como hemos visto, cada actor de la *commedia dell'arte* constituía un personaje; y cada uno de ellos estaba caracterizado por una máscara. El estudio de éstas nos transporta necesariamente al de los mismos personajes, y éstos a aquéllas. El conjunto forma una galería de arquetipos, enormemente codificados, con unas características propias e intransferibles que constituyen el conocido elenco de la *commedia dell'arte*. Tres categorías se pueden clasificar en primera instancia: los criados, los amos y los amantes.

### *Los criados*

El origen del criado es común en todos sus tipos: un campesino pobre que llega a la ciudad y desarrolla su ingenio para remediar el hambre, al tiempo que vive determinadas aventuras, generalmente con un amo ocasional. Es el perfil de los *zanni* (criados), cuya procedencia rural puede justificar su etimología: zan, sanni, quizá diminutivo o despectivo de Giovanni. El más famoso de los *zanni* es Arlequín, astuto y necio criado originario de Bérgamo, al tiempo que ingenuo e intrigante, más indolente que trabajador. Su pobre aspecto caracteriza el vestuario, lleno de parches y remiendos, que sólo tardíamente se sofistican en el conocido e impropio traje de rombos. Su astucia se plasma en el trabajo de servir a más de un amo a la vez, y cobrar, pues, más de un salario; y su necedad, en el aceptar recibir sin rechistar algo más que dinero: golpes. La máscara de Arlequín está caracterizada por ser de cuero negro y llevar unos grandes bigotes. La evolución del personaje en la escena francesa hizo que desaparecieran dichos bigotes.

El más popular compañero de Arlequín es Brighella, otro



*zanno* bergamesco, con nombre que puede proceder de briga, del italiano *brigare*, engañar. Bastante similar en todo a su compañero, es mejor consejero que aquél, aunque más tentado por el vicio. Es capaz de ofrecer a su hermana al mejor postor, burlándose al mismo tiempo sin piedad de los viejos, para lo que enfatiza su ronca voz. Va vestido de blanco, con adornos verdes. Su máscara, llena de ironía, está rematada por una especie de bolina.

Polichinela (*Pulcinella*), de origen napolitano, define su fisonomía por su estupenda joroba y traje blanco. Es un criado filósofo, resignado a su suerte, que no es otra que pasar hambre y sufrir burlas. Tales desgracias las vence cantando. Su máscara es negra, y en ella sobresale una importante nariz de gancho. El aspecto y movimiento hicieron fácilmente mudable su persona en marioneta, modalidad que se presenta con harta frecuencia. Su gramática parda lo hace idóneo para animar fiestas locales, haciendo gala de un notable sentido crítico para la política. Su evolución más notoria ocurre en Lyon, en donde se bautiza con el conocido nombre de *Monsieur Guignol*.

Otros criados que tienen presencia continua en la *commedia dell'arte*, a veces con espectaculares papeles y máscaras, son *Pedrolino, Trufaldino, Scapino, Sganarello, Ganassa, Tartaglia*, etc.

En mujer, el tipo de criada de Colombina ha sido, a la vez que compañera de Arlequín, la chica pretendida por el amo, viejo que cree ver en su coquetería una esperanza a sus devaneos. Otras criadas significativas en el género son Coralina, Esmeraldina y Pasquetta. En definitiva, contraposiciones femeninas del *zanno*, la *zagna*, cuya representante por antonomasia sería *Francisquita*.

### *Los amos*

En este campo situamos en primer lugar a Pantalón, rico y viejo comerciante veneciano, que en su origen era llamado *Magnífico*. Algo tacaño, desconfiado y libidinoso, tiene hija casadera, que representará a uno de los enamorados. En cualquier aventura que acometa irá siempre acompañado por un *zanno*, que lo introduce en peligros para él insospechados. Lleva una gran capa negra que cubre un largo jubón encarnado. En su máscara, también negra, destaca una perilla de chivo blanca, junto a una enorme nariz ganchuda.



Arlequín por Dolivar (siglo XVII).



Dos *zanni*, Razullo y Cucurucu, según Callot, 1621. Al fondo, un escenario característico de la *commedia dell'arte*.



Coviello con un amigo siciliano, tocando la guitarra y cantando, por Bertelli, 1642.

El Doctor es de Bolonia, de cuya universidad dice proceder, aunque su supina ignorancia caracterice otra cosa. Tal ignorancia la denota a cada instante, con una peculiar habla, en donde mezcla su origen bolonés con un divertido latín macarrónico. Lo confunde todo a cada instante, siendo su lógica tan aplastante que es capaz de decir: «Lo que no es verdad es simplemente mentira.» Viene a ser, por consiguiente, el rasgo crítico al humanismo, del que se despegan estas comedias. Viste de negro, con un amplio lechugino blanco que circunda su cuello, casquete también negro, y, sobre él, un enorme sombrero de alas anchísimas. Su máscara es una prolongación de la de Pantalón, su verdadero complemento. En el Doctor, mayor importancia tiene la significación de sus textos que la de sus gestos.

El Capitán no es exactamente amo, pero tampoco criado, y de enamorado sólo tiene la pretensión. Sin embargo, ocupa el tercer vértice del triángulo satírico del poder que establece la *commedia dell'arte*. Si Pantalón representaba el económico, y el Doctor el intelectual, el Capitán personifica el poder militar. De ahí que esté mejor relacionarlo con los amos o poderosos que con los criados, a los que achanta y humilla como campesinos que son. El Capitán puede apellidarse *Spavento, Scaramuccia, Matamoros, Brandimarte, Basilisco, Martebellonio, Spaccamonti* o *Fracassa*. Es un tipo muy característico, procedente del sentir crítico italiano sobre la presencia militar española en sus tierras. En efecto, el Capitán es español, a la vez que fanfarrón, pusilánime y cobarde: el tradicional *Miles gloriosus*. Habla por los codos, y sus continuas bravatas, que lo caracterizan como el terror de los lugareños, se convierten en duelos imposibles. Su vestuario es el característico del oficial español del siglo XVI, con sombrero de plumas, exagerado espadón y voz profunda y sobrecogedora. Callot lo describe con pintorescas máscaras, pero Bellemore lo interpreta sin ellas en el Hôtel de Bourgogne, hacia 1672, según litografía de Lauglumé.

### *Los enamorados*

El grupo de los *enamorados (innamorati)* está formado por una pareja de jóvenes, que suelen ser hijo o hija de Pantalón y del Doctor o viceversa. Llevan nombres tan bucólicos como *Rosana* y *Florindo, Isabel* y *Octavio, Angélica* y *Fabricio*, etc. Su principal y casi exclusivo



cometido en la comedia es amar y ser amados. También las *cortesanas* aparecen cuando la acción lo precisa, jugando su tradicional papel. Estos personajes suelen ir sin máscara, al igual que sucediera con Colombina, como si la procedencia petrarquista de los enamorados los dignificara frente a los fantoches con los que conviven en los escenarios. El elemento crítico, por consiguiente, está mucho más atenuado.

## TEXTO

[Placido Adriani es autor del manuscrito de un *zibaldone* (1734), recopilación de prólogos, intermedios, canciones, *lazzi*, escenas napolitanas, sonetos, fantasías, enigmas, recitativos, arias, saludos..., toda suerte de piezas de muy diversos y anónimos autores, con las que se puede formar un repertorio de *commedia dell'arte: ese zibaldone*, conocido como el de Perusa, por encontrarse en su Biblioteca, dispone de 22 *scenari* o argumentos para espectáculos. Del núm. 13, titulado *La piedra encantada*, seleccionamos las escenas 8 a la 15 del primer acto. Las transcribimos tal y como aparecen en el original]:

### Escena 8. Coviello, Valerio

Coviello anuncia al llegar que ya se ha enterado dónde está la casa de Trápola.—Valerio: así, podrá llevarse a Checca a la fuerza.—Coviello: en esto es más necesario ser prudente que audaz: que le deje el encargo de este asunto.—Valerio: quiero al menos verla.—Coviello: ahora es el momento, porque Trápola ha salido y Coviello llama.

### Escena 9. Dichos y Checca.

Checca en la ventana; su propia escena es:
El hombre.—¡Mi bien!
La mujer.—¡Mi tirano!
H.—Al menos...
M.—Frena la lengua.
H.—Escucha mi justificación.
M.—Tus palabras son sortilegios.
H.—¿Tan severa?

M.—Tan compasiva como él.
H.—¡Oh, abismo de miserias!
M.—¡Oh, locura de idiota!
H.—¡Oh, exceso de amor!
M.—¡Oh, aburrimiento infinito!
H.—Porque te he amado, la muerte me será querida.
M.—Porque te he escuchado, la vida me es odiosa.
H.—Me voy, pues, a morir.
M.—Me voy para no verte más.

A continuación, sin dejarle hablar, ella le cierra la puerta en las narices y se retira. Valerio hace su escena de bruto; por otra parte, no sabe por qué ha cambiado ella; quiere matarse. Coviello lo detiene, lo consuela; le dice que le deje hacer, que él se la conseguirá. Valerio, volviendo a tener esperanza, se va; Coviello se queda.

### Escena 10. Dicho, Pulcinella

Pulcinella llega diciendo que quiere saber lo que ha hecho el mago. Ve a Coviello y le pregunta si le ha hablado ya. Este le dice que sí, pero que hacen falta diez escudos que servirán para manipular la piedra llamada heliotropo, que vuelve invisible a la gente; y que así él mismo, teniendo esa piedra, podrá, sin ser visto, entrar en casa de Bianchetta y hacer lo que quiera. Pulcinella, feliz, le da el dinero. Coviello dice que llega el mago.

### Escena 11. Dichos, Trápola

Trápola en la calle. Coviello le dice: «Has llegado a tiempo, amigo mío»; y añade que Pulcinella es el enamorado de Bianchetta y que ha desembolsado ya diez escudos para la manipulación de la piedra.—Trápola: lo tiene todo listo para engañarlo; a continuación entra en la casa. Pulcinella le pregunta a Coviello qué ha ido a hacer el mago.—Coviello: coge la piedra. Pulcinella hace sus *lazzi* de alegría. Trápola vuelve con una piedra grande (como piedra, se coge una caja grande y se pinta de color piedra).—Trápola: en media hora, la piedra tendrá toda su virtud de hacerlo invisible. Pulcinella, contento, la coge y le da las gracias, y se va satisfecho. Coviello y Trápola se reparten el dinero; después, Trápola va a su casa; Coviello se va a buscar a su amo.





### Escena 12. Valerio

Ansioso por saber lo que ha hecho Coviello; mientras espera, quiere informarse por Bianchetta sobre Checca; llama.

### Escena 13. Dicho, Bianchetta

Bianchetta en la ventana. Valerio la saluda; ella le contesta. Él pide noticias sobre la mujer llamada Checca.—Bianchetta: al contrario que las demás mujeres, ella no se asoma nunca a la ventana.

### Escena 14. Dichos, Coviello

*Coviello, sin aliento, buscándolo.* Manda a la mujer a su casa; dice que debe comunicarle una cosa que le interesa y que le es útil; pero, al ver venir a Pulcinella, ruega a su amo que finja no verlo —enseguida, se lo dirá todo— y que finjan luchar a bastonazos, que golpeen a Pulcinella.

### Escena 15. Dichos, Pulcinella

Pulcinella con la piedra. Ellos finjen no verlo y dan una tunda a Pulcinella; y, con la caída de Pulcinella, fin.

Capítulo VII

# El teatro isabelino

## 1. El marco histórico y social

La estética, temática e ideología del teatro isabelino van unidas al contexto histórico-social y cultural en el que se produce. Los grandes artistas son, como todos los mortales, hijos de su tiempo. Dijo Kaynes que «Inglaterra tuvo a Shakespeare cuando pudo ofrecérselo»; o sea, sólo cuando las condiciones fueron favorables pudo aparecer el que es quizá el mayor dramaturgo de la época moderna. Por consiguiente, si nos preguntáramos cómo fue posible el teatro isabelino, encontraríamos respuestas no sólo escénicas, sino otras que están en la misma sociedad inglesa que alentó ese arte, y en la historia que lo justifica.

### *Hacia el absolutismo inglés*

Como otros reinos europeos, la Inglaterra de los siglos XIV y XV intentó consolidarse como país definiendo claramente sus dominios insulares. La iniciativa de ensanchamiento partió del reino de Inglaterra de manera similar a la operación que desarrolló Castilla cuando se fusionó con León. Tres son los dominios en los que piensan los ingleses en este periodo: Gales, Escocia e Irlanda, que no se incorporan a la corona hasta 1536, 1603 y 1801, respectivamente, aunque de esta última, sólo la parte que se conoce como Irlanda del

Norte. Esa idea de expansión los conduce hasta las costas francesas, dando lugar a una guerra inevitable, de 1337 a 1453, conocida por la Guerra de los Cien Años. Si en buena parte de ese periodo el triunfo sonrió a los ingleses, Juana de Arco dio la vuelta a la contienda con sus victorias de Orleáns (1428-1429). La muerte de la heroína en la hoguera la convirtió en mito nacional, unificador de las simpatías patrióticas francesas y del odio contra los ingleses. Éstos tuvieron que replegarse hasta el norte y, aunque fracasados en la guerra, conservaron durante un siglo una estrecha franja en territorio francés, al menos hasta 1559. Probablemente la derrota, junto a otra serie de causas, hizo que Inglaterra se abriera a ultramar, creando el mayor imperio colonial de la historia.

Con Isabel I (1558-1603) el país consigue un periodo de gran prosperidad al producirse el importante despegue de su capitalismo industrial apoyado por un fuerte incremento de la población. Por otra parte, el contrabando de esclavos negros y la riqueza de los navíos ingleses dotaba de gran actividad al puerto de Londres. Esta riqueza hace surgir una gran industria metalúrgica y da lugar al gran mercado financiero londinense. Ello siguió beneficiando a la corte, nobleza y grandes monopolios, con el consiguiente perjuicio para el campesinado. Entre 1594 y 1597 se producen importantes revueltas provocadas por la escasez de víveres y al alza de los precios.

Si en Europa la Reforma partió de teólogos y juristas, en Inglaterra fue desde el poder. La disolución del matrimonio de Enrique VIII con Catalina de Aragón no fue simplemente por el amor hacia Ana Bolena, sino por temor de que aquélla no tuviera descendencia masculina. El rey instigó al clero inglés, amenazó, presentó su caso ante las universidades europeas y, finalmente, logró disolver su primer matrimonio. En 1534 el Parlamento aprobó una ley según la cual el rey era reconocido como Jefe Supremo de la Iglesia de Inglaterra. Su hijo Eduardo VI (1548-1553) consolidó la escisión de la Iglesia Romana, y su sucesora, María Tudor (1553-1559), pese a ser católica como su madre Catalina, no pudo dar marcha atrás en un estilo de gobierno y de entender la religión como fuerza unificadora de los dominios ingleses en torno a la corona. Isabel I ratificó el compromiso anglicano. Los reformadores ingleses, huidos del país durante el reinado de María Tudor, regresaron predicando una «purificación» de la Iglesia. Estos puritanos produjeron ciertas tensiones en la corona, al tiempo que fueron ganando puestos en el Parlamento. A la muerte de Jacobo I (1603-1625) se produjo la ruptura total de la monarquía con tan importante grupo político, y el cierre de la Cámara de los Comunes en 1629. De ahí saldrá la Guerra Civil de 1642 a 1652, y la aparición de Cromwell, con un poder dictatorial que duró hasta 1660, fecha en la que se produce la reinstauración de la monarquía, en manos de Carlos II, hijo del rey anterior.





## 2. Evolución del teatro inglés

El público inglés fue testigo de la gradual progresión de la escena nacional. De los *intermedios* y *moralidades* evolucionó hacia formas mucho más realistas. El teatro alegórico en el que se daban los contrastes de tono, lenguaje y representación, deja paso a una serie de personajes tipificados. No faltan entre éstos los tipos burlescos (el «Vicio» principalmente), que salpicaban con su sátira, diálogo gracioso y anécdotas las parábolas dramáticas más edificantes. De John Heywood es *Wit and Folly* (1521), en la que frente al Sabio aparece un personaje de tanta fortuna en el teatro inglés como el Necio o Loco. Otra obra característica es *The four P's,* así denominada porque sus cuatro personajes empiezan por P: «Pedlar», buhonero; «Poticary», boticario; «Pardoner», vendedor de indulgencias, y «Palmer», peregrino. Sin proponerse una crítica directa de su tiempo, cabe ver en el Pardoner la caricatura de los falsos traficantes de indulgencias y perdones de ultratumba ya denunciados por Lutero. Sin embargo, estas notas eran contemporáneas a la defensa que Enrique VIII hacía del Papa y la Cristiandad frente a las teorías del agustino alemán.

> *The four P's* es una exposición escénica muy del gusto medieval: el debate entre posturas encontradas a través de un concurso de mentiras y de historias inverosímiles que tienen a la mujer como tema. El ganador parece ser un Pardoner, quien, a lo largo de su trato humano por los más variados lugares, afirma que en medio millón de mujeres que vio no había una sola encolerizada. Este mismo personaje tipificado dará fin a la pieza con un sermón, uno de los subgéneros del teatro medieval.

Si en su estructura la obra de Heywood continúa con la forma medieval, en el tono, temática y personajes resulta un claro precedente de la comedia inglesa. La moralidad es quizá el género más

adecuado para la exposición ideológica. El dramaturgo convierte sus personajes alegóricos (la Muerte, el Conocimiento o el Amor) en otros destinados a ser portavoces de una política muy concreta: la monarquía. Para que tales moralidades no se queden en meros discursos escolásticos, los autores las insertaban en una movida y amena acción.

A este respecto, el autor más significativo del momento es sin duda el anglicano John Bale. Un título como *A comedy concerning three Lawes, of Nature, Moses and Christ, corrupted by Sodomytes, Pharysees and Papistes* basta para declarar sus intenciones de claro apoyo a Enrique VIII. La obra parece ser de 1538, es decir, de dos años después de la ruptura con Roma y de la proclamación del anglicanismo religioso. John Bale supo también servirse de la parábola histórica en su *King John* (1536). El rey Juan se convierte en un mito dramático por el hecho de haberse opuesto en su tiempo a la autoridad del Papa, justo lo que acababa de hacer Enrique VIII con todas sus consecuencias. Con esta figura se inicia un género de gran importancia en el teatro isabelino, el *drama histórico,* basado en la propia historia nacional. En el pasado que la conforma se buscan las raíces de su identidad y la justificación de los hechos recientes. Las *Crónicas* (1577) de Holinshed serán, a este respecto, la mejor fuente de los dramaturgos isabelinos. El drama histórico refleja la reflexión y las dudas que asaltan la conciencia inglesa, aparte de convertirse en una forma eficaz de instrucción y propaganda.

La dramaturgia al servicio de la ideología dominante será moneda corriente en la Inglaterra del siglo XVI. Las obras denunciarán al Papado, a los clérigos rebeldes al anglicanismo, la resistencia de Escocia, la religión católica... Al contrario, durante el breve periodo de María Tudor, algún dramaturgo servirá a la causa católica contra los monarcas anglicanos.

En la tradición puramente formal hay que señalar también el conocimiento de la comedia latina, Plauto y Terencio, gracias a la labor de humanistas pedagogos, como Eton, Nicholas Udall y William Stevenson. Todos ellos piensan que el teatro es el mejor instrumento para formar y educar divirtiendo. De ahí su auge en todos los *Colleges* ingleses. Asimismo, es de señalar el descubrimiento de la *Poética* de Aristóteles y de las tragedias de Séneca, cuya traducción inicia Heywood en 1559. En Séneca encontró el drama inglés una retórica anticiceroniana, trágica por excelencia, elegante y ampulosa; una temática basada en la venganza y en la sangre, con diversos



motivos y accesorios, como los celos, odios, ambiciones, suplicios y gritos de angustia. A los primeros imitadores seguirán otros que, no pudiendo soportar quizá la tensión del modelo latino, introducirán en él elementos cómicos y bufonescos según el gusto de la tradición inglesa.

## 3. Los Teatros y la representación

### *Los teatros públicos en Londres*

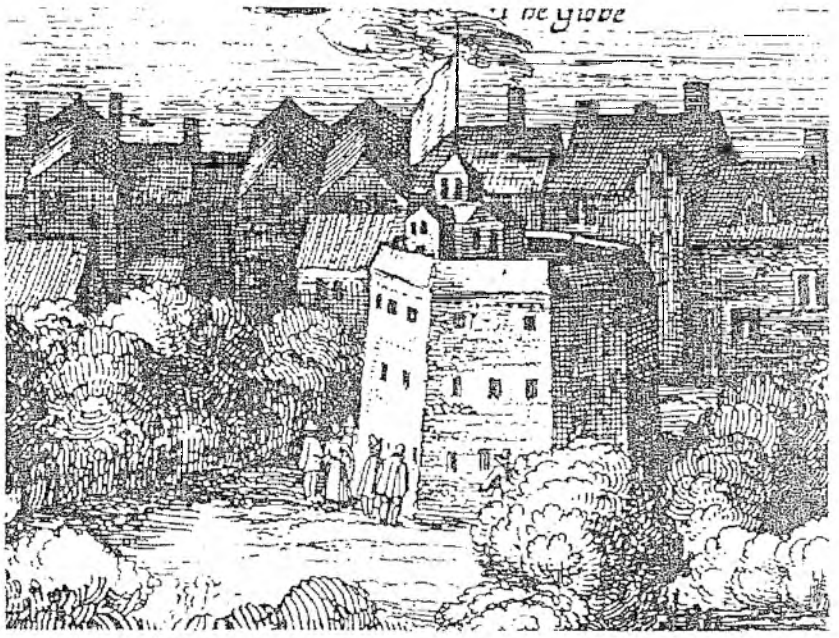
Fuera de la jurisdicción de la City, Londres tuvo, durante el periodo isabelino, una decena de teatros permanentes, la mayoría al aire libre, situados al norte y sur del Támesis. Se trataba de teatros de madera, o de madera y ladrillo, con partes techadas de paja, que en algún momento eran pasto fácil del fuego. Solían ser poligonales, con tendencia a la forma circular. Constaban de patio, en el que el público seguía la representación de pie, y dos o tres pisos de galerías. Esta disposición recordaba la de las posadas inglesas (*inn*) de dos o más pisos, en los que las galerías daban acceso a las habitaciones de huéspedes. A falta de otros locales, los cómicos se habían acostumbrado a actuar en estas posadas. De ahí que, a la hora de construir un teatro, se partiese de la conocida arquitectura de las *inns*.

La capacidad de los mejores de estos teatros andaba en torno a los dos mil espectadores. La media de las medidas exteriores estaba en los veinticinco metros de diámetro por diez de alto.

El primero de estos locales fue llamado simplemente The Theater. Lo construyó en 1576 el actor-tramoyista James Burbage, a quien tanto debe el teatro inglés, y el especulador Philip Henslove. Al año siguiente se construyó el Courtain, también al norte del río. Entre estos dos teatros se estableció un convenio que se mantuvo en vigor por los hijos de Burbage hasta 1599, dos años después de la muerte de su padre. En 1587, movido por el negocio que suponía el teatro, Hanslove construye al sur del Támesis The Rose. En 1595, la compañía del Almirante construye The Swan, teatro que se ha hecho famoso a partir de la ilustración del mismo que circula por las historias del teatro. Al romperse el pacto entre el Theater y el Courtain, en 1599, los hijos de Burbage utilizan los materiales del primero para establecer The Globe (1599), cerca del Rose. Por su lado, Henslove y el actor Alleyn prefirieron trasladarse al noroeste,



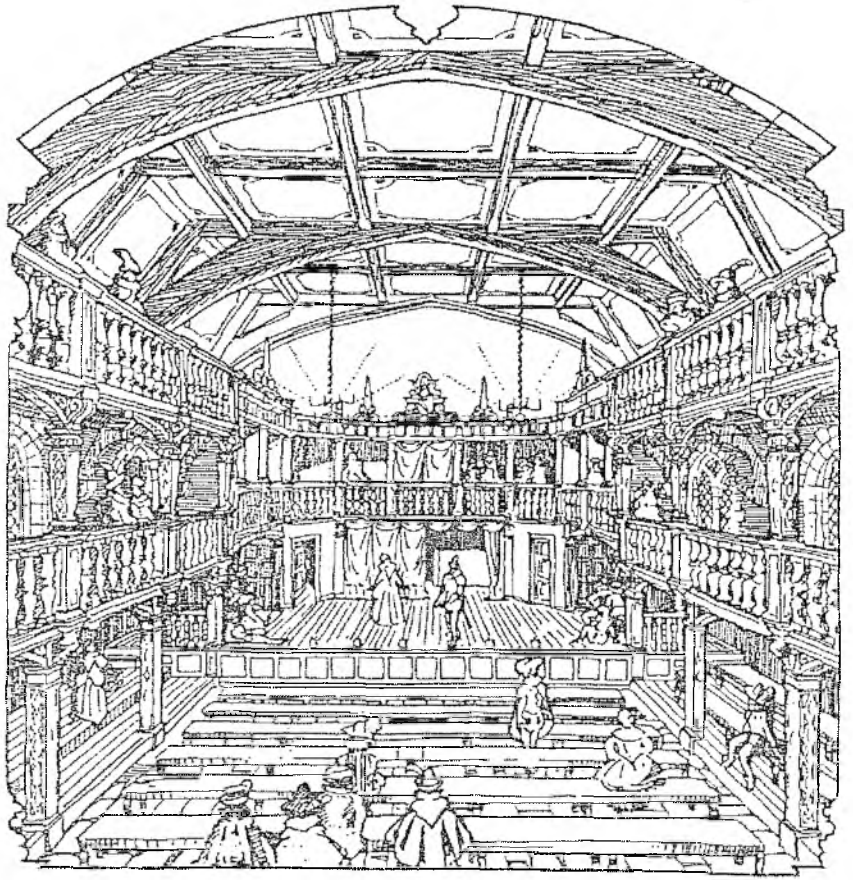
El actor Richard Tarleton, en 1590.



Exterior de El Globo, 1616.



El actor William Kempe según un grabado de 1600.



Reconstrucción del Teatro Blackfriars, hecho por James Burbage en 1597.

donde crearon The Fortune en 1600. En 1613 le llega el turno a The Hope.

De todos estos teatros no queda en pie más que recuerdos de algunas ilustraciones panorámicas del Londres de la época, en donde suele aparecer The Globe; el croquis de The Swan, realizado de memoria por el holandés J. de Witt (que visitó la ciudad en 1590); un contrato de construcción del *Fortune* por Henslove, y las indicaciones escénicas de algunos dramaturgos, a través de las cuales podemos dar cuenta imprecisa de la vida de estos locales en los que floreció el teatro de una época gloriosa.

El escenario consistía en una plataforma cuadrada de unos catorce metros de ancho por nueve de fondo —las medidas del Fortune—, y que se situa ante un muro con dos puertas. Allí tiene lugar la casi totalidad de la acción dramática, aunque, por encima de esa plataforma, existe una galería que puede acoger a otros actores y músicos, a veces ocultos al público. Esa galería era utilizada para las escenas de balcón (*Romeo y Julieta*), pero también podía simular una muralla vigilada por soldados (*Macbeth*). Otras veces, cuando no había acción que subir a ese plano, se situaban en él los espectadores más exigentes. Es de creer que ese escenario estuviese situado al fondo del teatro, y que las puertas diesen entrada y salida a los actores y los condujesen hasta los camerinos. Sin embargo, las investigaciones de Adams y Hodges sobre los planos de The Globe optan por un escenario rodeado de espectadores por todas partes, incluida la posterior, lo que hizo que los actores tuviesen que desembarcar por trampillas. En cualquier caso, lo normal es que el espectador esté muy próximo del actor, creando fácilmente una comunidad. De ello quedan restos en los palcos situados dentro del escenario en muchos de los teatros románticos actuales.

También se ha discutido bastante sobre el fondo del escenario, o escenario interior, evocador de un espacio referencial (cueva, habitación, taberna, sala de trono...) que quedaba visible con sólo descorrer la cortina que lo cerraba. Pero esta teoría ha sido atacada por los que sostienen que ese espacio alejaba del público escenas de gran relieve, muy normales en tragedias y comedias.

Lo que sí parece del todo evidente son las trampillas en el suelo del escenario, en las que pueden haberse desarrollado escenas sepulcrales (*Hamlet*) y apariciones desde abajo. Dada igualmente la altura con la que cuentan los teatros ingleses, también se usó el piso superior para la instalación de maquinarias con las que habían de reali-

zarse descensos de actores o de accesorios; en algún teatro había lugar para efectos especiales, como el del cañón. En The Swan, el nivel superior del escenario tenía forma de cabaña, de ahí su denominación, *hut*.

### *Los teatros privados*

Además de los locales citados, Londres dispuso de otros, denominados privados, término que no parece del todo apropiado. En realidad se trataba de teatros instalados frecuentemente en conventos secularizados, como *Blackfriars, Whitefriars* o *Saint Paul*, que fueron utilizados por grupos de teatro de niños y adolescentes. En ellos se darán algunas de las *mascaradas* de Iñigo Jones. Se alumbraban con candelas y lámparas de aceite, que conjugaban sorprendentes efectos de luminosidad. Estos locales eran pródigos en efectos escénicos. Todos los espectadores tenían asiento, y un horario más acorde con la jornada de trabajo, ya que, contrariamente a los teatros públicos, que sólo funcionaban a plena luz de día, éstos podían prolongar sus representaciones hasta la noche, e incluso en los meses de verano. De ahí el precio de las entradas y la selección del público.

### *Decorados y vestuario*

También aquí existe una gran diferencia entre los teatros públicos y privados. En los primeros es rara la presencia de decorados propiamente dichos. Más que de escenotecnia, estos teatros echan mano de elementos decorativos esquemáticos para indicar el lugar de la acción. De ahí la relevancia de los objetos para la configuración simbólica y afectiva de la representación, así como la ubicación de las diversas escenas de una obra. Los objetos se pueblan de este modo de una funcionalidad referencial múltiple. Si los personajes llevan antorchas en la mano es que se trata de una escena nocturna; simples arbustos en macetas nos trasladan a un bosque; el trono sitúa la acción en palacio; la corona será símbolo de realeza, etc. Esta ausencia de decorado y, por consiguiente, de localización referencial de la acción, es suplida por el propio texto, encargado de decir dónde se sitúa en cada momento la acción. Cuando el dramaturgo no lo indicaba así, solía hacerlo el actor de turno. Este procedimiento permitía gran agilidad en la acción, evitando interrupciones entre escenas. En alguna ocasión se empleaban carteles y anuncios. Con estas convenciones, el público isabelino, que además era auxiliado por los vestuarios que caracterizaban a los personajes, avisos y ambientaciones escénicas presentadas por fanfarrias, tambores y trompetas, podía seguir perfectamente el curso de los acontecimientos. Así fue posible representar, por poner un ejemplo, los cuarenta y tres cambios escénicos de *Antonio y Cleopatra*.

Todo esto era posible porque el teatro isabelino, y particularmente Shakespeare, no sólo hizo caso omiso de las unidades del lugar y tiempo de la preceptiva clásica, sino que no respetó tampoco criterios de división del drama renacentista en cinco jornadas o actos. Shakespeare, en muchas de sus obras, ni siquiera marca la separación entre actos y escenas. No estamos aún ante la clara subdivisión en cuadros de la dramaturgia épica, ni ante las técnicas secuenciales del cine. De ahí la irritación de Philip Sidney por esta sucesión de escenas que veían en The Theater y en The Courtain:

> Tiene usted Asia a un lado, y África al otro, y tantos reinos inferiores que al llegar el actor, ha de comenzar por decir dónde se encuentra; de no ser así, no se entiende la historia. Ahora encontramos a tres damas que caminan juntas cogiendo flores, por lo que debemos pensar que el escenario representa un jardín. A continuación nos dicen que ha ocurrido un naufragio en el mismo lugar y, entonces, caeremos en falta si no convenimos que aquello es un arrecife.

Sin embargo, el espectador del teatro isabelino no encontraba difícil seguir todos estos desplazamientos de la acción. Para el dramaturgo contaba más la poesía y la historia desarrollada por los personajes que el lujo externo de la escena. Y eso lo entendió siempre el auditorio. Por el contrario, en las representaciones de la Corte sí había decorados para figurar los distintos espacios. Es lo que los investigadores parecen deducir del análisis de los archivos en los que aparecen los gastos del espectáculo.

Si el decorado no pareció inquietar a los empresarios de los teatros públicos, sí rivalizaron éstos en el vestuario de las compañías, que solía ser particularmente magnífico en las tragedias. Lo importante era dar idea del lujo y de la fastuosidad de los personajes representados. Importaba menos la fidelidad del vestuario a los usos de la época evocada. En el escenario desnudo el vestuario llamaba

por sí y para sí la atención del espectador. Era un lujo sorprendente para los extranjeros que visitaban Inglaterra. La calidad de las ropas haría pensar, a primera vista, en un dispendio difícil de asumir por la administración de estos teatros. Sin embargo, eso no era del todo real, ya que los vestuarios pasaban de una obra a otra, se podían adquirir de segunda mano, a veces eran donados por ilustres personalidades de la vida inglesa, etc. Se cuenta que era costumbre de algún *gentleman* dejar en testamento a los sirvientes el vestuario; a ellos no les resultaba difícil gestionar su venta, puesto que no los habrían usado ellos mismos.

Con Jacobo I las tramoyas comenzaron a invadir las representaciones, superándose también el lujo del vestuario. Es el auge de las *mascaradas,* de las que hablaremos en el último epígrafe de este capítulo.

## 4. Los dramaturgos ingleses

A mitad del reinado de Isabel I tiene lugar en Inglaterra la mayor eclosión de dramaturgos de calidad que haya conocido este país en su historia. Se les conoce con el nombre de *isabelinos* por haber producido la mayor parte de sus obras durante este periodo. A excepción de Ben Jonson y Shakespeare, todos proceden de escuelas universitarias.

A las influencias latinas antes citadas, hay que añadir el impacto que en el drama isabelino llegó a tener la obra de Lyly, *Euphues* (1578). Gran conocedor del mundo grecolatino, Lyly escribe en un estilo preciosista, poblado de todas las figuras y tropos de la retórica clásica, echando mano de los campos más diversos, mitología, heráldica, bestiarios, lapidarios, alquimia, etc.

Thomas Kid, Christopher Marlowe y Ben Jonson fueron los más destacados dramaturgos de este tipo después de William Shakespeare. De los dos primeros se insiste en sus vidas marginales y rebeldes. Marlowe, en particular, tiene una biografía plagada de desórdenes, infamias y escándalos. Se sabe que Thomas Kyd (1558-1594) escribió un *Hamlet* que se perdió sin ser publicado. Su temática e historia —que Shakespeare desarrolló posteriormente— fue recogida en la que posiblemente sea la obra más representada en su época, *La tragedia española* (1587), compendio de truculencias de corte senequista, de moda en las escuelas.

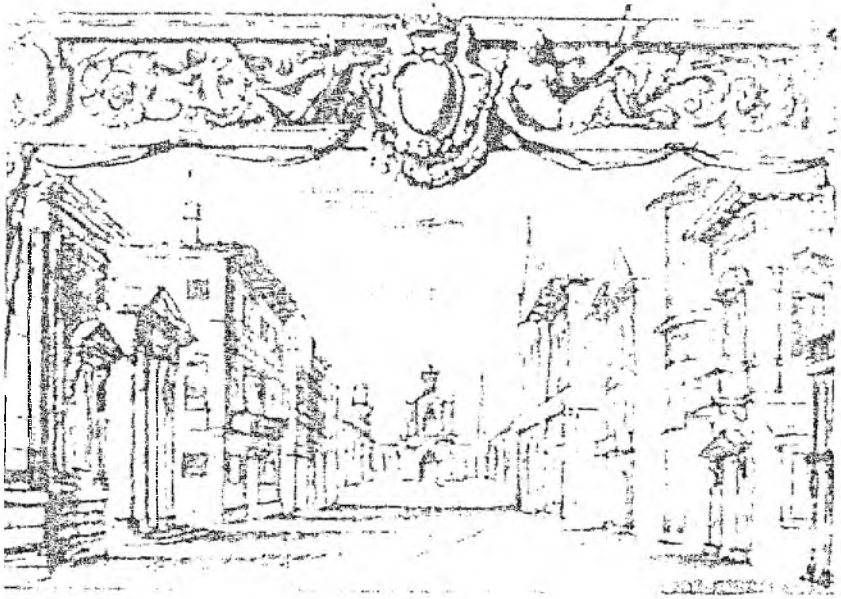


Con Christopher Marlowe (1564-1593) avanzamos un paso más hacia Shakespeare. Decepcionado como Kid del anglicanismo, posiblemente por el cariz puritano que adoptó, Marlowe abandona toda fe y práctica religiosa. Lo cual se deja ver en su teatro, cuya temática y argumentos, extraídos de la mitología, del medievo y de la historia reciente, nos muestran el absurdo y el horror humanos. El héroe de Marlowe pretende romper con todos los moldes, aunque para ello sea preciso pactar con las fuerzas del Mal. Destaquemos, entre sus dramas, *Tamerlán* (1586), considerado como el nuevo azote de Dios, que muere camino de China con la pretensión de dominar al mundo entero; la *Trágica historia del Doctor Faustus* (1588), precedente de la obra de Goethe, habla del personaje que se condena por haber vendido su alma, a pesar de las pruebas de arrepentimiento que ofrece.

Por su lado, Ben Jonson (1572-1637), considerado como el más digno rival de Shakespeare, vivió el esplendor del teatro isabelino hasta fechas cercanas al cierre de 1642. Entre sus mejores producciones están *Volpone, La mujer silenciosa* y *El alquimista.* Lo más característico de Jonson es sin duda *la comedia de humores,* como algunos críticos la califican. Dicha expresión viene del enfrentamiento de caracteres y temperamentos debido a la influencia sobre la psique de los distintos humores que riegan el cuerpo humano. La introversión, las deformaciones más caricaturescas, los apetitos de poder o de placer, definen a estos personajes. La larga vida de Jonson en la escena lo hizo célebre en la comedia burguesa, llegando incluso a escribir textos para las representaciones jacobeas de Iñigo Jones, con el que mantuvo encuentros y discrepancias. El autor defendía la primacía del texto poético sobre el lenguaje puramente visual de las escenografías de Jones.

## 5. Shakespeare

William Shakespeare, el mayor de los dramaturgos isabelinos y de todo el teatro moderno, nace en 1564, en Stratford-on-Avon. No pasa por las escuelas universitarias, aunque se sabe que estudió en la Grammar School de su pueblo. Allí debió leer a Séneca y a los poetas y comediógrafos latinos. En 1587 abandona a su familia y se marcha a Londres. Escribe sus primeros ensayos sobre teatro al tiempo que sus comedias. Al arte de la escena dedica toda su vida:



Escena trágica diseñada por Íñigo Jones, en donde se advierte claramente su influencia italiana.



William Shakespeare.





Vestuario del propio Jones para Oberón, en *Oberón, príncipe de las hadas.*

como actor, director, administrador y coempresario de «El Globo», junto al gran actor Richard Burbage.

Shakespeare hereda del teatro inglés el genio irónico y burlón que no podrá dominar ni siquiera en las tragedias más patéticas. A la inversa, el suspense, la tensión dramática, la reflexión profunda sobre la condición del hombre y la existencia no están nunca ausentes de sus comedias. Coincide con Calderón en la apreciación del teatro, al que hace consustancial con la vida misma del hombre, o con la cara profunda y libre de los sueños. Pero sin dejar que, en la comedia, las reflexiones transcendentes se apoderen del tono de la obra. Así, en *Como gustéis,* Jacques afirma:

> Todo el mundo es teatro. Y en él son histriones todos los hombres y todas las mujeres; sus entradas y salidas tienen lugar en escena, cada cual interpretando distintos papeles en la vida, que es un drama en siete actos. Está primero el recién nacido que maúlla y devuelve la leche encima de su ama de cría...

Esta cita puede servirnos igualmente para la comprensión del lenguaje dramático que Shakespeare pone en boca de sus personajes. Se trata de un lenguaje de estilos diversos entremezclados. A comparaciones y metáforas de tono elevado pueden seguir imágenes de la vida más doméstica y corriente. Esta mezcla de estilos no es privativa de la comedia, como podría pensarse. Está también presente en sus tragedias y dramas históricos. En realidad, Shakespeare no se sitúa lejos de la concepción de Platón, para quien tragedia y comedia representan las dos caras consustanciales del hombre.

La diferencia entre una y otra habría que buscarla en:

*a)* La intención perseguida por el dramaturgo. Está claro que hay obras en las que éste se propone divertir por encima de todo. Frente a la comedia, las tragedias nos muestran a los personajes interpretando papeles históricos en un argumento en el que les ha tocado ser protagonistas. En la vida extra-teatral, estos personajes actuaron ante las miradas y expectación de todos. Rodeados de admiradores y detractores en una corte en la que el traidor se enmascara de amigo fiel, ¿no es eso materia teatral para Shakespeare? ¿Por qué no trasladarlo a los locales de representación?

*b)* Consecuente con lo dicho, Shakespeare no podía permitirse con los dramas históricos las libertades que se permitía con las comedias. En ellas, el dramaturgo puede desplegar una fantasía expositiva, una imaginación creativa que lo aleje con frecuencia de sus fuentes.



*Clasificación de sus obras*

Estas dos visiones o caras del teatro, en correspondencia con las de la existencia, admitirían alguna mayor concreción clasificadora. La cara seria ha sido tradicionalmente dividida en dramas históricos y tragedias, subdividiéndose los primeros en dramas históricos ingleses y romanos:

DRAMAS HISTÓRICOS

| *Ingleses* | *Romanos* |
|---|---|
| *Enrique VI* (1591-92) | *Tito Andrónico* (1589) |
| *Ricardo III* (1592-93) | *Julio César* (1599) |
| *El Rey Juan* (1595) | *Antonio y Cleopatra* (1606-07) |
| *Ricardo II* (1595) | *Coriolano* (1608) |
| *Enrique IV* (actos I y II) (1596-97) | |
| *Enrique V* (1599) | |
| *Enrique VIII* (con Fletcher) | |

TRAGEDIAS

*Romeo y Julieta* (1595)
*Hamlet* (1601-02)
*Otelo* (1604)
*El Rey Lear* (1605)
*Macbeth* (1606)

La otra mitad de la obra shakespeariana la constituyen sus comedias. No vamos a entrar en su clasificación genérica o temática. Indiquemos sólo que sus tonos y registros, así como la estructura de las mismas, es muy variada. En nuestra opinión, alguna de ellas, en particular *Sueño de una noche de verano,* participan del concepto del viejo drama satírico griego.

*Los dramas históricos y las tragedias*

Shakespeare se inscribe en la tradición del teatro histórico inglés, que toma como argumento preferido la propia historia nacional. La galería de reyes ingleses que nos presenta el dramaturgo se convierte en radiografías dramáticas del poder. Uno tras otro, hace

subir a escena a Ricardo II, que peca de debilidad y falta de principios, replegado sobre sí cuando tiene a su mando todo un reino; a Ricardo III, que encarna la tragedia del poder tiránico; a Enrique IV, juerguista al lado del inolvidable Falstaff, poco lúcido y despreocupado de su misión real; a Enrique V, que impone el orden y la regeneración moral persiguiendo y ajusticiando a bandidos y conspiradores... En todos ellos, ¿no está Shakespeare retratando comportamientos más recientes vividos por sus contemporáneos?

En este contexto, incluso las tragedias de ambientación romana cabe interpretarlas como parábolas del presente. En *Julio César*, Casio y Bruto cometen el asesinato por razones diferentes. El primero, llevado por las bajas pasiones, el odio y la envidia; el segundo, amigo de César, por el amor al pueblo romano y la aversión al poder tiránico que adivina en la política del gran militar romano. Esta historia, tan lejana en el tiempo de la época isabelina, será contemplada por una sociedad que guarda la memoria de recientes regicidios: los de Enrique VIII con sus esposas o el de la propia Isabel con la reina María Estuardo de Escocia.

Pero el arte de Shakespeare no está sólo en mostrar una representación dramática para convertirla en espejo de la historia. Además de ello, da la forma teatral adecuada para conmovernos y hacer que constantemente nos cuestionemos las razones de unos hechos. La sociedad isabelina hereda la concepción política medieval en la que las diferencias sociales y las funciones vienen dadas por la naturaleza, que, en la cima, y como árbitro supremo, coloca al monarca con poderes delegados del mismo Dios. Pero, para Shakespeare, el respeto y la obediencia al monarca tienen sus límites. El poeta denunciará las intrigas para alcanzar ilegítimamente el poder o el maquiavelismo por conservarlo. En la escena 1 del acto IV de *Enrique V* leemos este aserto que nos recuerda literalmente a Calderón: «Los servicios de cada sujeto pertenecen al rey, pero el alma de cada uno es su bien propio.» Contrariamente a Marlowe, y pese a todas las razones en su apoyo, Shakespeare admitirá ciertas transigencias con el monarca cuando así lo exija la armonía social.

Un paso más libre en la representación de los dramas del poder (y del amor) lo constituyen las tragedias. En general se trata de textos o leyendas anteriores sobre los que Shakespeare es más libre de diseñar sus propios esquemas accionales. Esto explicaría su recreación personal y el éxito de los mismos a lo largo del tiempo, que ha acabado convirtiendo a Otelo, Macbeth o Hamlet en auténticos mitos dramáticos. Detengámonos en la más ensalzada y representada de todas ellas, *Hamlet*. Si *Julio César* es la tragedia del tormento, de la duda ante el gesto irreversible, *Hamlet* se presenta de inmediato como la tragedia de la voluntad decidida del protagonista, que no vacila cuando hay que salvar sus legítimos derechos. Al menos, así puede presentársenos Hamlet en una primera lectura.

> La historia procede de un viejo drama medieval conocido del público inglés. Todo parte de una visión en la que a Hamlet se le aparece el fantasma de su padre. Este le confía que fue el tío de Hamlet quien le dio muerte para apoderarse de la corona de Dinamarca, tras lo cual se casó con su propia esposa. Ante esta revelación, Hamlet se finge loco y se recluye en su soledad. Ni de la bella Ofelia quiere tener noticias. Trama entonces un plan estratégico y sutil para recrearse con sus víctimas. Idea la célebre escena del teatro dentro del teatro, en donde unos comediantes representarán, ante el rey su tío y su madre, la historia de un rey muerto por su hermano...

No faltan los elementos senequistas y truculentos, la sangre que llama a la sangre, el encadenamiento de los hechos luctuosos en un héroe arrebatado por la acción. Mas no logra Hamlet cerrar el círculo de la violencia, que seguirá machacando al propio héroe. Es fácil, en este contexto, entender el célebre monólogo de la obra, «ser o no ser», que es lo mismo que preguntarse si vale la pena la lucha a tal precio, o incluso si vale la pena seguir viviendo:

> Ser o no ser, éste es el problema. Saber si es más digno a nuestra alma padecer los escarnios, las pedradas y los flechazos del destino o luchar contra todos estos males a fin de destruirlos. Morir, dormir... y nada más. Pensar que con un simple sueño podemos poner fin a las penas y a todas las injurias naturales que heredamos de la carne. Este es el final que devotamente debemos implorar. Morir, dormir, ¿dormir? ¡Soñar acaso! ¡Ah! He ahí lo que nos paraliza, pues, ¿qué sueños habremos de tener una vez abandonemos el tumulto de nuestra existencia mortal? Eso es lo que nos detiene, ésa es la razón que nos induce a ir más allá en nuestras exigencias.

En la obra se apela a las «percepciones» inconscientes del espectador: presencia de los sueños, aparición del más allá en la concien-

cia presente. Quizá sea Hamlet el que indague su propia identidad, buscándola en la imagen paterna.

*Las comedias*

Shakespeare sigue siendo un dramaturgo ejemplar en sus comedias. Dejando de lado la temática y los argumentos de las mismas, sorprende la variedad de registros que nos descubre su análisis, las combinaciones de tipo estructural que encontramos en sus diferentes títulos, la agilidad de sus diálogos... Permítasenos detenernos en la comedia que nos parece de mayor lujo compositivo y mayor riqueza de planos y estructuras expositivas: *Sueño de una noche de verano.*

> Siguiendo su historia nos encontramos con tres planos de acción netamente diferenciados. Se inicia con el «plano real» de la comedia, que sirve de marco a la misma, pues abre y cierra la acción, y cuenta la próxima boda del duque Teseo con Hipólita. La fiesta nupcial tendrá lugar dentro de cuatro días, tiempo para desarrollar las acciones de la comedia. Sobre esta celebración se incrusta otra, igualmente real: Teseo, padre de Hermia, pide al duque Egeo que la convenza para que acepte el amor de Demetrio y olvide a Lisandro, que la ha seducido. A su vez, aparece en escena Elena, que ama a Demetrio sin ser correspondida por él. A este plano real se yuxtapone otro puramente teatral, el de los artesanos que preparan una representación dramática para la boda de Teseo, basada en los tristes amores de Píramo y Tisbe. Pero no queda ahí el enredo dramático que inventa Shakespeare, pues en la segunda jornada hace irrumpir en escena una serie de personajes de los bosques. Entramos en el mundo de la irrealidad, o «plano onírico». Estos nuevos personajes inciden sobre los de los planos anteriormente citados, apoderándose de la obra en las tres jornadas siguientes, sumiéndolo todo en un ambiente de encantamiento y confusión.
>
> Oberón, para vengarse de Titania, pone sobre sus ojos la savia de la flor del amor, a fin de que ésta se enamore del primero que encuentre en su camino. A partir de entonces todo se dispara-rata. Al despertar, Titania se enamorará de uno de los artesanos, con cabeza de asno, y de allí el hilo argumental se enredará hasta límites insospechados. Finalmente, se impondrá el uso de la flor del desamor. Acudirán los desposados y asistirán a la función de los artesanos. También el cortejo de los seres mágicos entrará, encabezados por Titania, e invitarán a todos a cantar la felicidad del matrimonio suplicando la bendición y gracia de las hadas.



Shakespeare acude a lo misterioso, jugando con la alucinación y el sueño en un ballet poético y mágico. Cuando en la última jornada todo parece volver a la realidad, los personajes míticos se apoderan de la acción y vuelven a mandar en ella. La convocatoria de las fuerzas misteriosas que escapan a la acción no es infrecuente en el teatro de Shakespeare. Lo hemos comprobado en *Hamlet*. Pero no falta en obras de tono menor, como *Romeo y Julieta,* en el sueño fantástico del protagonista sobre la reina de los sueños, ni en la complicidad de Fray Lorenzo, mitad fraile mitad mago, que logra con sus brevajes fingir la muerte.

La obra de Shakespeare hemos de enmarcarla dentro de la tradición del teatro inglés, desde las *moralidades* e *intermedios* —que conoció de niño—, de donde toma en parte el ritmo de sus diálogos y el despliegue de su teatralidad, hasta los dramas preisabelinos y de sus propios contemporáneos. Su saber teatral le hizo detenerse justo a tiempo para no caer en las truculencias de algunos autores, ciñendo el relato a la historia y su representación, sin dejarse llevar por tentaciones novelescas o excursos poéticos peligrosos para la acción teatral. Pese a todo ello, al lector y espectador de su tiempo, e incluso de nuestros días, no dejan de parecerle excesivamente complicados los esquemas de algunas de sus mejores obras... si el director de escena no sabe presentarlas con la suficiente claridad y lucidez.

Pero Shakespeare no sólo lleva a su cima la tradición dramática de su tiempo, sino que, junto con los griegos, ha seguido informando el teatro del porvenir: la escena romántica occidental, el teatro simbolista, el teatro épico y el propio teatro surrealista. Un ejemplo de estas últimas influencias lo tenemos en García Lorca, particularmente en las deudas de *El público* para con *Sueño de una noche de verano.*

## 6. El teatro postisabelino

A la muerte de Isabel I, en 1603, llega al poder Jacobo I. El fastuoso avance de la comitiva real hacia Londres parece que constituyó el mayor espectáculo del momento, un espectáculo en el que el

rey era el principal actor. Las cortes europeas de esta época eran muy dadas a estas ceremonias de entronización, en las que seguían los rituales de los príncipes italianos del Renacimiento. Algunas de esas cortes, particularmente la inglesa, continúan con esa tradición.

El lujo y ostentación eran signos del absolutismo real al que se le atribuía un origen divino. Jacobo I trasladó este boato al teatro de la Corte. Su reinado representó el auge de las llamadas *mascaradas,* consistentes en espectáculos de gran tramoya, en los que eran más importantes los aspectos visuales que los textuales. El mayor organizador de estas *mascaradas* fue Iñigo Jones, que había aprendido en Italia el arte de la magnificencia del teatro, el de los grandes efectos. Iñigo Jones, que venía de una Inglaterra austera, quedó deslumbrado por los italianos, y por el marco de sus espectáculos. Entre otros, pudo admirar el fastuoso teatro de Vicenza. Al volver a Inglaterra siguió innovando por su cuenta en esta vertiente decorativista al servicio de historias simples, poéticas, de tono muchas veces pastoril, recitadas al son de músicas ensoñadoras.

Por su lado, la comedia y la tragedia se vio en los teatros públicos afectada por el gusto del pueblo y de una nobleza amiga de sensacionalismos. En la tragedia se extremó el senequismo. Los temas del desenfreno sexual, de los celos, torturas y traiciones eran moneda corriente. Todo ello sazonado cada vez más por invocaciones al diablo o apariciones de espectros. En sus escenas de venganza y violencia parece adivinarse la reciente historia de Inglaterra.

Con la llegada al poder de Carlos I, en 1625, el teatro de corte impulsó aún más las *mascaradas.* El propio rey y la reina participaron en ellas, con gran escándalo e indignación de los puritanos ingleses. El triunfo de Cromwell hizo que se prohibieran las representaciones escénicas, con lo que se cerró el mayor capítulo del teatro inglés.

## TEXTOS

HAMLET.—Decid este parlamento, os lo ruego, como yo lo he recitado ante vosotros, con viveza y soltura; que si lo vociferáis, como hacen muchos de nuestros actores, más me valdría, en tal caso, confiar mis versos al pregonero. Y no cortéis demasiado el aire, así, con los brazos; antes bien, que vuestros gestos sean moderados; porque, incluso en medio del torrente, en medio de la tempestad, y, aún os diría, en medio del torbellino de la pasión, debéis adoptar y mostrar esa mesura que le da su encanto. ¡Ah! En lo más profundo me disgustó escuchar a un mozallón empelucado hacer jirones una pasión, es decir, hacerla añicos, y lacerar los oídos del patio que, por lo general, sólo aprecia la pantomima incomprensible y el estrépito. Me agradaría ordenar azotar a ese comicucho, tan grotesco en el papel de Herodes como en el de Termagante. Nada de eso, ¿eh? [...]

Mas tampoco pequéis de aburrido; sino que vuestro propio discernimiento os sirva de guía. Que vuestra acción esté en consonancia con la acción dicha, aplicándola con especial interés a no violar nunca la naturaleza; porque toda exageración se aparta de la finalidad del teatro que, desde su origen, y aún hoy, tuvo y tiene como objeto ofrecer, por así decirlo, un espejo a la naturaleza, mostrar a la virtud su propia imagen, y a la sociedad contemporánea su forma y su marca. Porque si la expresión es exagerada o débil, por mucho que haga reír al ignorante herirá a no dudarlo al hombre sensato cuya crítica —estaréis de acuerdo conmigo— es de más peso que la de una sala llena de profanos.

(*Hamlet,* act. III, esc. 2.ª.)

Quién me diera una musa de fuego que os transporte
al cielo más brillante de la imaginación;
príncipes por actores, un reino por teatro,
y reyes que contemplen esta escena pomposa;
que, entonces, belicoso, el propio Enrique V
el porte adoptaría del dios Marte; a sus pies,
cual sabuesos sujetos, veríamos al Hombre,
a la Guerra, al Incendio, ansiosos de actuar.
Perdonen, sus mercedes, nuestros genios monótonos
que osan presentaros, en indigno tablado,
objeto de tal talla; ¿puede esta estrecha arena
acaso contener de Francia el ancho campo? [...]
Pondremos en acción fuerzas de vuestros sueños.
Suponed que el recinto de este nuestro teatro
dé cabida en esta hora a dos grandes naciones [...]
Que supla vuestro ingenio nuestras imperfecciones.

(*Enrique V,* prólogo.)

Capítulo VIII

# El teatro español del Siglo de Oro

## I. SIGLO XVI, UN CAMINO HACIA LA COMEDIA ESPAÑOLA

### 1. Panorama político y cultural de la España del siglo XVI

1492 es una fecha altamente significativa para la moderna política española. Por un lado, supuso la unificación del Estado, ya que se conquistó la última ciudad del Califato cordobés, Granada; por otro, el descubrimiento de América se produjo merced al apoyo económico de la corona de Castilla. Con la expulsión de los árabes, los Reyes Católicos conseguían el primer esquema de poder central. Pese a que la nobleza siguió defendiendo la autonomía de sus regiones, la excusa de depender totalmente de la corona estaba servida. No obstante, ni Isabel y Fernando, ni sus descendientes lograron establecer un absolutismo a la manera inglesa o francesa, más por incapacidad política que por falta de deseos. Tampoco las condiciones objetivas lo facilitaron, pues la mayor parte del siglo XVI fue gobernado no por dos reyes, sino por dos emperadores (Carlos I y Felipe II), ya que el poder militar consiguió que las posesiones españolas llegaran hasta los más alejados rincones que pudieran imaginar. Eso les obligó a una desconocida política exterior que resultó una sucesiva carrera de equívocos, aunque, mientras tanto, iba dejando considerables fortunas a una nobleza que nunca dejó de tener vigencia en el Estado, y al clero, otro de los estamentos beneficiados por dicha política.

Con los llamados Austrias menores (Felipe III, Felipe IV y Carlos II), que reinan en España durante el siglo XVII, la decadencia se

manifiesta en toda su crudeza, dejando paso a la curiosa contradicción de simular un concepto de Estado mucho más organizado y moderno que sus predecesores, al tiempo que se iba descomponiendo con la pérdida de cuanto las armas y la intrepidez de los conquistadores habían conseguido años atrás. En esa contradicción, los intelectuales pueden encontrar materia suficiente para sus obras. Recordemos que el campesinado, que ocupaba el mayor porcentaje de lo que se conocía por pueblo, había pactado más con la corona que con la nobleza en la eterna lucha del reconocimiento total de las autonomías. De ahí que su sumisión a los reyes sea tan característica, como la falta de respuestas que éstos daban a sus apetencias. Una aristocracia se fue conformando alrededor de la Corte, con mayoría de nobles venidos a menos. En medio, ordenando y manteniendo esa ideología, la Iglesia, que gozó de todos los privilegios imaginables, justamente para que representara su papel con comodidad y propiedad.

El teatro español, dadas estas coordenadas, se desarrolla en el siglo XVI desde unos parámetros puramente medievales hasta la consecución del modernísimo esquema de la comedia de principios del siglo XVII. No hay más que comparar las primitivas églogas de Juan del Enzina con las obras de la escuela valenciana para comprobar dicho salto estructural. El siglo XVI es, pues, un camino hacia la obtención de la fórmula de la modernidad. No pasa como en Inglaterra, cuyo periodo de gestación es relativamente breve. Las distintas etapas que tiene la comedia española en ese siglo marcan la trayectoria paciente de un arte en busca de su fijación. Y ésta llega no sólo cuando las condiciones externas son propicias, sino con la aparición de los artistas capaces de catalizar el proceso: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Rojas Zorilla y un largo etcétera, que no son productos de la casualidad, sino ejecutores geniales del momento teatral que habrá conquistado la escena española. Y su dramaturgia, aquella que habla de reyes justicieros, nobles malditos, campesinos humildes pero orgullosos, santos constantes y, sobre todo, jóvenes hidalgos con superficiales problemas amorosos; justamente lo que un nuevo público pedía ver magnificado, aquello que su conciencia de clase le había enseñado o lo que sus apetencias eróticas pequeño-burguesas le habían sugerido. La historia del teatro español del Siglo de Oro es el paso de un divertimento artístico propio de las clases altas a un medio en donde el espectador popular se daba cita con el culto.





## 2. «La Celestina»

Veamos someramente la trayectoria del teatro español del siglo XVI, hasta desembocar en el invento de la comedia, auténtico centro y justificación del capítulo. Tal y como hemos indicado, el siglo es testigo de una serie de dramaturgias que aparecen unas veces diferenciadas, otras solapadas, nunca (hasta final de siglo) integradas. Se trata de una dramaturgia religiosa, una clasicista, una italianizante y una nacionalista.

El primer gran monumento de la escena española, referencia obligada de todo el teatro amoroso posterior, es *La Celestina,* llamada inicialmente *Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Sin embargo, no es propiamente una obra dramática, pues su longitud impidió la representación en su época. Sólo muy tardíamente, adaptada y recortada, ha sido vista en los escenarios. La primera edición, de 1499, tenía dieciséis actos, que se convirtieron en veintiuno en 1502 y veintidós en 1526, medida impropia para el teatro, aunque hay que tener en cuenta que el esquema dramático tiene mucho de medieval. La suma de cuadros o escenas remite a modelos entonces posibles, aunque más en vertientes religiosas que profanas. *La Celestina,* en cambio, es la respuesta española al Renacimiento. Pese a su lejana referencia petrarquista, el converso toledano que la escribió, Fernando de Rojas, supo introducir todos los elementos posibles de españolidad, mezclados con un nuevo erotismo que nada tiene que ver con la Edad Media, un desenfrenado deseo de placer, junto a ambiguas notas antirreligiosas, como el famoso pasaje en que el amante dice: «Melibea es mi señora, Melibea es mi Dios, Melibea es mi vida; yo su cautivo, yo su siervo» (acto XI).

Pese a no conocerse en los escenarios, sí lo fue, y mucho, entre los dramaturgos del siglo, que no dudaron en dejarse influir por el profundo espíritu realista que late en sus páginas. Los hombres y mujeres que aparecen, sean señores o rufianes, prostitutas o criados, son de verdad; hablan como la gente de la calle. De ahí que Juan del Enzina o Torres Naharro dejaran sentir de forma evidente su lectura de *La Celestina* o, un siglo después, Lope de Vega repitiera el esquema estructural en *El caballero de Olmedo* (1620?).

Con todo, la obra de Fernando de Rojas tiene de teatral todo menos su dramaticidad. Es decir, es un excelente material para una

obra de teatro sin hacer. Y que, además, no se puede hacer. Lo que posteriormente se ha realizado son adaptaciones, refundiciones de manos más o menos diestras sobre el texto de Rojas, que nunca podrá reflejar la entidad total del original. Es como representar *Don Quijote*.

### 3. La tendencia italianizante

El dramaturgo y músico Juan del Enzina (1469-1534) fue modelo de hombre del Renacimiento, mitad poeta, mitad músico que, con la edad, se entrega a la vida religiosa. También puede ser considerado como el primer director de escena del teatro español, pues a su oficio de autor unió el de organizador de espectáculos cortesanos. Sus églogas, religiosas o profanas, o con mezcla de ambas tendencias, son ejemplo de dramaturgia inmadura, aunque llena de elementos expresivos de primer orden; por ejemplo, musicales y folclóricos. Más conocido por obras pastoriles, dedicó su atención a temas populares, como el tradicional debate entre Carnaval y Cuaresma en la égloga *Juegos de Carnaval,* o a la vida aldeana, en la de *Los Aguaceros*.

Como director de escena, Enzina preparó varias representaciones en la Casa de los Alba, antes de viajar a Roma por primera vez, probablemente en 1500. En 1513 hace, en casa del Cardenal Arborea, su *Égloga de Plácida y Victoriano,* presentada como comedia, término que habría utilizado Ariosto en *La Cassaria,* en 1508, aunque verdaderamente sea una drama pastoril. El salmantino actúa en una sala de palacio como espacio escénico, fenómeno común en el teatro de principios del siglo xvi; lleva a cabo la representación tal y como lo había visto él mismo en la puesta en escena de *Manaechmi,* en el Vaticano, en 1502. Trabaja con decorado fijo: dos cabañas hacen de casa de Suplicio y Fulgencia, estando la primera frente al público y la segunda en un lateral con ventana. También hay una roca con manantial, que es la fuente en donde se suicida Plácida, y unos arbustos. Lo que no impide que se escapen significativas alusiones, como por ejemplo, las siguientes: «Me vengo acá por palacio» o «Palacios de mi consuelo», pese al medio escénico urbano, propio de la escena satírica vitruviana. Se trata de una escenotecnia somera, pero importante; está en la línea de los usos del momento, sin cambios de decorado. No obstante, utiliza maquinaria con la aparición de Mercurio:

> Ven, Mercurio, hermano mío;
> ruégote que acá desciendas.

Dicha maquinaria es una *gloria* que, junto al *plano inclinado* que forma la roca, procede del teatro medieval. El que en escena estén juntos y fijos los cuatro elementos escenotécnicos —cabaña 1 y 2, bosque y roca—, pero sin configurar una unidad que sería, por ejemplo, la calle, vuelve a acentuar el carácter bajomedieval de esta dramaturgia.

La trayectoria de Juan del Enzina explica el paso de un teatro de corte medieval a otro plenamente renacentista. En autores contemporáneos, como Bartolomé de Torres Naharro (?-1530), la primera tendencia ya no se da, pues su vida en Italia, sus estrenos y la posterior edición napolitana de sus obras, *Propalladia* (1517), hacen que parezca un poeta italiano más que un autor español, de no ser porque la lengua en que se expresa es el castellano. Pero el contacto con la cultura humanística hace que sus temas se aproximen a la Italia del xvi. Sus obras «a noticia» dan cuenta de lo que veía en su quehacer diario *(Soldadesca* y *Tinellaria);* y las «a fantasía», no ocultan saludables influencias del medio. *Calamita,* por ejemplo, es un trasunto de *I suppositi,* de Ariosto, aunque otras, como *Himenea,* tienen sus referencias esenciales en *La Celestina*. *Himenea,* como *Serafina* y *Aquilana,* inician tímidamente la comedia de honor e intriga.

Torres Naharro representó la mayoría de sus obras cuando se hallaba al servicio de Julio de Médicis. En 1513 pone en escena *Soldadesca* en un banquete de corte. Después de esto entra al servicio del cardenal de Santa Cruz. Representa *Jacinta* a finales de 1514 o principios del año siguiente, en Roma, ante Isabela d'Este. De esta época es el estreno de *Trofea,* ante León X, en el castillo de Sant'Angelo.

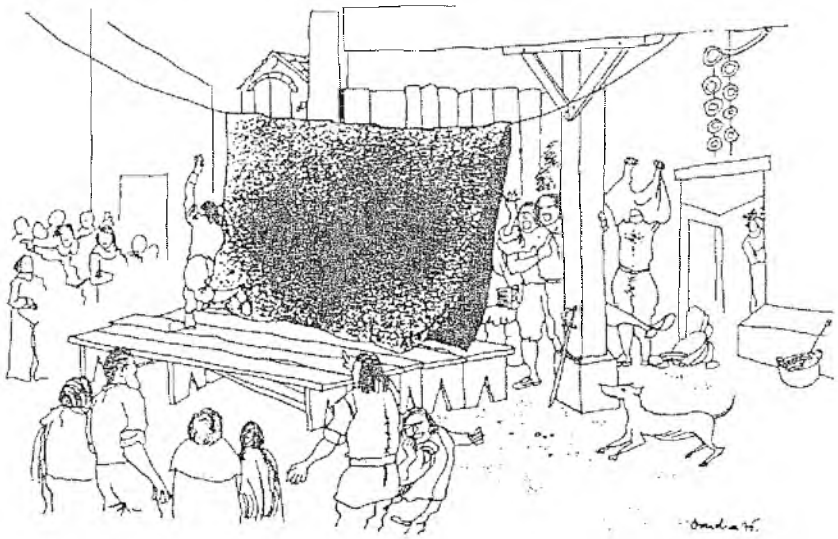
El prólogo o proemio de la *Propalladia* constituye un auténtico ejemplo de preceptiva teatral en donde Torres Naharro da las primeras claves de la teoría escénica española, al definir la comedia como «artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas representados». Influido por Boccaccio, llama a las partes «jornadas», como las jornadas del *Decamerón,* y las cifra en cinco, siguiendo los episodios clásicos. Conserva una especie de prólogo, que llama *introito,* y da una serie de trazos sobre la







Grabados de *La Celestina*, que prologan algunos de sus actos.



Fantasía sobre la descripción que hace Cervantes sobre el teatro de Rueda que vio en su juventud: «El adorno del teatro era una manta vieja tirada por dos cordeles de una parte a otra...»

psicología de los personajes. Indica que éstos no deben pasar de doce por comedia, tampoco tiene que haber tantos en escena como para causar confusión ni tan pocos que «sea la fiesta sorda».

Quizá coincidiera con Enzina como espectador de la representación de *La Calandria,* que tanta influencia ejerció en sus dramaturgias. Con *Soldadesca* había intentado seguir la escena cómica de Vitruvio, con escenario único de vista parcial de plaza romana, ya que aún no había conocido la escena en relieve presentada en Roma un año después, 1514, con la reposición de *La Calandria,* que se había estrenado en Urbino, en 1513. Tampoco Torres Naharro, como posteriormente Lope de Rueda, utilizará máquinas, ya que, por un lado, actúa con escenario fijo, y, por otro, sus salas carecen de la versatilidad que tendrán los corrales, momento en que la escenotecnia dará un paso decisivo.

No citaremos aquí, como normalmente se hace en las historias de la literatura española, la producción de un poeta de la talla de Gil Vicente (1469-1536), pues aunque buena parte de su obra está redactada en la lengua de Fernando de Rojas, y sus temas y técnica se asemejan absolutamente a lo que se hacía en Castilla, hay que respetar el medio portugués de donde procede, así como la originalidad y peculiaridad de la corte en donde vive y ejerce su oficio de poeta y organizador de fiestas teatrales.

Concluimos los autores influidos por la escena italiana con el que verdaderamente sirve de puente hacia la comedia española: el sevillano Lope de Rueda (1510-1565), mucho más hombre de teatro que de letras, pues su vida fue un continuo deambular por pueblos y ciudades españolas, siendo empresario y actor. De lo poco que le interesó la literatura da cuenta el hecho de que sólo unas pocas de sus obras se publicaron, y después de su muerte, gracias a su amigo y editor Joan Timoneda (1520?-1583).

Quizá la vocación de Rueda se despertase al ver actuar en el Corpus sevillano al italiano Muzio, en 1538, en cuya compañía puede ser que se enrolara. Las primeras noticias de sus quehaceres escénicos lo ponen al frente de un elenco que nunca llegó a tener más de seis miembros fijos, más bien menos, lo que no fue obstáculo para representar ante grandes personalidades o inaugurar catedrales. Cervantes lo conoció como autor «con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse», y Lope de Vega lo tuvo como introductor de la comedia. Agustín de Rojas, otro curioso hombre de teatro que dejó escrito un famoso libro, *El viaje entretenido* (1603),



obra miscelánea que ofrece una realista visión del mundo de la farándula de aquella época, cita así a Rueda:

> ... Empezó a poner la Farsa
> en buen uso y orden buena.
> Porque la repartió en *Actos,*
> haciendo *Introito* en ella,
> que agora llamamos loa:
> y declaraban lo que eran,
> las marañas, los amores.

La fama de Lope de Rueda en su momento se debió, principalmente, a las églogas pastoriles, de las que Timoneda sólo publicó dos en prosa, *Camila* y *Tymbria,* y una en verso, *Prendas de amor,* amén del diálogo *Discordia y cuestión de amor.* En cambio, sus cuatro comedias en prosa conocidas son el mejor eslabón entre la vieja dramática medieval y el teatro nacional a punto de surgir. En éstas es donde mejor se advierte el legado italiano, pero también la excelente adaptación que hizo al medio español. *Eufemia, Armelina, Los engañados* y *Medora* no ocultan sus antepasados plautinos o terencianos, influidos por las novedades que Bibbiena o Cecchi habían introducido, conocidas por Rueda gracias a Piccolomini, que había venido a España contratado por Antonio Pérez para instruir fiestas escénicas castellanas.

Pero el mérito mayor que se le atribuye a Rueda en la posteridad es haber introducido una especie de intermedios, no sólo entre actos, sino entre escenas de la propia comedia, que llamó *Pasos,* término más o menos equivalente a entremés.

> Y entre los pasos de veras
> mezclados otros de risa:
> que porque iban entremedias
> de la farsa, los llamaron
> entremeses de comedia.

Rueda debió inventarse un buen número de pasos, de los que sólo nos han llegado veinticuatro, diez independientes y catorce entre escenas de sus propias comedias, todos siempre editados por Timoneda. En ellos, además de configurar una galería de personajes populares que fueran descanso y divertimento entre los lances de la

comedia, se manifiestan interesantes aportes a la interpretación del momento. De los personajes sobresale el de *bobo* o simple, sin precedentes en la comedia italiana, posible derivación del rústico pastor de las églogas, aunque con personalidad propia. El resto de tipos tiene filiación realista, proceden de la vida diaria, aunque de su más baja extracción: *criado, rufián, marido engañado, vizcaíno, negra,* etc.

Aunque este teatro carezca casi por completo de acotaciones, pueden delimitarse pasajes en donde el arte del actor está muy por encima del texto escrito. Son escenitas equivalentes a los *lazzi* de la *commedia dell'arte,* transformados por obra y gracia de Rueda en materiales de uso actoral. Entre los pasos más conocidos podemos citar *Las aceitunas, Pagar o no pagar, Cornudo y contento, La carátula* y *La generosa paliza.* Sus esquemas dramáticos son mínimos; veamos el de *La generosa paliza.*

> Dalagón, amo severo pero olvidadizo, cree que uno de sus criados se ha comido una libra de turrones de Alicante que estaban encima del escritorio. Pancorvo, el primer criado interrogado, que es, a la vez, el simple, recibe su correspondiente paliza, pero señala la posibilidad de otro culpable: Periquillo, Guillermillo o Gasconillo. Ninguno de ellos lo hizo, y el último recuerda que él propio amo guardó los turrones dentro del escritorio, lo cual irrita a los lacayos que terminan apaleando a Dalagón.

La escena ruediana no transporta la acción al entorno urbano en donde se desarrolla. Así, la Módena de *Los engañados* son los alrededores de la catedral sevillana, en donde se representa en 1543. Cuando lo hace en palacios, de nuevo la palabra transforma la sala en el medio urbano exigido en el texto. Seguimos ante la escena vitruviana, con tres edificios, con casa de Gerardo a la izquierda, casa de Verginio a la derecha, y mesón de Frula en el centro. Es un breve pero significativo esquema, propicio para poder actuar en cualquier sitio —palacio o patio—, en donde las quizá exageradas palabras de Cervantes tengan cabida:

> En el tiempo de este célebre español todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos... No había en aquel tiempo ni tramoyas ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo. No había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por el hueco del teatro... ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada por dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás del cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo...





## 4. La tendencia religiosa

El teatro religioso en España tiene un inusitado esplendor en el siglo XVI, curiosamente cuando la mayoría de los países europeos lo iban perdiendo. Tanto para Carlos V como para su hijo Felipe II, nada dados a los gustos de la escena, potenciar las fiestas religiosas locales con amplios y vistosos cortejos que rodean representaciones piadosas, era fortalecer su maridaje con la Iglesia. Ambos emperadores identificaron el desarrollo político y geográfico de Castilla con la lucha contra el hereje. En la división que produjo el cisma de Lutero, no dudaron en ponerse junto a Roma, utilizando no pocas veces la defensa de la fe como estandarte de sus conquistas. Si a ello unimos que el oro de América —no la ayuda de la burguesía— facilitaba la equiparación de los ejércitos, comprenderemos la intencionada soledad de los monarcas, apoyados sólo por parte de la nobleza, y necesitados del señuelo doctrinal de la religión. También se explica así el desprecio de esos Austrias mayores por la intelectualidad, y la ausencia de humanistas de la Corte.

En 1534, una pragmática de Carlos V y su madre doña Juana, define a las claras el gusto del emperador por la escena. Veamos su rotundo carácter coercitivo:

> Mandamos que lo que cerca de los trajes está prohibido y mandado por las leyes de este título, se entiende asimismo con los comediantes, hombres y mujeres, músicos y las demás personas que asistan en las comedias para cantar y tañer, las cuales incurren en las mismas penas que cerca de todo esto están impuestas.

Se cuenta del emperador que su interés por el teatro sólo se vio manifiesto cerca de su muerte, cuando solicitó ser protagonista de su propio entierro. En el Monasterio de Yuste, donde ya se había recluido tras una larga y aventurera vida, pidió a los monjes que se

ensayara su funeral. Lo metieron en un ataúd y, entre cánticos, frailes y cirios, fue llevado en procesión hasta el templo. Allí, acostado en su féretro, y con los ojos bien abiertos, vio la puesta en escena de su muerte. Si para entonces esto suponía la escenificación de una tragedia, pero sin derramamiento de sangre, para la historia queda como farsa grotesca.

A través de ciertas pragmáticas y del Concilio de Aranda (1473) se intentó ordenar una incipiente vida teatral en donde la mezcla de elementos religiosos y profanos se mantenía. Pero hasta el Concilio de Toledo (1565-1566) no se prohíbe taxativamente la fiesta de los Inocentes, la interrumpción de los oficios divinos con diversiones y la representación dentro de las iglesias, obligando a los obispos a ejercer de censores de las obras religiosas que fueren a ponerse en escena. También dejó de permitirse la actuación de los clérigos y «vestirse de máscara». Todo lo cual nos habla de una intensa actividad teatral y religiosa en la primera mitad del siglo XVI, que fue debilitándose a causa de las prohibiciones. Éstas provocaron que desaparecieran textos sin imprimir, dado el celo que los cabildos debieron poner en las admoniciones conciliares. Gracias a un códice que se conserva en la Biblioteca Nacional tenemos algunas respuestas a tan silenciado periodo. El *Códice de Autos Viejos* es una colección de noventa y seis obras, la gran mayoría anónimas y en verso, casi todas de la primera mitad del siglo XVI, aunque algunas podrían ser más tardías. Tienen apariencia de «farsas a lo divino», de reminiscencia medieval, en donde están mezclados elementos religiosos con otros profanos, según era el gusto de la época. Hay textos calificados como autos, pero también farsas, coloquios, incluso el *Entremés de las esteras*. Todos van con autorización para representarse, lo que confirman muchas loas que anteceden a las piezas. Las fuentes son el antiguo y nuevo Testamento, así como leyendas hagiográficas. Entre los títulos más significativos, la inmensa mayoría anónimos, podemos destacar el *Auto del pecado de Adán,* el *Auto de Caín y Abel,* del maestro valenciano Jaime Ferruz, el *Auto del Hijo pródigo,* el *Auto de la huida a Egipto* y el *Auto de Santa Elena,* entre los de temática religiosa. Como excepción con motivo histórico señalemos el *Auto de los triunfos de Petrarca*. Para Ruiz Ramón, el Códice cumple la esencial tarea de «adiestrar al público para captar la superposición de lo temporal y lo eterno en la vida humana, sin lo cual no se entendería la existencia del público del teatro religioso del Siglo de Oro, concretamente del de los autos sacramentales».



Otros dramaturgos de este periodo que escriben teatro religioso son DIEGO SÁNCHEZ DE BADAJOZ, que mezcla la base religiosa con una clara intención satírica, en la *Farsa teologal, Farsa militar, Farsa de Isaac* y *Farsa de Tamar;* MICAEL DE CARVAJAL, autor de un extenso *Auto de las Cortes de la Muerte,* terminado por Luis Hurtado de Toledo, espectacular retablo en donde no falta un auto de fe para quemar al mismísimo Lutero; JUAN DE PEDRAZA, SEBASTIÁN DE OROZCO, HERNÁN LÓPEZ DE YANGUAS Y VASCO DÍAZ TANCO DE FRENEGAL. Ninguno alcanza la categoría y fuerza poética que había conseguido el citado Gil Vicente, que, junto a un ingenuo teatro profano, alcanzó los mejores momentos de la escena religiosa castellana, con la famosa *Trilogía de las Barcas* (1516-1519).

La *Farsa de Tamar,* de Sánchez de Badajoz, se puso en escena en una sala en el alcázar de la capital extremeña, aunque el lugar de representación habitual para el autor era la catedral. Utiliza el *pabellón medieval* para escenificar interiores de casas. En la *Farsa de Santa Bárbara* dice: «aquí se descubre el Cristo y Santa Bárbara y el Ángel que estaban cubiertos con el pabellón y Abraham a la puerta, sentado en una silla». Sánchez de Badajoz utiliza también pirotecnia, como elemento teatral, para simular fuego en la *Farsa Racional del Libre Albedrío,* o rayos, truenos y relámpagos en otras obras. Sin embargo, la maquinaria todavía no será usada por el extremeño.

Las fiestas sacramentales, precedentes sin duda de los autos sacramentales, sí irán aportando los mejores y mayores efectos escenotécnicos. Además de la *gloria,* el *torno* abre paraísos («en su centro una rueda que, comunicando impulso a toda la armazón, mostraba sucesivamente al pueblo los personajes que la guarnecían»), maquinarias que pasarán enseguida al corral y a los espacios cortesanos.

Sin embargo, el peligro de confundir el carácter religioso de las obras anteriormente mencionadas con la abundancia de elementos que las aderezaban, hizo descender el ejercicio de esta dramaturgia. Las prohibiciones, el resto. Los ambiguos autos quedaron reducidos a pequeños diálogos en las iglesias, con canciones interpretadas por sacristanes y acólitos, sobre todo en la fiesta de Navidad. Los profetas, apóstoles y mártires dejaron sitio a ángeles y pastores, pues los actores eran fundamentalmente niños. Estamos en el origen del villancico que, en este momento, no era sólo canción, sino representación, danza, música y pequeña tramoya.

La disminución de esta tendencia, o, mejor dicho, la localiza-

ción del teatro religioso en fiestas muy concretas, facilitó el desarrollo de los espacios escénicos profesionales, en donde aquella temática nunca desaparecería, en justa recompensa a la labor de fomento del arte teatral durante siglos.

## 5. La tendencia clasicista

La primera mitad del siglo XVI vive, asimismo, un cierto desarrollo de la tragedia clásica a través del espíritu humanista que llega de Italia. Su marco de acción es propio de universidades y conventos, por lo que su campo es muy reducido. Era un teatro con un público minoritario, escaso, ya que incluso la lengua dramática en principio no era el castellano. El texto latino *Saul Furens,* original del padre toledano Dionisio Vázquez, fue escenificado hacia mitad del siglo en el palacio del obispo de Plasencia, «con extraordinario aparato».

Los primeros autores trágicos españoles, el citado Tanco de Frenegal, Alejo Venegas, Pedro Simón Abril, Sánchez de las Brozas, Esteban Manuel de Villegas, Juan de Mal Lara y el propio Boscán, no se limitaron a traducir los modelos grecolatinos. Suprimieron y adaptaron escenas completas, no tuvieron en cuenta la métrica original, pese a que no dieron con la fórmula que cristalizase el género como algo tangible e imperecedero. Su técnica fue más bien la acumulación de horrores, extremados en su final, junto con la periódica aparición de monólogos, en donde personaje y autor explicaban los límites morales de la acción. Estamos ante un rotundo ejemplo de antiteatralidad. Tampoco la llamada «generación de los trágicos», bien avanzado el siglo, consiguió poco más que «haber enriquecido la escena española con temas y formas dramáticas no tratadas», en opinión de Alfredo Hermenegildo.

La *Tragedia de San Hermenegildo*, de autor anónimo, representada en 1580 para inaugurar la nueva sede de los jesuitas en Sevilla, es quizá el ejemplo más rotundo del género. Con sus cinco actos y amplísimo reparto —más de treinta personajes—, está escrita en su mayor parte en castellano, aunque con métrica latina e italiana. Diez años antes se había representado un texto de igual título, debido al catedrático Mal Lara. La puesta en escena de 1580 se realizó en un amplísimo escenario (de casi 120 metros cuadrados) con lugares de acción simultáneos: un único decorado de la ciudad de Sevilla, con puerta, muro («hermoso lienzo de un muro con almenas») y dos torres («de las cuales la que estaba a mano izquierda sirvió de cárcel a San Hermenegildo, y la que estaba a mano derecha sirvió de castillo de los entretenimientos») escenografía simultánea con espacios individualizados.

Estas representaciones, y otras de parecido énfasis, rompen un tanto el tópico de que el teatro humanista español no se escribió para ser representado. Se conservan muy escasas muestras de bastantes de aquellos autores: De Fernán Pérez de Oliva, *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste,* de Lupercio Leonardo de Argensola, *Alejandria e Isabela,* aunque éste último dejó pronto de escribir para el teatro, ya que la escena española había alcanzado su mayoría de edad con Lope de Vega, de cuya producción se muestra contrario. Junto a ambos autores, Jerónimo Bermúdez, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués y Gabriel Lobo Lasso de la Vega hicieron tragedias clasicistas. De ellos, los valencianos Rey de Artieda y Virués fueron los más apreciados de su tiempo. Vivieron dentro de una escuela que, junto al canónigo Tárrega, el impresor Timoneda y Ricardo de Turia, facilitaron la condensación de la comedia española en Lope de Vega.

El citado Timoneda, como buen humanista tardío, mezcla la *Tragicomedia llamada Filomena,* de materia clásica, con comedias y pasos en su obra miscelánea *La Turiana.* El valenciano, que unía a su condición de editor la de organizador de espectáculos, cultivó también la comedia italianizante y la religiosa, éstas últimas publicadas en sus *Ternarios Sacramentales.*

## 6. La tendencia nacionalista: hacia una comedia genuinamente española

En la década de 1580, la escena española estaba dispuesta para la configuración de la comedia como género total y emblemático de un estilo de vida y de arte. A la adaptación de la fórmula italiana, pasada por una evolución cierta del teatro religioso, faltaba el toque nacional, autóctono, que la animase. Un grupo de autores sevillanos, encabezados por Juan de Mal Lara, en donde figuraban Gutierre de Cetina, Cózar, Fuentes, Ortín, Mejía y Juan de la Cueva, insistieron en utilizar la historia nacional, con el Romancero al frente, como materia dramática. Dichos temas, y sus protagonistas

—reyes heroicos— pasaron a las comedias, interesante innovación por cuanto hasta el momento estaban reservados a las tragedias. Sólo Rey de Artieda había llevado a la escena leyendas españolas, como la de los amantes de Teruel. El grupo sevillano contó con un formidable medio escénico, pues la ciudad tuvo corrales suficientes en donde ensayar tales innovaciones. De 1579 a 1581, Cueva estrenó hasta catorce comedias en el Corral de las Atarazanas y en el de Doña Elvira. Anterior a ellos quizá sea el Corral de don Juan.

Precisamente Juan de la Cueva es el más conocido dramaturgo de este grupo, por haber publicado en 1583 la *Primera Parte de las Comedias y Tragedias*. En 1595 pidió licencia para la Segunda, pero no se tiene noticia de que llevara a cabo la impresión. En obras como *El saco de Roma, Los siete infantes de Lara, La muerte del rey don Sancho* y *La libertad de España por Bernardo del Carpio* encontramos su preferencia por el tema histórico. También compuso uno de los primeros antecedentes del personaje de don Juan: Leucino, el protagonista de *El infamador*. Pero además, Cueva es autor del «Exemplar poético», escrito en 1606, preceptiva que tiene como modelo la *Epístola a los Pisones* horaciana. En aquél hallamos junto a algunas invenciones de dudosa atribución —como pasar de cinco a cuatro actos—, una definición de comedia («poema activo, risueño y hecho para dar contento»), describiendo a continuación las cualidades de las que debe gozar: argumento original, caracterización tradicional de los personajes, no mezclar las veras con los donaires y guardar el decoro en el personaje. No obstante, sus obras violan de continuo las unidades de lugar y tiempo. Manifiesta además que las comedias españolas se apartaron de las reglas clásicas al mezclar reyes con plebeyos, y hace una condena expresa de las antiguas, considerándolas «cansadas». Mención aparte dedica a la tragedia, para la que reclama «alteza épica y dulzura lírica» y que se funda en hechos históricos.

## 7. Cervantes, dramaturgo

El ejemplo de Miguel de Cervantes (1547-1616) es el más significativo de cara a la configuración de la comedia española. Como buen escritor, tentó la escena y sus éxitos, aunque sólo por sus narraciones fue celebrado. Un año antes de su muerte, en las *Ocho comedias y ocho entremeses* jamás representados, deja parte de su legado. Sólo otras comedias conservadas, de la treintena que compuso, son prueba de que no sería demasiado solicitado por los autores de compañías, aunque él se vanagloria de no sufrir «ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza». En el famoso prólogo de la citada edición confiesa haber dejado «la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica».



En la *Adjunta al Parnaso* aporta nuevos datos a su condición de autor:

> —Y vuestra merced, señor Cervantes —dijo él— ¿ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia? Sí —dije yo—, muchas; y a no ser más, me parecieron dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel, La Numancia, La gran Turquesa, La batalla naval, La Jerusalén, La Amaranta o la del mayo, El bosque amoroso, La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores.

Hay citas suficientes para reconocer la afición del creador del *Quijote* al teatro, de sus aportaciones y limitaciones. Entre las primeras sobresale, quizá con cierta arrogancia, la reducción que se atribuye de cinco a tres jornadas, como medida de las comedias, y «ser el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro». De las limitaciones quedémonos con el desencanto con que Cervantes tuvo que abdicar de su concepción estética inicial, próxima en cierto modo a la de Cueva, tal y como lo expresa al principio de la Jornada II de *El rufián dichoso*, cuando la Curiosidad y la Comedia dialogan entre sí.

Cervantes vive justamente el momento de cambio en la comedia española. Diríamos que en los cinco años de su cautiverio (1577-1581) se cuecen tales innovaciones. De regreso, creyó mantener sus primeros y clásicos criterios. Pero se le había escapado un tren de actualidad que nunca pudo recuperar. De ahí que sus citas parezcan un cúmulo de contradicciones. No lo son. Simplemente, constataciones de una realidad cambiante.

En *El cerco de Numancia*, obra que representó en los corrales madrileños, de 1584 a 1587, hace gala de buen conocimiento esceno-

técnico, según indica en sus acotaciones. Usa alternativamente la zona de las apariencias («hácese ruido debajo del tablado con barril lleno de piedras, y dispárese un cohete volador») y del escotillón («sale por el hueco del tablado un Demonio hasta el medio cuerpo, y ha de arrebatarle el carnero y volverse a disparar el fuego y todos los artificios»), así como la peña («Escipión se sube sobre una peña que estará allí»), tramoyas que matizan los recursos de los primeros teatros, y de los que daremos cumplida reseña en el próximo epígrafe.

Mención especial merecen los entremeses de Cervantes, de los que sólo de ocho se asegura la autoría, pues del resto sólo queda una dudosa atribución. Los ocho editados en 1615 bastan para colocar el género en el punto más alto de su trayectoria, pues ordena con absoluta precisión conocidos temas populares. La relación entre contenidos, estructura dramática y tiempo de duración, es sencillamente perfecta. Recordemos sus títulos: *El juez de los divorcios, El rufián viudo, La elección de los alcaldes de Daganzo, La guarda cuidadosa, El vizcaíno fingido, El retablo de las maravillas, La Cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*.

## II. LA REPRESENTACIÓN TEATRAL EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

A punto de crearse la comedia española en toda su extensión, es necesario conocer el medio técnico en donde se produce, para así comprender cuáles son los débitos de la teoría a la práctica y de ésta a aquélla. Hasta 1575 la afición por el teatro en España no está del todo fijada. Había locales (corrales de comedias) desde las siguientes fechas: 1520 (Málaga), 1526 (Valencia), 1550 (Sevilla) y 1554 (Valladolid). En 1568 Madrid tenía cinco: dos en la calle del Príncipe (Burguillos y el de la Pacheca), uno en la del Sol, otro en la del Lobo y el de la calle de la Cruz. Pellicer habla de cómo empezaron a fundarse las primeras cofradías o Hermandades, que son los más directos precedentes del empresario teatral moderno. Tomaban algún patio en alquiler y creaban una auténtica estructura escénica, de la que salían beneficiados el concejo, los actos de caridad que mantenían dichas cofradías y el propio teatro a través de sus profesionales. La nueva concepción del arte escénico surge precisamente cuando deja de ser un hecho restringido para convertirse en un producto competitivo, que se mueve en el vaivén de la oferta y la demanda.



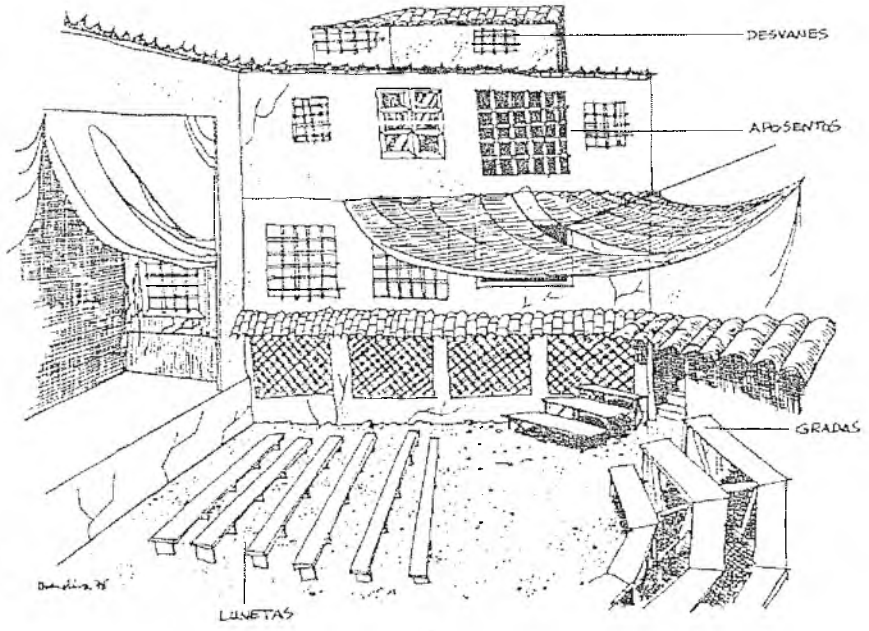


### 1. Estructura del corral de comedias

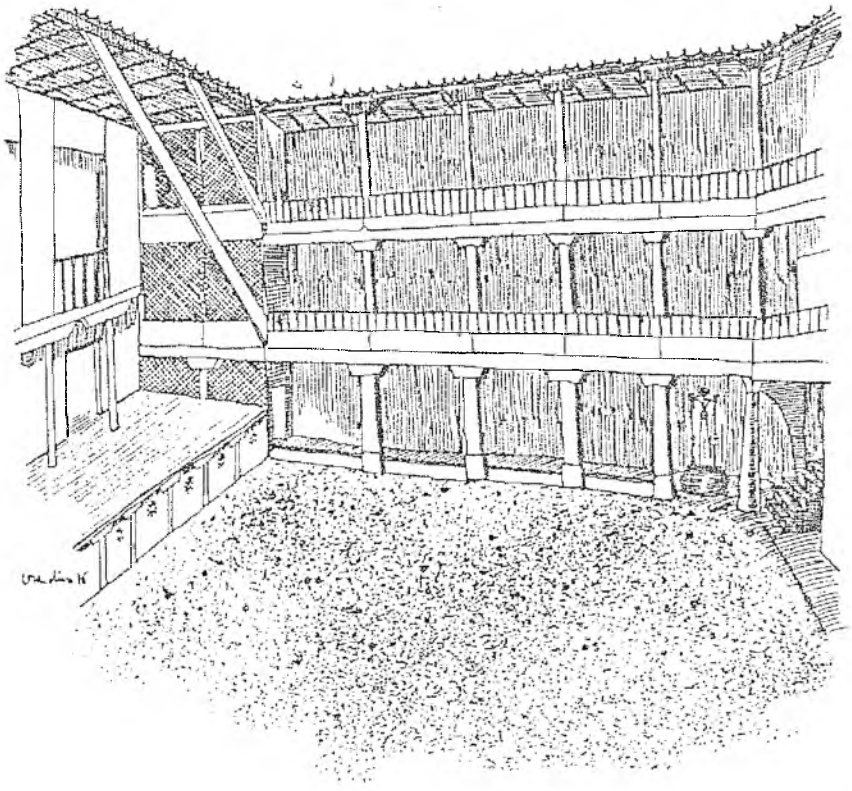
En los corrales de comedias, pues, se desarrolla el género teatral del llamado Siglo de Oro. Eran unos espacios abiertos, cuyos orígenes estaban en los patios interiores de casas u hospitales y cuya función inicial era ser simple corral. Estamos hablando de espacios estables, en donde no cabía la habitual operación de montar y desmontar sus elementos constituyentes: tablas, fondos, accesos, etc. En algunas ciudades los corrales estuvieron en los interiores de las casas, por lo que también se llamaron «casas de comedias». El hecho de ser patio o corral interior hacía que el principio de la representación fuera a primeras horas de la tarde, dependiendo de si era verano o invierno, según el tiempo que tardara el sol en ponerse. No obstante, se ha comprobado también la existencia de determinados artilugios luminotécnicos que atestiguan la existencia de la luz en corrales. La disposición de los mismos —se ha estudiado el caso del Príncipe—, con el escenario de espaldas a poniente, hacia que los espectadores pudieran quedarse pronto sin sol y tuvieran necesidad de reforzar su visión con dichos aparatos.

Para fijar una idea del lugar de la representación a principios del siglo XVII todavía es válida la relación que ofrece Schack en su centenaria *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (1886):

> Hicieron tablado o teatro para representar, vestuario, gradas para los hombres, bancos portátiles que llegaron al número de 59, corredor para las mujeres, aposentos o ventanas con balcones de hierro, ventanas con rejas y celosías, canales maestras y tejados que cubrían las gradas, y finalmente, Francisco Ciruela, empedrador, empedró el patio, sobre el cual se tendía una vela o toldo que defendía del sol, pero no de las aguas. Andrés Aguado, albañil, se obligó a hacer cuatro escaleras: una para subir al corredor de las mujeres [...], de manera que las mujeres se subiesen por la dicha escalera y estuviesen en el mismo corredor, no se puedan comunicar con los hombres, y de la mesma manera otras veces por donde se sube a los asientos de los hombres y del ves-




Forma primitiva de corral de comedias (arriba) con descripción de sus partes principales, y consolidación del tipo medio de corral.



Reproducción del actual corral de Almagro.

tuario, y así mesmo un aposento en el corral por donde entran las mujeres para una ventana que cae al dicho teatro y un tejado de dos aguas encima de cada ventana...

Dado que en su origen eran auténticos patios, se utilizaron los elementos que realmente existían en tal medio con intenciones bien distintas. Las ventanas, con sus rejas y celosías, funcionaban como hoy lo hacen los palcos. Esas ventanas eran propiedad de los dueños de las distintas casas en que se situaban. A veces las alquilaban a las propias cofradías, otras eran los inquilinos quienes debían pagar una cantidad por su utilización. Lo normal fue que, poco a poco, las cofradías compraran los edificios que cercaban los corrales.

Las ventanas del último piso se llamaban *desvanes*, y las inferiores *aposentos*. Las *gradas* estaban colocadas formando un semicírculo, bajo los aposentos. Un cobertizo cubría a los espectadores de la lluvia. Delante había un patio descubierto, desde donde podía verse la función de pie. Posteriormente se colocaron en ese espacio algunas filas de bancos, protegidos de la intemperie por unas lonas que se extendían cuando hacía mal tiempo. Esos pocos bancos que se colocaban delante eran las *lunetas*.

Esta es la disposición de un corral con la cual pasaría prácticamente más de un siglo. Sólo el interés por separar al fondo a las gentes de condición social inferior llevó a configurar la *cazuela* o *corredor de mujeres*, situada en la parte posterior del corral. La idea fue separar durante la representación a la mujer del hombre, con el fin de que no aprovecharan la situación y provocaran conflictos de índole no precisamente dramática. Sin embargo, esto no debió de cumplirse al pie de letra por los desmanes que, según cuentan, se producían en la cazuela, al rondar los galanes a las galanas, con lo que se conseguía ahogar las voces de los actores. Es curioso que con la construcción de edificios destinados exclusivamente a la representación, se mantuvieran las partes señaladas.

El escenario medio tenía unos ocho metros de boca y una profundidad que variaba entre cuatro y seis metros. El tablado se situaba unos dos metros sobre el nivel del suelo, circunstancia que permitía la perfecta visibilidad desde cualquier localidad, así como utilizar su interior sobre todo como vestuario de los hombres, aunque también se empleaba para colocar a determinados músicos o para subir arriba desde los escotillones. El vestuario de las mujeres estaba detrás de las puertas del fondo, al nivel de la escena.





*Escenotecnia*

El primer juego escénico que debe atender el tablado del corral es la separación por medio de una cortina de un delante y un detrás. Echada la cortina, las escenas representan todos o la mayoría de los exteriores: campo, extramuros de la ciudad, calle, etc., a veces reforzados con otros artilugios situados en los laterales de las gradas, como veremos en su momento. En otras ocasiones, el cambio de decoración lo marcaba el movimiento de los actores: quienes habían desaparecido por un lado, tras dejar la escena vacía, volvían a aparecer por el lado contrario denotando un nuevo lugar. Corridas las cortinas, la escena fija del corral configura la mayoría de los interiores, que estaban formadas por los accesos a casas a través de puertas que, como solían ser dos o tres, significaban otras tantas casas, por ejemplo, una para el galán principal, otra para la dama, y una tercera para el segundo galán.

Este primitivo juego pronto quedó superado con la utilización de cada uno de los huecos o nichos del fondo del corral como metonimia escénica determinada. Los corrales más importantes tenían hasta nueve *nichos*, tres por planta, incluyendo las puertas (abajo) y los balcones (dos pisos superiores). Hay indicaciones de poetas que describen que tales nichos debían adornarse con roca, fuente o cualquier otro elemento, significando con ello que la escena se refiere a uno de esos lugares, estando el resto de los nichos tapados o cubiertos por cortina. La instalación de una parte de los objetos de la escenografía o de todos ellos supuso un rico campo de posibilidades expresivas del escenario del corral, sobre todo porque podían ir aderezados de otros artefactos o maquinarias.

Rafael Maestre nos informa adecuadamente de dichos elementos, siendo los más sencillos de todos los árboles de cartón o lienzos pintados que figuraban bosques o calles. El sol era un disco de papel tras el que ardían varias candelas. Las tormentas se simulaban gracias a un barril lleno de piedras que rodaba bajo el escenario.

El *muro* o *muralla* es un decorado con almenas que se coloca longitudinalmente en el primer corredor, sobre el vestuario; la torre, en su parte inferior, ocupa el espacio de ese primer corredor, pero su parte superior, con atalayas, asoma por la inferior del segundo corredor.

El *jardín* o *bosque* se obtiene por medio de arcadas de follaje o arbustos leñosos sobre las jambras o dintel de las puertas frontales del escenario. En otras ocasiones, hay arbustos mezclados con árboles de cartón puestos de pie sobre el tablado. Junto a ello, en el jardín suele haber una *fuente* labrada, realizada con idénticos materiales, ocupando el frente del escenario.

La *roca,* el *risco* o *peña* es, en ciertos momentos, elemento fijo, pero muchas veces también elemento móvil, accionado por ruedas y sobre un carro camuflado de naturaleza rocosa. Su estructura es un plano inclinado con escalones. A veces va unida a una cueva, y ocupa el hueco de alguna puerta. La montaña o monte fijo es una rampa que comunica el primer corredor con el tablado o éste con los aposentos. Se llama también *palenque,* y podía servir de acceso espectacular de un grupo de gentes al escenario.

La *nave* se coloca en cualquiera de las aberturas del primer corredor, y según sea de llegada o de partida muestra proa o popa. Se puede mover por medio de cabrestantes sitos en el piso del vestuario. Algunas veces asoma tras un monte o roca.

Con anterioridad hablamos de los *escotillones* o trampillas de acceso al escenario desde abajo, viejo artilugio que conocemos desde que en la Edad Media los demonios debían salir de debajo de tierra.

Están documentadas máquinas que hacen desaparecer actores a la vista de público, haciéndolos descender e incluso aparecer. Un sofisticado juego de poleas y cuerdas formaban el primitivo elevador. Otro artefacto para idéntico efecto era el llamado *bofetón,* especie de cajón con un eje central fijo, que, rotado 180°, hacía desaparecer la figura y, posteriormente, la hacía aparecer. Este sistema posibilitaba las «apariencias» que, en determinado tipo de comedias, tendrían un valor fundamental.

Iniciado y avanzado el siglo XVII, estas tramoyas fueron ganando adeptos, pues hacían que aumentara en el espectador su gusto por el teatro. Tales mutaciones se hacían a vista del público, y a mayor dificultad y más notorio cambio de escena, más éxito entre el espectador ávido de novedades. Asimismo, los enemigos del teatro podían acumular acusaciones al moderno arte. El sentido de lo falso, el avanzado concepto de engaño o mentira que los escenarios proporcionaban, en donde nadie moría, ni amaba, ni se aparecía, sino que simulaba, hacía aumentar las quejas de los moralistas. Suárez de Figueroa llamaba a estos artilugios «singulares añagazas, para



que reincida el poblado tres o cuatro veces, con crecido provecho del Autor». De aquí nace también el recelo de los propios poetas, como Lope de Vega, que ironizaba de esta manera:

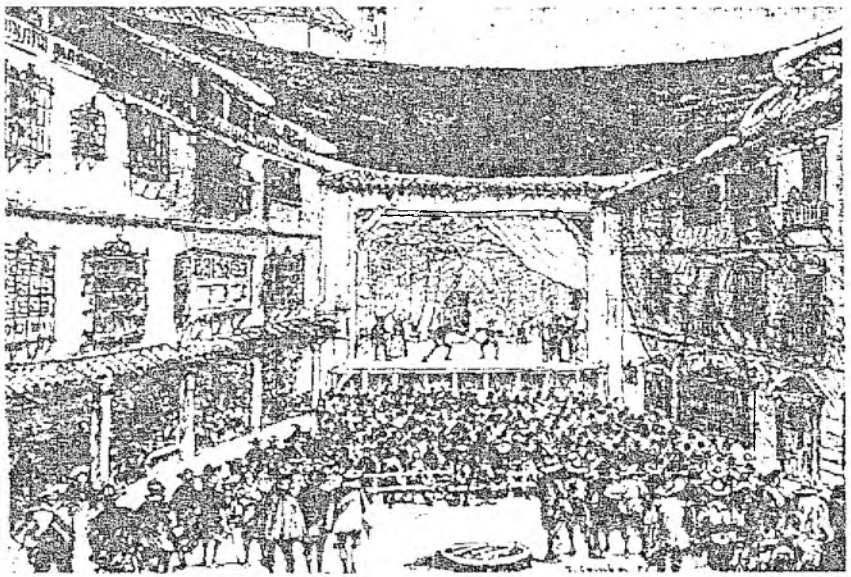
TEATRO.—¡Ay, ay, ay!
FORASTERO.—¿De qué te quejas, Teatro?
TEATRO.—¡Ay, ay, ay!
FORASTERO.—¿Qué tienes, qué novedad es ésta?
TEATRO.—¿Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?
FORASTERO.—¿Quién te ha puesto en ese estado tan miserable?
TEATRO.—Los carpinteros, por orden de los autores.

## 2. El espacio teatral cortesano

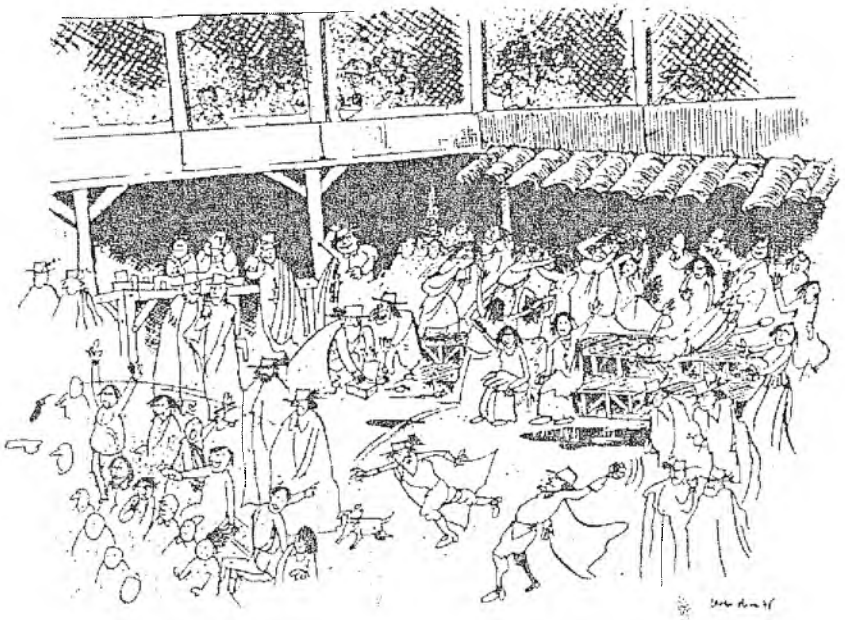
Con la llegada de los Austrias menores, el teatro cortesano encontró pleno acomodo en España. Felipe III había celebrado fiestas teatrales en su residencia de Aranjuez y El Pardo. Felipe IV, que llega al trono en 1621, da el impulso definitivo a tales espectáculos. En su cumpleaños de 1622, Julio César Fontana hizo en Aranjuez un teatro portátil que, además de su esplendor técnico, contaba con la novedad de ser utilizado durante la noche, con la consiguiente necesidad de iluminación. Esa idea está en *El gran teatro del mundo* calderoniano:

> Para alumbrar el teatro (porque adonde luz no hubo no hubo fiesta), alumbrarán dos luminares, el uno divino farol del día, y de la noche nocturno farol el otro...

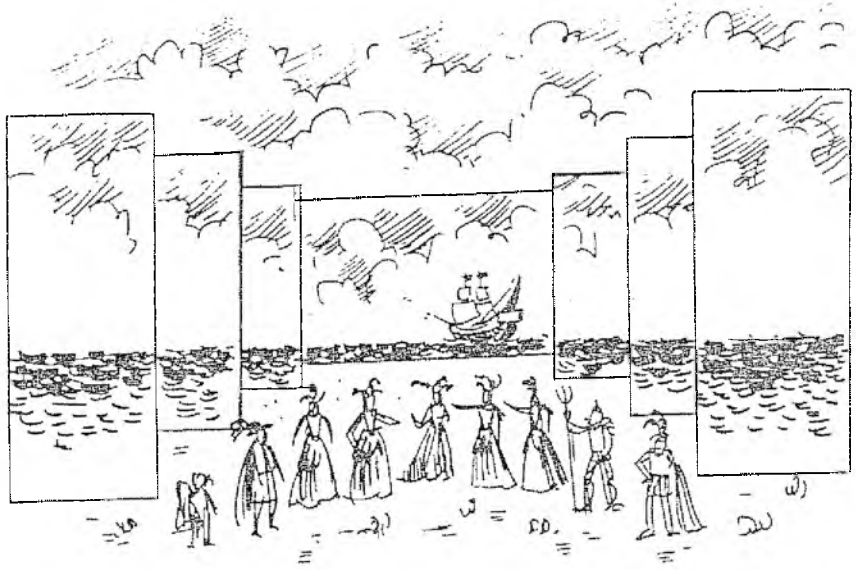
Justamente con el florecimiento del teatro cortesano, que poco a poco fue siendo consumido en su vertiente social por la nobleza española, comienza la revolución técnica en el teatro nacional, que coincide con los últimos años de Lope de Vega y la irrupción de Calderón. Esa carrera por la técnica, que había tenido precedentes de la talla de un Piccolomini en el siglo anterior, comenzó su esplendor con Cosimo Lotti, natural de Florencia, ingeniero, arquitecto y organizador de fiestas, que, llegado a España en 1626, tiene su primer gran estreno en 1629, con el que es considerado precedente de la ópera nacional, *La selva sin amor,* de Lope de Vega.

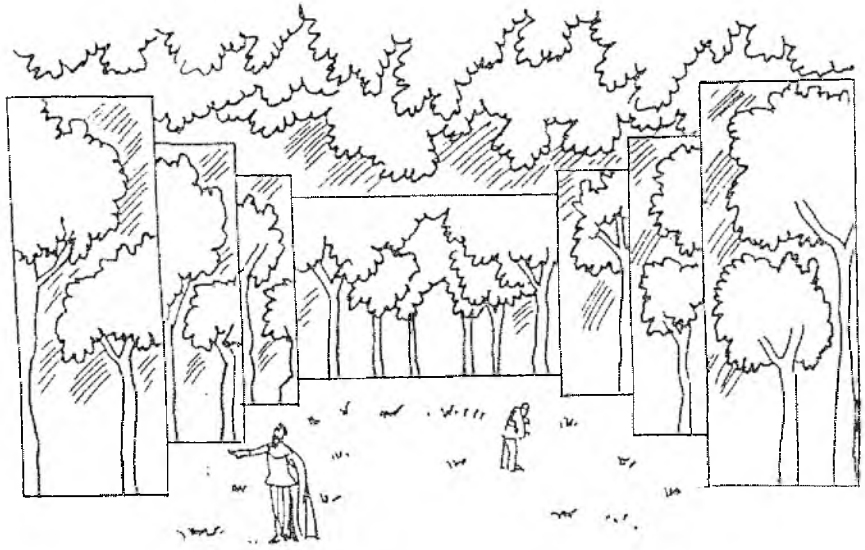


El Corral del Príncipe, según Comba.



Fantasía sobre una «batalla» originada por mosqueteros y mujeres de la cazuela, contra una mala comedia.





Decorados de comedia mitológica representada en medio cortesano, con telones y periactos que cambian en breves momentos el lugar de acción.

> La primera vista que ofrecía el teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría, fue un mar en perspectiva que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, que haciendo salva, disparaban, a quien también desde el castillo respondían. Veíanse, asimismo, algunos peces que fluctuaban *según el movimiento de las ondas* [...] Aquí Venus en un carro, que tiraban dos cisnes habló con el Amor, su hijo, que por lo alto de la máquina volaba...

En estos teatros palaciegos, pues, existía ya el telón de boca (la *tienda)* y, por supuesto, se habían puesto en uso las nociones de perspectiva intuidas por Vitruvio, pero reconfirmadas entre otros por Serlio. La base del lenguaje escénico de estas representaciones eran las «mutaciones», que, como antes decíamos, era todo aquel cambio entre un decorado y otro (escena/escena) que se efectuaba a vista del público. Obsérvese esta característica del teatro cortesano, apoyada en la enorme profundidad de los escenarios, frente a la técnica de las «apariencias» propia de los corrales, que no teniendo apenas profundidad debían lograr otro tipo de ilusiones «a la vista».

El estanque del Buen Retiro, y la fastuosidad de sus fiestas, hizo que unos años después, en 1640, fuera abierto al público madrileño como *Coliseo del Buen Retiro.* La muerte de Lotti, en 1643, y la coincidencia con la prohibición del teatro durante unos años de esa década, hizo por entonces que se debilitaran los hallazgos escenotécnicos. En 1651, sin embargo, y con la llegada de otro importantísimo hombre de teatro italiano, Baccio del Bianco, el desarrollo de la escenotecnia calderoniana logrará su punto más alto.

## 3. Texto y representación

¿Cómo aparecían en los libros las inquietudes escénicas del autor? Un simple rastreo de las acotaciones indica a las claras el paulatino paso del simple texto que el cómico tiene que memorizar, a la obra que ha de «ser interpretada» por el autor o director. La historia del texto literario utilizado en las representaciones es muy significativa. En el siglo XVI, y aun antes, se tiene el concepto de poema dramático que el actor debe aprender. Lo que no significa que dichos textos no contuvieran señales suficientes para la representación. Cuando el teatro se convierte en una carrera hacia el perfeccionismo escenotécnico, los poetas se meten cada vez más a carpinteros, y sus señales se transforman en sofisticadas acotaciones, en donde han de figurar no sólo el qué, sino el cómo se hace tal o cual «apariencia». Los poetas, por consiguiente, sabían muy bien los requisitos técnicos de la puesta en escena, y, de forma más o menos explícita , dejaron en sus textos indicaciones suficientes para conseguir sus fines. A veces, fuera de los propios versos, hicieron auténticos cuadernos de dirección, en donde venían especificadas todas y cada una de las características de las tramoyas. Calderón, cuya trayectoria como autor fue claro ejemplo de interrelación entre poesía y tramoya, redactó unas «Memorias de apariencias» que reflejan con toda pulcritud la realización de sus intenciones poéticas.

Las acotaciones son escasas en la llamada comedia de capa y espada, que cubre un altísimo porcentaje de los géneros teatrales áureos. Sin embargo, la hagiográfica o la mitológica sí precisaban acotaciones más detalladas, ya que su gramática escénica estaba basada en lograr del espectador efectos de sorpresa que afirmaban los milagros o grandezas de los protagonistas. Para lo cual, la maquinaria necesitada era mayor, sin olvidar la prodigalidad y lujo del vestuario.

Díez Borque llama «decorado verbal» a aquél que viene definido por la propia palabra de un personaje, sin necesidad de que haya cambio alguno.

> Otáñez.—Adiós, Madrid, de esta vez no quiero volver a verte...
>
> *(El astrólogo fingido,* Calderón.)

En el texto, pues, está también el decorado. Cuando el medio escénico del corral no estaba demasiado desarrollado, era un procedimiento de perfecta comprensión por parte del auditorio, que, al no ver el lugar de la acción, al menos la oía.

Otra indicación que tenía mucho que ver con la lectura escénica de la obra era la relativa al traje de los personajes. En cualquier comedia resultaba fundamental indicarlo —y así lo hacían los poetas—, pues saber que iba «de camino» presuponía signos visuales evidentes que conducían la acción a un muy determinado lugar.

## 4. Claves para la presentación de un texto en el Siglo de oro

El mecanismo que hacía posible que los corrales se abrieran continuamente para presentar comedias del gusto de todo el mundo se iniciaba con la simple compra de un texto por parte del *autor* de la compañía. Éste pagaba de una vez el libreto, desapareciendo así toda autoría efectiva, salvo la moral, del poeta sobre su obra. Ello explica algunos fenómenos difíciles de asimilar siglos después, como es el poco apego que los dramaturgos tenían posteriormente a sus textos, modificados a gusto del empresario, los problemas de autoría y datación de muchos de ellos, y, por consiguiente, los conflictos que origina el hecho de que no haya certeza en torno a la autenticidad de las obras.

### *El poeta*

En el *poeta,* por consiguiente, empieza la cadena de la industria teatral, pues es el primero que cobra por su texto. Y cobra bien, sobre todo si es de los considerados de primera fila. A principios de siglo, un dramaturgo podía obtener unos 500 reales por comedia representada en corral, cantidad que a mediados del xvii subió a 800. Estas cifras suponían un buen ingreso, ya que un solo real —34 maravedíes— venía a ser la cantidad que necesitaba una persona pobre para sostenerse un día. Estas cifras no las conseguían los escritores que empezaban, pero sí los famosos que, desde luego, llevaban un tren de vida superior al que aparentaban. Mayor interés económico tenían los encargos oficiales, por ejemplo, de escritores de autos sacramentales. En 1611, Lope de Vega recibía trescientos reales por un auto,. cantidad que repitió al año siguiente. Tiempo después, en 1645, Calderón ganó 1.400 reales, más una gratificación (ayuda de costa) de la Villa de 3.300 reales (300 ducados), que pasó a ser de cuatro mil cuatrocientos reales a los pocos años. También las loas o pequeños poemas a propósito de alguna conmemoración o celebración tenían especial tratamiento, aunque ninguna de estas gratificaciones se asemejaba a las recibidas cuando el encargo venía de palacio. Veamos algunos y comparemos. Por *El vellocino de oro,* Lope cobró en 1626 la cantidad de 1.650 reales —frente a los 500 que cobraba en los corrales. Calderón, quizá el más beneficiado por las subvenciones en su momento, por arreglar una obra suya anterior *(Ni amor se libra de amor)* y componer una breve loa, recibió, en 1679, 2.200 reales, y 3.300 más por adaptar su *Faetonte.*





### *El autor*

El segundo eslabón de la cadena lo integraba el llamado *autor de compañía,* verdadero empresario que solía ser, a la vez, primer actor y organizador o director de cuanto sucedía en el escenario. Los autores eran nombrados por dos años por el Consejo de Su Majestad para poder ejercer durante tal periodo, nombramiento que se repetía sin mayores problemas, dada la estabilidad de sus elencos y solvencia económica. El autor era quien de verdad arriesgaba en la empresa, pues debía pagar por adelantado a los poetas a la vez que mantener un variado repertorio, ya que las comedias, aun las buenas, no duraban demasiado en cartel, y tenía que renovarlas de ciudad en ciudad. De ahí que los autores arriesgaran lo justo, es decir, prefirieran comprar los derechos de obras de autores famosos, más que de escritores noveles. Luego, con el tiempo, podían revender las comedias a autores de compañías menores, que tocaban plazas de inferior categoría. Por eso las obras que con los años permanecían junto al autor llegaban a ser suyas en cierto modo, dada la cantidad de modificaciones y cambios que sin consulta alguna podía efectuar sobre el texto.

Los autores dirigen asimismo los cortos ensayos, preparaban apariencias o mutaciones y percibían todos los ingresos que la compañía obtenía del corral. Según Shergold, a principios de siglo xvii los autores conseguían unos 200 ó 300 reales por representaciones particulares, y 6.600 por los autos del Corpus, consideración que alcanzaba a muy pocos elencos. En los corrales, cada entrada suponía doce maravedíes, algo así como un tercio de real, con lo cual necesitaban 300 espectadores para conseguir unos 100 reales. Estas son cifras referidas a los corrales madrileños, ya que en poblaciones menores las cantidades eran asimismo menores. También las representaciones en la Corte eran las más fuertemente subvencionadas, consiguiéndose mayores beneficios, como vimos en el caso de los poetas.

En cuanto al montaje escénico, por los escasos datos que se

tienen hay que pensar que el autor proyectaba un muy primitivo esquema, existiendo unas reglas del juego en la jerarquización de los actores que definían a las claras problemas de situación espacial. Todo ello, unido al poco tiempo de que se disponía para estrenar —sobre todo si la anterior comedia había fracasado—, hacía que los autores tuvieran que aprenderse los papeles de un día para otro. En este sentido, el verso, además del innegable valor estético que encierra, era un sólido apoyo nemotécnico para el ejercicio actoral, que se veía necesitado de auxilio del apuntador para poder decir las estrofas de su papel.

*El actor*

El actor prestaba su cuerpo y voz al personaje que representaba, sobre todo esta última, en un tipo de teatro en el que se decía ir a «oír la comedia», aunque no fuera ésa la única característica distintiva. De Baltasar de Pinedo decía Lope de Vega:

> Baltasar de Pinedo tendrá fama
> pues hace, siendo príncipe en su arte,
> altas metamorfosis en su rostro,
> color, ojos, sentidos y afectos.

Contaba Juan de Caramuel que la Riquelme «cuando representaba mudaba, con admiración de todos, el color del rostro, porque si el poeta narraba sucesos prósperos y felices, los oía con semblante todo sonrosado, y si algún caso infausto y desdichado, luego se ponía pálida, y en este cambiar de afectos era tan única que era inimitable».

Voz, signos faciales y signos expresivos del cuerpo formaban el triángulo de exigencias que el público tenía de sus actores. López Pinciano, en su *Philosophía antigua poética,* de finales del siglo XVI, da normas suficientes para los desplazamientos y movimientos de manos (ademanes) y pies de los cómicos.

Cómicos hubo muchos, y célebres. Quizá sea el que más Cosme Pérez, llamado Juan Rana por el papel que representaba, del cual hay textos de muy diversos autores. Actores como los citados por Agustín de Rojas —Solano, Ríos, el propio Rojas—, Damián Arias de Peñafiel, actrices como Mariana de Borja, Mariana Romero, Jusepa Vaca, María Calderón, llamada la Calderona, amante célebre de Felipe IV —con el que tuvo un hijo, don Juan de Austria—, fueron todos muy queridos del público, que a lo largo del siglo XVII empezó a considerarlos prácticamente a la altura de los mismos poetas.

Los actores formaban parte de una compañía por el número de papeles que se sabían. El gracioso hacía siempre de gracioso, la dama 1.ª, de dama 1.ª, el barba de barba, así sucesivamente hasta recorrer una muy jerarquizada sociedad interna de cada elenco. Tan difícil era progresar en la misma compañía, que sólo el cambio a otra facilitaba el ascenso. Lo normal era el núcleo cerrado, con continuos emparentamientos dentro del mismo.

Mucho se ha escrito sobre la sociología del actor de la época, su condición de nómada y vida itinerante. La conducta abierta y aparentemente disoluta llevó a la constante enemistad con la Iglesia, que, como es sabido, les negó el derecho al entierro cristiano.

Los actores se unían, por lo general, y en el siglo XVI, en compañías (que llevaban «cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, dieciséis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta»), aunque no faltaban aún elencos menores, como los también citados por Rojas en su *Viaje entretenido: farándula* («tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato [...] entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos»), *boxiganga* o *bojiganga* («van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros [...], seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hato de la comedia y otra de las mujeres»), *garnacha* («cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda [...] cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses»), *cambaleo* («es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lío de ropa que le puede llevar una araña [...] cobran en los pueblos a seis maravedís, pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero»), *gangarilla* («tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, [...] comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados»), *ñaque* («es dos hombres [...] hacen un entremés, algún poco de auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y co-

bran a ochavo») y *bululú* («que es un representante solo [...] que sabe una comedia y alguna loa»). A partir de 1600 necesitaban una licencia para poder ser compañía *de título,* y ejercer como tal. En 1603 había ocho, y en 1641, doce. El Consejo debía nombrar al autor de cada compañía, teniendo éste la obligación de presentar la nómina de sus componentes. Estas compañías de título tenían de doce a veinte miembros, a veces más, y cobraban por el sistema de «ración y representación», con contrato anual , a partir de la semana de Carnestolendas. De esta manera, el cómico percibía un fijo al día («ración» o «plato») y otra cantidad por día de representación («representación»).

## 5. El espectáculo

Finalmente llegamos al espectáculo, su configuración y venta como bien de consumo. Los autores/empresarios rodeaban los estrenos con toda suerte de propaganda para ganar adeptos a las representaciones, aunque éstas difícilmente pasaban de dos o tres. Loas, o bien anuncios directos o avisos, formaban la oferta de la compañía. En ellos debía ir bien a la vista el título, el autor —sobre todo si era importante— y los actores de renombre.

Las representaciones palaciegas no solían pasar de una por obra ante los reyes, aunque a partir de 1640, con la apertura definitiva del Coliseo al pueblo, había nuevas representaciones para otros estratos de la sociedad. La primera mitad del siglo, sobre todo, vio una enorme producción de comedias, que se debilitó extraordinariamente conforme avanzaba el XVII. Hemos de tener en cuenta que muchos ingenios habían desaparecido, o iniciado un evidente declive. Fue entonces cuando comenzaron las reposiciones, animando a los espectadores a que volvieran a ver comedias «famosas». La necesidad de reponer obras se producía también por la cada vez mayor demanda de textos. No olvidemos que Madrid y otras grandes ciudades pasaron, a lo largo del siglo XVII, de tener teatro sólo dos días a la semana y fiestas a la representación diaria.

Había gran diferencia entre los precios que la gente pagaba por ver comedias. Entre una localidad de pie (en el patio, tras las lunetas) y otra en los aposentos (los más discretos lugares del corral) podía haber una diferencia económica cuarenta veces mayor. También se documentan disgustos y quejas de los autores sobre el numeroso público que entraba sin pagar. De ahí que se fuera imponiendo una serie de controles que regularan el acceso de calle a sala. Se llegó a pagar hasta tres veces en tres sitios de acceso diferentes: primero, al *autor,* que alquilaba el local; luego en el interior, los impuestos, es decir, la parte de limosna de Hospitales; finalmente, y sólo en localidades caras, para el arriendo de las mismas, y al entrar en ellas. Esta diferencia de precios proporcionaba al corral una composición variable, que hacía posible la presencia de todas las clases sociales, aunque, como se puede comprobar, perfectamente diferenciadas unas de otras.

Lo que iban buscando todos estos ávidos espectadores del teatro del Siglo de Oro era una auténtica celebración, en donde lo importante era pasarlo bien. El que la mayoría de las comedias tuvieran un final feliz, con múltiples bodas que presagiaban maravillosos futuros, no es más que una consecuencia sociológica de lo que buscaba el espectador. De ahí que quepa situar el espectáculo teatral de este momento tanto en el campo del acto social y lúdico como en el cultural. Si nos fijamos en el complejo sistema de expresión que era una representación en la época, calibraremos mejor las múltiples funciones aludidas que encerraba aquella dramaturgia. Arrancaba el espectáculo con una loa que hacía las veces de presentación, loa que en nada tenía que relacionarse con la comedia; tras ella, el baile entre galán y dama comenzaba a animar al auditorio, para el que la música iba a ser elemento de contacto fundamental. Los tres actos de la obra se ofrecían absolutamente fragmentados, ya que podían sufrir cortes más o menos imprevistos. Los previstos estaban situados entre acto y acto, y se rellenaban con *entremeses, mojigangas* o *bailes entremesados,* a veces de tan importante significación que palidecía la comedia misma. Esto nos lleva a pensar en el espectáculo como una unidad, no como ahora lo leemos, sino como un todo difícil de separar, aunque sus argumentos sean radicalmente distintos. Finalmente, la función acababa con un *baile* en donde intervenían la mayoría de los actores, que podía ir precedido de otro nuevo *diálogo* o entremés. No cabe duda que el objetivo principal del teatro áureo era el de producir diversión, aunque los materiales utilizados para ese efecto tengan una elevada carga cultural, que no siempre era apreciada por el «vulgo».

La diferenciación de sexos entre los espectadores de los corrales es síntoma evidente que explica otra serie de delimitaciones existentes en aquellos locales. En principio, la nota fundamental del corral es su poder como igualador social. Junto a las iglesias, era el único lugar en donde tenían posibilidad de convivir todos los miembros de la sociedad desde el rey hasta el último villano. Lo que no significa idea alguna de mezcla, sino de distribución social en cada espacio del local.

Cuando las damas iban solas se colocaban en la cazuela; si iban acompañadas, en aposentos. Incluso la entrada y salida del corral llegó a ser diferente para hombres y mujeres. Se prohibió que los hombres acudieran a la cazuela —lo que llegó a tener pena de destierro— e igualmente se generalizó la norma de que, a la salida, las mujeres no pudieran estacionarse. Cabe pensar que todo ello iría motivado por el escándalo que podía suponer el que hombres y mujeres que no se conocían estuvieran juntos más de dos horas. El Padre Mariana se quejaba de esa circunstancia, cuando denunciaba que ambos sexos «concurrieran juntos» a los teatros.

Aunque no todos los estratos sociales organizaban el característico ruido durante las representaciones, del que tanto se quejaban los poetas, quienes más denotaban sus quejas, impaciencias o desencantos eran los mosqueteros —situados de pie, tras las lunetas—, junto con las mujeres. Ellos fueron quienes dictaminaban el éxito o el fracaso de las comedias. Eran los mosqueteros soldados licenciados y sin oficio, intrigantes de la corte, mirones, pícaros, etc.

Ante tales hechos se llegó a colocar una autoridad en sitio privilegiado de los corrales, con el fin de poder controlar los excesos denunciados. En principio eran los propios alcaldes quienes se sentaban en el mismo escenario para dominar la situación. Luego pasaron a los alojeros, y, más tarde, funcionarios públicos intervenían en los teatros ante las situaciones que se producían.



# III. LA ESTÉTICA DEL AUTO SACRAMENTAL

Los autos sacramentales, que eran una prolongación de las fiestas medievales y farsas sacramentales de principios del siglo XVI, evolucionan hasta su configuración definitiva merced al Concilio de Trento. En España, de bastante antes procede la celebración del Corpus Christi con toda solemnidad. Con la llegada al trono de Felipe II se instauró la costumbre de que el rey presidiera la procesión eucarística. Esa protección hizo que la representación de los autos fuese día a día una especie de organización hasta cierto punto cerrada, amparada por un rígido reglamento. Los municipios eran los encargados de preparar tales espectáculos, encomendando a compañías profesionales el muy importante cometido teatral, y a los poetas, nuevos textos.

La fiesta del Corpus tenía una parte litúrgica, que se celebraba por la mañana, en el interior del templo, y que finalizaba con una procesión que terminaba después del mediodía. Tras la comida, comenzaba la representación del auto, siempre al aire libre. Había una amplia introducción con la llegada de los carros a la plaza en donde se hacía la puesta en escena. Cada carro llevaba una parte de decorado fija, y llegaron a establecerse competiciones que premiaran la calidad de la representación. Ordenados dichos carros alrededor de un espacio fijo determinado, el auto se iniciaba.

Si a principios del siglo XVII unos cuantos carros bastaban para representar autos, poco a poco fue aumentando el número, delimitando incluso sus funciones; así, había carros sólo para decorados, para cambiarse de vestuario, incluso de diversas alturas o niveles. Se iba llegando a la imitación del espacio escénico convencional, haciendo fijo el tablado —bastante grande, por cierto— al que se aproximaban carros con decorados ya instalados. El público, incluso, se situaba en gradas construidas al efecto, dentro de la provisionalidad de la fiesta.

Los autos sacramentales no se presentaban aislados, sino dentro de un concepto general de espectáculo absolutamente similar al que el público veía en los corrales. Así, llevaban al frente una loa que, por ejemplo, podía explicar —con sencillos personajes— lo que iba a ver después el espectador. Entremeses, mojigangas y bailes salpi-

caban los complejos y difíciles cortes secuenciales del auto, por extraño que hoy parezca, dándole un aspecto festivo y humorístico imposible de separar del conjunto. Los poetas y autores ayudaban con sus doctrinas a que el pueblo comprendiera los más enrevesados misterios de la teología; pero lo hacían con normas escénicas similares a las utilizadas en los teatros. De ahí que no sea difícil comprender cómo autos del corte de *El gran teatro del mundo* o *La segunda esposa* fueran seguidos vehementemente por el espectador popular áureo.

Si para Parker la escenotecnia del auto respondía a las «necesidades realistas» del género, Díez Borque ve más bien una «espectacularidad, con clara función doctrinal de visualizar lo sobrenatural y representar físicamente la complejidad alegórico-simbólica que expone la palabra».

Las representaciones de los autos se realizaban a lo largo de la octava del Corpus de forma continuada, como prueban avisos y noticias de la época, por multitudes que codificaban la teatralidad de la fiesta con su espiritualidad.

## IV. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA COMEDIA ESPAÑOLA

Todas las vertientes desarrolladas en la escena española durante el siglo XVI se funden en una fórmula dramática nueva, plenamente aceptada por el público, y que encontró en los poetas de finales de siglo los vehículos artísticos que necesitaban. Comúnmente se atribuye a Lope de Vega el mérito de ser catalizador absoluto del fenómeno, aunque hoy día nadie niega la trascendencia de una serie de autores que prepararon al Fénix el camino; no obstante, tampoco se duda de su incuestionable protagonismo. Rinaldo Froldi estudió la influencia de la escuela valenciana que encontró Lope en su destierro en aquella ciudad de 1588 a 1590, afirmando que, cuando regresó a Madrid, su dramática estaba mucho más evolucionada. Nunca olvidó, pues, su etapa en Valencia y el reconocimiento a sus amigos y maestros:





> Al siempre claro Turia
> hiciera Apolo injuria,
> si no ciñera de oro justamente
> del canónigo Tárrega la frente.

De cualquier manera, los intentos quedaron fijados a final de la década de los 80, denominándose *comedia* a todo lo que se escribía para los teatros, fueran tragedias, dramas o tragicomedias. Para Parker, el teatro español del Siglo de Oro sigue los siguientes postulados:

1. La acción tiene más importancia que la caracterización de los personajes.
2. El tema prima asimismo sobre la acción, con mengua de la verosimilitud realista.
3. Hay unidad dramática en el tema, pero no en la acción.
4. El tema va subordinado a un propósito moral gracias al principio de la justicia poética (boda generalizada y/o muerte del maldito.)
5. El propósito moral se explica a través de la casualidad dramática.

Pese al carácter discutible de muchas de estas afirmaciones, se pueden mantener esos principios como generales en la consideración literaria de la comedia española, cuyas reglas generales vendrían dadas por la escritura en verso polimétrico, la ruptura total de las unidades de lugar y tiempo, y el empeño por mantener el interés de la trama hasta el final.

Además de sus propias características estéticas, la rima y las estrofas facilitaban tanto la memorización por parte del actor, como la recepción. Para el espectador, el que en el escenario se hablase en verso era nuevo motivo de desrealización, de separación de los elementos de ficción. El octosílabo y el endecasílabo eran los metros más usados. El poeta los elegía según el tono que quería emplear, al igual que hacía con las estrofas, que, según Lope, se adaptaban a los siguientes usos: el *romance* para las relaciones, *soneto* para los que aguardan, *décimas* para las quejas, aunque también las *octavas* «hacen por extremo», *tercetos* para expresar cosas graves y *redondillas* para el amor. Poetas y auditorio conocían a la perfección este código, incorporando a la propia acción escénica de las comedias subacciones intencionales como éstas.

De las unidades clásicas los españoles sólo respetan la de acción, y no exacta ni totalmente. El principio de «libertad de acción artística», en palabras de Ruiz Ramón, llevaba a un desarrollo espontáneo y lógico de la acción, para lo que era imposible mantener el mismo lugar y un tiempo constreñido. Allí se sustenta el complemento de los elementos cómicos con los trágicos, aunque predominen los primeros. La acción se desarrolla en tres actos merced a la necesidad dramatúrgica de mantener la intriga a lo largo de la comedia, para lo cual la fraccionan en escenas que se presentan a modo de cuadros, es decir, cambiando de decorado dos o tres veces por acto. El paso de uno a otro conlleva una nueva intención dramática, pues la intriga suele quedarse en un punto crucial. Para mantener esa tensión, los autores introducen entremeses y bailes, que también están codificados dentro del mismo espectáculo. La acción se inicia con un hecho notable que atrae la atención del público de inmediato. Ésta ha de mantenerse, sin altibajos, con un largo nudo que abarca más de la segunda jornada. En cambio, el desenlace es por lo común breve y brusco, dado el gusto del espectador por los finales felices.

Otra de las características de la comedia española es la diversidad temática. Los asuntos se toman de la tradición, de la historia, tanto sagrada como española, de la mitología, de la propia vida contemporánea, y, en general, de todo cuanto rodea al poeta. De esa orientación temática surge una clasificación genérica de la comedia española en comedias pastoriles, caballerescas, históricas, hagiográficas, mitológicas, de costumbres y de enredo o capa y espada, que son las habituales. Posteriormente, y con el desarrollo de ciertos personajes, habrá también comedias de carácter, e incluso de figuración.

Todo lo que toca el poeta se transforma en materia dramática por obra y gracia de la escena. Cualquier tema se adereza y se hace más importante cuando roza el honor de sus protagonistas.

> Los casos de la honra son mejores,
> porque mueven con fuerza a toda gente.

En efecto. La mayoría de las comedias se reducen a un asunto de honra, que suele ponerse en cuestión a través de una ofensa. Cualquier personaje, incluso villano, ha de mantener íntegro su honor, por lo que consumirá la duración de la comedia en restituirlo, normalmente con derramamiento de sangre.



## V. LOS PERSONAJES DE LA COMEDIA

Siguiendo la clasificación de los personajes de la comedia española que proporcionara Ruiz Ramón, veamos la serie de paradigmas que componen la galería de figuras del género. La combinación de los mismos, acompañados de un elevado contenido dramático que hacen diferenciables las historias, forman los argumentos de la comedia.

El Rey tiene dos aspectos: cuando es joven, de verdadero galán, normalmente injusto por soberbio; si es viejo, prudente y necesario para la solución del conflicto. Ambos son intocables, y cuando ejercen su influencia en tratos con los demás, generan un conflicto de gran magnitud: cómo actuar, si como humano que es o como rey; y cómo solucionar el problema, siguiendo un tratamiento u otro.

El Poderoso es un noble —príncipe, marqués o capitán— que si coincide con los atributos de galán suele ser despótico. Su papel en la comedia es negativo, violando derechos y personajes. Es entonces cuando genera una revuelta popular, con el consiguiente conflicto social. Su castigo sólo puede deberse al rey.

El Caballero es padre, o hermano mayor, esposo o el mismo galán. Suele ser el gran defensor del honor, que pierde consciente o inconscientemente la dama. Para ello debe vengarse. Es el auténtico valedor del orden social instaurado; por lo tanto, el personaje que presenta un mayor carácter trágico. El castigo que trama lo efectúa más por deber que por otra cosa; por celos, por ejemplo.

El Galán reúne los mejores atributos de los personajes de la comedia: a su idealismo amoroso une una enorme generosidad, buena dosis de paciencia y constancia, gran capacidad de sufrimiento y no poca ingenuidad. Se mueve a impulsos del amor, y su otra cara, los celos, suelen ser más teatrales que verdaderos. La honra es el tercer vértice de su triángulo existencial. Suele tener dos o más *alter-ego,* necesarios para desarrollar la trama.

El Gracioso es el tipo por antonomasia de la comedia española, verdadera aportación del género. Viene a ser el criado del galán,

pero también su consejero y amigo. Cada galán dispone de su gracioso, que realiza una trayectoria erótica similar a la de él, emparejándose con las criadas. El gracioso reúne un máximo de elementos humorísticos, por lo que su conexión con el público es total. Llamado también *figura del donaire*, supone el punto de vista más distanciado de la acción. Es cobarde, ama el dinero y siempre está dispuesto a los placeres mundanos, sobre todo a la comida. Su peculiaridad le ha proporcionado el máximo de bibliografía entre los estudios de la comedia española.

El Villano es otro peculiar personaje del género, que lo dignifica a cotas extraordinarias. Pese a su procedencia rural, es defensor a ultranza de la pureza de la sangre, ya que, a falta de nobleza de linaje, es un paladín de la honra. Es el rico hacendado que representa aún, en su humilde cuna, la personificación del *Beatus Ille* horaciano.

La Dama, complemento femenino del galán, posee idénticas virtudes de nobleza, idealismo amoroso, audacia y constancia, junto a una absoluta dedicación al amor. Está en el escenario para amar, y a esa obligación se entrega. Salvo raras excepciones, en donde la mujer adopta papeles similares al hombre (Laurencia en *Fuenteovejuna*, doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes*, Gila en *La serrana de la Vera*...), los personajes femeninos responden a la pasividad social que en su tiempo tenían.

La Criada es la confidente y acompañante de la dama, desempeñando una especie de papel de gracioso en mujer, pero atrofiado. Es la pareja de la figura del donaire, aunque su cometido es muy limitado.

## VI. LOS GRANDES DRAMATURGOS ESPAÑOLES DEL SIGLO DE ORO

Lope de Vega (1562-1635). Es imposible resumir los hechos literarios, y mucho menos los biográficos, de una vida tan llena de acontecimientos. Amores legítimos e ilegítimos, pleitos, éxitos, beneficios, sinsabores y algún que otro fracaso, pueblan la vida del quizá más prolífico y genial de los dramaturgos en lengua española. Invitamos a la lectura de alguna de sus biografías, con la seguridad de que se va a asistir a una novela por entregas.

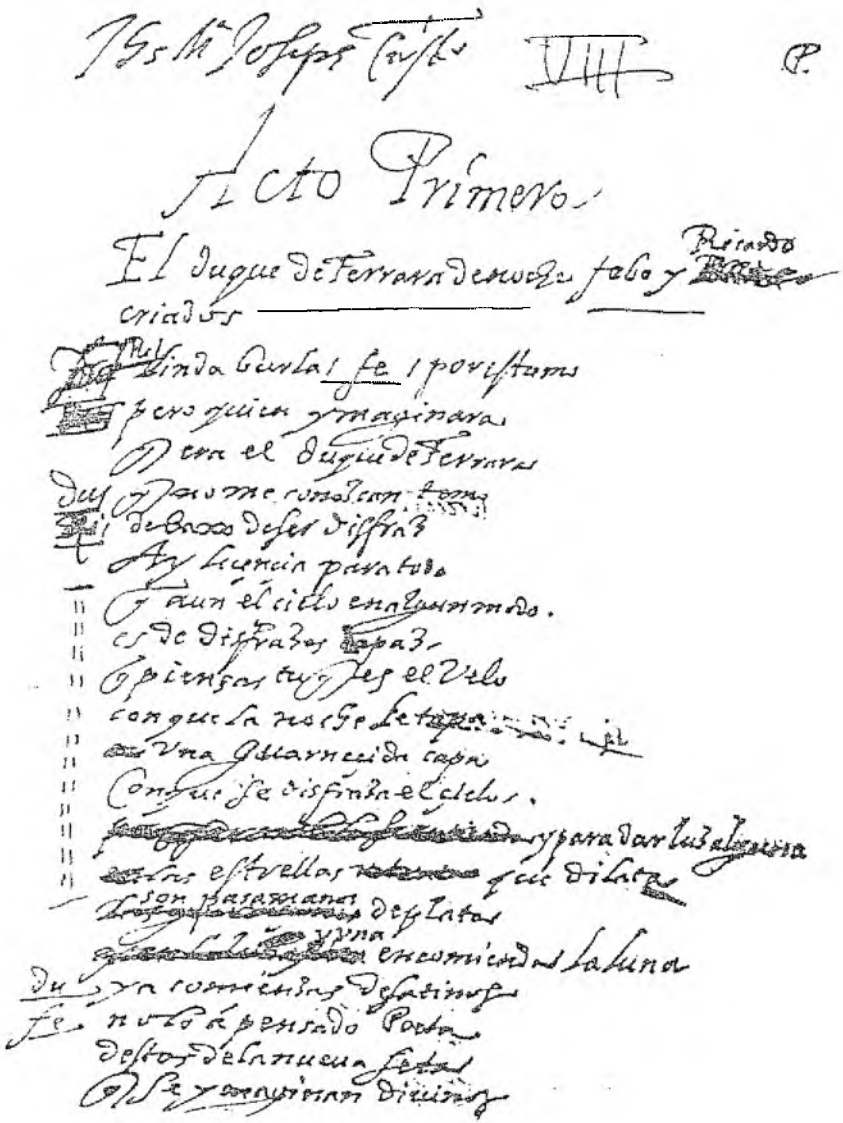
En el terreno teatral basta aplicar a su obra las características de la comedia española, vistas en el epígrafe anterior, pues él fue el principal causante de tales innovaciones. Fue poeta que supo aunar un extraordinario aliento popular con el gusto por las formas más refinadas del arte.

Mucho se ha escrito y dicho de su prolífica obra. Aubrun ha demostrado la exageración del propio Lope en su *Égloga a Claudio* (1631), en la que da la cifra de 1.500 obras escritas para la escena. Aun cuando empezara de niño,

> ... Y yo las escribí de once y doce años,
> de a cuatro actos y de a cuatro pliegos...

no deja de ser poco fiable; como otras noticias suyas que dejó dichas o a medio entender. En cualquier caso, muchas sí fueron, pues aunque su extraordinaria fama llevó a los autores de compañía a llamar «de Lope» comedias que deseaban el éxito, y hoy aparezcan como suyas bastantes que no lo son, no cabe duda que trescientas o cuatrocientas sí salieron de su magín. Y de todas las clases, estilos y temas. Desde comedias religiosas (*La creación del mundo y primera culpa del hombre, La buena guarda* o *Lo fingido verdadero*), mitológicas (*El amor enamorado, La bella Andrómeda* o *El vellocino de oro*), históricas (*La imperial Otón, El bastardo Mudarra* o *Las paces de los reyes y judía de Toledo*), de costumbres (*El perro del hortelano, El villano en su rincón* o *La moza de cántaro*), pastoriles (*El verdadero amante, La Arcadia* o *La selva sin nombre*), novelescas y caballerescas (*La mocedad de Roldán, La difunta pleiteada* o *El castigo sin venganza*), de enredo o capa y espada (*La dama boba, El anzuelo de Fenisa* o *El acero de Madrid*), hasta autos sacramentales (*La adúltera perdonada, La siega* o *El heredero del cielo*), sin olvidar entremeses, loas y diálogos.

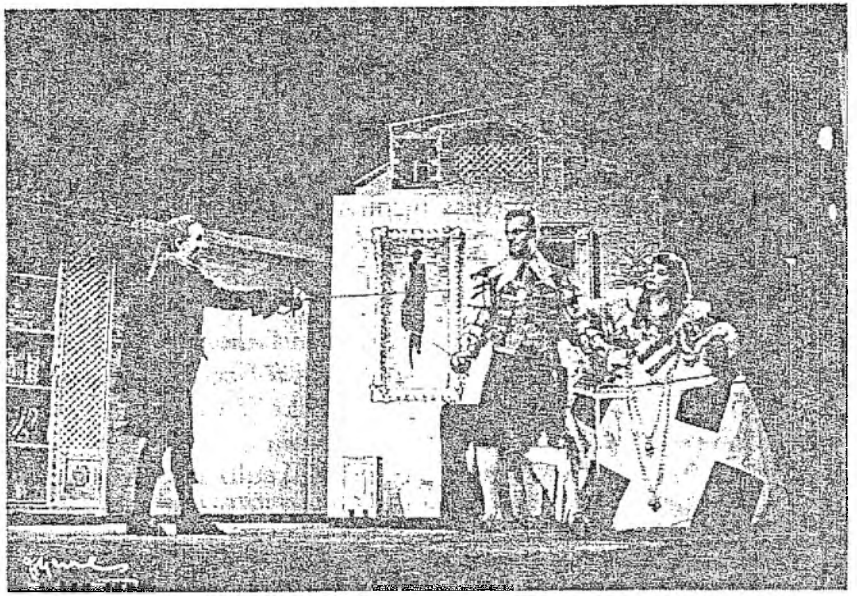
En todos ellos da buena cuenta de un perfecto desarrollo dramático, que hace que cualquier comedia, por menor que parezca, goce de una excelente exposición y siempre tenga pasajes de gran altura. Por supuesto que no es posible mantener, dentro de una producción tan elevada, una constante calidad en sus asuntos y personajes. Pero quizá tenga unas cuarenta obras de muy primera línea, con creaciones que sustentan por sí solas el edificio dramático del autor. Comedias como *La discreta enamorada* (1606), *La dama boba* (1613) o *Los melindres de Belisa* (1608?) bastan para definir las más divertidas disposiciones escénicas de las que han bebido los poetas posteriores; dramas del honor, como *Peribáñez y el comendador de Oca-*



Página manuscrita de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega.



*El lindo don Diego.*



*La dama duende.*

*ña* (1608?), *Fuenteovejuna* (1614) o *El mejor alcalde el rey* (1623?), muestran un fino pulso dramático que conduce tramas tan escabrosas al mejor fin teatral imaginado; o tragicomedias inspiradas en el aliento popular, como *El caballero de Olmedo* (1620?), o en hechos de la historia convenientemente adaptados, como *El Duque de Viseo* (1609?). En unas y otras Lope eleva a sus personajes al convencional mundo de la poesía, pero también baja su lírica a ras de tierra, convirtiendo en materia escénica cualquier asunto y tema.

Guillén de Castro (1569-1631) es quizá el más moderno representante de la escuela valenciana (Lope lo conoció en su destierro), por recibir y asimilar las innovaciones que habían dejado sus antecesores. Aceptó el liderazgo de Lope, a quien dedica la Primera Parte de sus Comedias (1618). Quizá fuera también un prolífico dramaturgo, aunque sólo se conservan unas treinta obras suyas.

En opinión de Luciano García Lorenzo, los conflictos amorosos en el teatro de Guillén de Castro empiezan donde acaban los de Lope. Si éste concluye sus comedias en matrimonio, el valenciano comienza sus intrigas con los problemas que originan las bodas. En cierto modo, es el asunto de su obra más conocida, *Las mocedades del Cid* (1618), ya que Rodrigo debe luchar entre el amor a su prometida, Jimena, y la afrenta que el padre de ella ha cometido al suyo propio. Sólo que el autor deja pronto ese tema (jornada primera) para pasar a cantar las heroicidades del Cid. *El perfecto caballero* (1615?) y *El amor constante* (?) son auténticas tragedias de honor, mientras que *El Narciso en su opinión* (1615?) y *Los malcasados de Valencia* (1600?) son comedias de capa y espada, con grave intención moralista. Guillén de Castro es autor de comedias inspiradas en textos cervantinos: *Don Quijote de la Mancha, La fuerza de la sangre* y también *El curioso impertinente.*

Luis Vélez de Guevara (1579-1644), más conocido por la célebre narración *El diablo cojuelo,* fue también famoso poeta que alternaba el género histórico *(Don Alonso Pérez de Guzmán* o *Reinar después de morir,* 1635?) con la comedia popular *(La luna de la sierra,* 1613?, y *La serrana de la Vera,* 1613?).

Antonio Mira de Amescua (1574-1644) cultiva con rigor tanto el auto sacramental *(Pedro Telonario, La jura del príncipe, El auto del herrero)* como la comedia hagiográfica o de santos, en donde consigue una de las mejores obras del Siglo de Oro, *El esclavo del demonio* (1605?), basada en una leyenda portuguesa, y que es otra cara del mito de Fausto. Fue comedia bien conocida de Lope y Calderón.





Otros textos de Mira de Amescua son *La desdichada Raquel, Galán, valiente y discreto, No hay burlas con las mujeres, La fénix de Salamanca* y *La tercera de sí misma.*

Tirso de Molina (1571-1648). Quizá el más dotado de los dramaturgos españoles de principio de siglo, junto a Lope de Vega, al que tenía como maestro. Autor de comedias desde su juventud, alcanzó fama casi a los cincuenta años, cuando tenía ya un importante puesto en la curia. Sufrió exilio en el monasterio de Trujillo por el éxito, fama y escándalo que había logrado. Se le prohibió escribir, pero su vocación fue superior. Poseedor de una excelente fórmula dramática, es autor de casi un centenar de comedias conservadas, algunas sólo atribuidas, aunque se dice que escribió cuatrocientas.

Maneja por igual los asuntos de tema divino como la pura y complicada comedia de enredo, dotando a sus personajes de una constitución psicológica superior. *El condenado por desconfiado* (1625?), atribuida a Tirso, alterna un profundo contenido teológico con la aventura descarnada; *La dama del olivar* (1614-1615) es una curiosa obra con galantes personajes que recuerda a don Juan envuelto en los ecos de la aparición de la Virgen; *La Venganza de Tamar* (1624?), que fue utilizada por Calderón para *Los Cabellos de Absalón,* es un drama ejemplar sobre los amores incestuosos de Amón y Tamar. Dramas históricos son *La prudencia en la mujer* (1620-1623) y, en cierto modo, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra,* primera salida escénica de don Juan Tenorio, de la que partirán infinidad de seguidores y adaptadores, aunque se tenga serias dudas sobre la autoría del fraile mercenario.

En la comedia de enredo, Tirso alcanza su más notable maestría. Desde *El vergonzoso en palacio* (1612-1615), en donde la intriga es puro juego escénico, a *María la piadosa* (1615), con un tipo que representa la más divertida hipocresía, llegamos al ingenioso invento de *Don Gil de las Calzas verdes* (1615), en donde el autor riza el rizo de la confusión, invirtiendo los papeles de galán y dama, pero jugando con la fórmula en su increíble desenlace. La lista se haría interminable con *La villana de Vallecas* (1620), *El amor médico* (1621?), *Por el sótano y el torno* (1622?), *Antona García* (1623), *El melancólico* (1623?), *La gallega Mari-Hernández* (1625), *La huerta de Juan Fernández* (1626), etcétera.

Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) fue el discípulo predilecto de Lope de Vega. *La toquera vizcaína* y *La doncella de labor* son dos

comedias de enredo. Dramatiza también la historia de España en *El señor don Juan de Austria, La monja alférez* y *El gran Séneca de España, Felipe II.*

Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) hizo un teatro próximo a círculos privados, como *Querer por sólo querer,* de nada menos que 6.400 versos. También se distinguió por sus excelentes entremeses.

Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) es dramaturgo mejicano, afincado en España, cuya obra desarrolla cerca de la Corte. Es un satírico contumaz de la sociedad que lo rodea, a quien dedica una veintena de comedias, difíciles y antipáticas. Cuando consiguió ser funcionario, se olvidó del teatro. *El tejedor de Segovia,* al menos su primera parte, es original del poeta mejicano, ofreciendo un complicado drama de venganzas; *La verdad sospechosa* (1619?) traza un rico tipo de mentiroso, nada vulgar, sino exquisito. Como la mayoría de sus textos, comienzan de forma casi chispeante, pero van derivando en sombríos dramas. *Las paredes oyen, La prueba de las promesas, No hay mal que por bien no venga, El examen de los maridos, El desdichado en fingir, El Anticristo,* son algunos de sus títulos más significativos.

José de Valdivielso (?-1610) fue, sobre todo, escritor de autos de la fama de *El hospital de los locos* y *El hijo pródigo,* aunque también cultivó la comedia, como *La serrana de Plasencia* y *La amistad en peligro.*

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Dedicado a los corrales desde muy temprana edad, las hipotéticas fechas de la redacción de sus obras y las de sus representaciones (sobre las que no hay ninguna duda), forman las claves de su biografía. Una biografía teñida en lo humano de mil y un enigma, pero en lo escénico limpia y razonada. A las primeras comedias de enredo, en las que sobresale como maestro pese a su juventud, no aporta más materiales escénicos que los estrictamente necesarios. Antes de cumplir los treinta años, Calderón ya había escrito dos grandes comedias: *La dama duende* (1629) y *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (1629?). En ellas destacamos la utilización de efectos de «apariencia», como el torno que permite ocultar a los protagonistas de la primera. Entremezclados con esas chispeantes obras iba estrenando algunos de sus dramas fundamentales, como *El príncipe constante* (1629) y *La devoción de la cruz* (1623-1633), llenos de imágenes y dinamismo, que le acercan al concepto de comedia de aventuras, y el complejo drama *La cisma de Inglaterra* (1627?), increíble compendio —por la edad del autor— de ciencia política en torno a la figura del rey inglés Enrique VIII.



Calderón fue alternando comedias divertidas, como *El astrólogo fingido* (1632) o *No hay burlas con el amor* (1635) con algunos de sus dramas fundamentales, como *La vida es sueño* (1635), *El médico de su honra* (1635), *Los cabellos de Absalón* (1639?) y *El alcalde de Zalamea* (1640?). Esta va a ser una línea constante en la producción del poeta, al menos hasta su ordenación en 1651. A partir de ahí, y, sobre todo, de su encuentro con Baccio del Bianco en ese mismo año, vamos a encontrarnos con el Calderón espectacular, quizá más cercano a los ambientes cortesanos que a los populares, organizador de espectáculos y empresario de sus mismas producciones. Es el Calderón de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *El laurel de Apolo* (1658), quizá la primera zarzuela española como tal, *Celos aún del aire matan* (1660), *Eco y Narciso* (1661), *El Faetonte* (1661), *Fieras afemina amor* (1670), *La vida es sueño* (auto, 1673), *El pastor Fido* (auto, 1670), y *Hado y divisa de Leónido y Marfisa,* representada en 1680, un año antes de su muerte.

Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) fue otro notable poeta de la primera mitad del siglo XVII, celebrado en corrales y entre colegas, aunque no pudo dejar a un lado cierta fama de personaje siniestro quizá por su poco afortunada fisonomía. La creación de sus personajes y la delimitación de sus tramas lo hizo modelo del buen componer. Comedias como *Don Lucas del Cigarral* o *Entre bobos anda el juego, Abre el ojo* u *Obligados y ofendidos y Gorrón de Salamanca* demuestran una gran habilidad de comediógrafo, aunque también cultivó la obra hagiográfica *(Nuestra Señora de Atocha),* el auto *(El Hércules),* el género trágico *(Del rey abajo, ninguno o García del Castañar)* y la tragicomedia *(Los bandos de Verona).*

Agustín Moreto (1618-1669) queda como uno de los más celebrados poetas de la segunda mitad del siglo XVII, cuya presencia en los escenarios se prolongó bastantes años después de muerto, dadas sus continuas reposiciones. Su aparición, cuando la comedia ya había llegado a su momento de mayor desarrollo, lo lleva a matizar el género con delicados perfiles. Conoce a fondo la escena, dialoga con enorme precisión, y, sobre todo, expone con notoria claridad sus argumentos. Por algo Bances Candamo llamó a este tipo de comedias, «de fábrica». Aporta caracteres de lo más peculiar y variado, como en *El lindo don Diego* (1662?), *El desdén con el desdén* (1652-1654), *No puede ser* (1654-1660) o *Industria contra finezas.* En el género

hagiográfico señalamos *El más ilustre francés, San Bernardo,* junto a *La vida de San Alejo* y *San Franco de Sena* (1651?).

Francisco de Bances Candamo (1662-1704) llega a la escena una vez cumplido casi totalmente el gran ciclo dramático del Siglo de Oro. Estrena en el Coliseo del Buen Retiro y en los corrales. Siendo interesantes sus comedias *(Por su Rey y por su dama, Cómo se curan los celos* y *Duelos de ingenio y amor),* se distinguió por su visión del espectáculo teatral, al que sirve desde complicadas tramoyas. Su teoría escénica la recoge en *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos.*

Otros autores de notable calidad, aunque ensombrecidos por la categoría de los más conocidos, son:

Diego Jiménez de Enciso (1585-1634) *(La mayor hazaña de Carlos V, El encubierto, El príncipe don Carlos);*

Luis Belmonte Bermúdez (¿1587-1650?) *(La regenerada de Valladolid, El príncipe perseguido* —en colaboración con Moreto y Martínez de Meneses);

Felipe Godínez (1588-1639?) *(Los trabajos de Job, O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile, Aun de noche alumbra el sol);*

Álvaro Cubillo de Aragón (1596?-1661) *(Auto del Santísimo Sacramento de la muerte de Frislán, Las muñecas de Marcela, La mayor venganza de honor);*

Damián Salucio del Poyo (1550?-1614) *(La vida y muerte de Judas, La próspera fortuna, Privanza y caída de Don Álvaro de Luna);*

Andrés de Claramonte (?-1626) *(El horno de Constantinopla, El nuevo rey Gallinato, Desde agua no beberé,* además de la insistente atribución de *La estrella de Sevilla,* incluso de *El Burlador de Sevilla).*

Finalmente, debemos añadir a la lista de poetas estos otros, con mayor dedicación al género menor o entremés: Luis Quiñones de Benavente (1593?-1651), Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635), Francisco de Quevedo (1580-1645), Alonso del Castillo Solórzano, (1584-1648), Francisco Bernardo de Quirós (1594-1668), Jerónimo de Cáncer y Velasco (?-1655) y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa (1618-?).





# TEXTOS

## I

Mas porque en fin hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribiera
mas como las trataron muchos bárbaros
... ... ... ... ... ... ... ... ...
a aquel hábito bárbaro me vuelvo,
y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces, que suele
dar gusto la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgo aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarles en necio para darle gusto.

(Lope de Vega, «Arte nuevo de hacer comedias»).

## II

El primer instinto del poeta es la imitación, y el intento principal de la comedia imitar, y conviénele la misma definición que da el filósofo a la tragedia, que es una imitación severa que imita, y representa, alguna acción cabal y de cantidad perfecta cuya locución sea agradable y diversa en diversos lugares, introduciendo para la narración varios personajes. Éstas se escriben de lo que suceden, o de lo que puede suceder, poniéndolo verosímil. Dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias [...] que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad, se dividen en las que llaman de capa y espada...

(Bances Candamo, *Theatro de los theatros.*)

Capitulo IX

# El teatro clásico francés

## 1. Marco histórico

Francia, que en las postrimerías de la Edad Media salió victoriosa de la Guerra de los Cien Años, inició la Edad Moderna consolidando su unidad nacional, y dando rienda suelta a sus ansias expansivas en Italia, en donde chocó con los intereses españoles. Por ello, a lo largo de los siglos XVI y XVII hay una permanente enemistad franco-española, que alcanzó sus puntos culminantes con las luchas entre Francisco I y Enrique II de Francia, con Carlos V y Felipe II de España.

La Reforma protestante aprovechó la desatención de los monarcas franceses a sus cuestiones internas para penetrar en territorio galo. Las diferencias entre católicos y protestantes (hugonotes) fueron causa frecuente de discordia y guerras civiles. La monarquía, de creencia católica, debía mediar entre unos y otros. El predominio católico era innegable. Un caso conocido y curioso fue el de Enrique IV (1589-1610), rey protestante rechazado por la mayoría católica, que tuvo que abjurar el Protestantismo.

El siglo XVII se reparte en dos reinados: Luis XIII (1610-1643) y Luis XIV (1643-1715). El primero dejó la política en manos del cardenal Richelieu, el cual se propuso un triple objetivo: *a)* atacar a la nobleza insumisa al Rey (la Fronda), retirándole sus privilegios e incluso llevando al cadalso a sus cabecillas; *b)* perseguir a los protestantes; *c)* enemistarse con los Austrias, no importándole pactar con

los protestantes europeos para tal fin, aunque persiguiera a los franceses.

Esta misma política fue seguida durante el reinado de Luis XIV. Durante su minoría de edad, su madre, la española Ana de Austria, confió los asuntos de estado al cardenal Mazarino. Luis XIV *(El Rey Sol)* lleva a su cumbre el concepto de absolutismo real, al debilitar cada vez más a la nobleza e incrementar el mecenazgo cultural de los monarcas franceses y sus validos. Richelieu y Mazarino otorgan sustanciosas ayudas a artistas y poetas; tal fue el caso con los hermanos Corneille, Molière y Racine.

París se convirtió en centro de atracción cultural del mundo entero. Con Luis XIV los franceses sobrepasaron a los italianos en fastuosidad. La Corte del Rey Sol fue un centro de producción de grandes espectáculos. Especialmente lujosos fueron los conocidos como *Los Placeres de la Isla Encantada,* que transcurrieron en el Palacio de Versalles, del 7 al 13 de mayo de 1664. En ellos actuó Molière en el papel del dios Pan. El gusto italiano impuso en la Corte la afición por la música y el canto. Si a esto añadimos la inclinación francesa por el espectáculo de baile, no ha de extrañarnos que estos componentes estuvieran presentes en cualquier fiesta de Corte. Así se explica el auge de la *comedia-ballet,* subgénero que Molière tuvo que cultivar, siguiendo instrucciones de los maestros de música y de coreografía, especialmente del italiano Lully. En su inicio, final y entreactos, este tipo de comedia dejaba paso a números de mimo, baile y canto, innecesarios desde el punto de vista del argumento. Es creencia común que el ballet, unido al disfraz y a la máscara, nace en Francia en la Edad Media, derivado de las mascaradas de Carnaval y Navidad. Dichas mascaradas fueron muy apreciadas por Francisco I y los monarcas del siglo XVI.

Pero estas fuerzas expansivas del espectáculo teatral encontrarán una oposición muy diversa y persistente. El teatro fue atacado por la jerarquía eclesiástica de París. Lo fue también, de modo más furioso, por los jansenistas. Las ideas jansenistas sumían al hombre en el pesimismo más radical, con sus teorías sobre la corrupción de la naturaleza humana por el pecado original, sobre la predestinación del hombre al cielo o al infierno, etc. Por todo ello, y particularmente por la ignorancia de su suerte futura, el hombre debía evitar toda ocasión de pecado, en especial una de las más funestas: el teatro.

Por su lado, pululaban diferentes cábalas y sociedades de signo





más o menos secreto, como la célebre Compañía del Santo Sacramento, que logró retirar algunas obras de cartel a pesar del favor del rey, como es el famoso caso de *El Tartufo* de Molière.

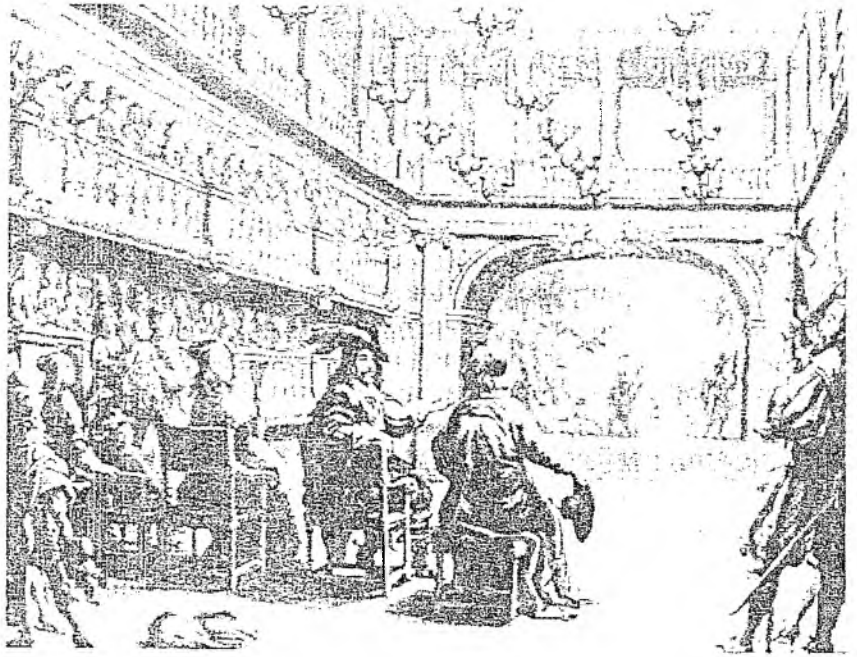
Para la comprensión del arte francés, particularmente del teatro, debemos hablar forzosamente de la formación de una rigurosa disciplina de pensamiento, que arranca del filósofo Descartes. Según él, la razón, el pensamiento, es lo único de lo que no podemos dudar. Por ello, la razón debe ser la guía y señora del hombre en sus relaciones con el mundo y con Dios. Este culto cartesiano a la razón se impone también en arte, pero no todos estuvieron de acuerdo. De ahí la eterna polémica que aún hoy en día persiste en el francés, a pesar de los furibundos ataques a la razón por parte de las vanguardias modernas surgidas del simbolismo y del superrealismo.

En teatro, por ejemplo, la razón exigía el respeto a las reglas de tiempo, lugar y acción. Pero, yendo más allá, los franceses añadieron dos nuevas reglas: la del *decoro* (nada en teatro debe ir contra el buen gusto) y la de *verosimilitud* (o semejanza con los verdadero: lo que se nos muestra en escena debe ser posible en la realidad).

## 2. Introducción al teatro clásico francés

Como ya quedó dicho (cap. IV), en 1548 el Parlamento de París prohibió la representación de los Misterios. A pesar de ello, fuera de la capital, el género siguió en vigor. También se hacían farsas y moralidades que alcanzaron un auge impresionante durante el reinado de Francisco I. Las farsas se representaban incluso en tiempos de Molière. Por otro lado, el abandono de las moralidades y misterios tuvo por causa no sólo la prohibición del Parlamento o los ataques de los poetas renacentistas franceses (el grupo de *La Pléiade*), sino, más bien, el nuevo espíritu de la Reforma. Los protestantes no veían con buenos ojos que la Biblia provocase la risa en el teatro; los católicos, por el contrario, estaban de acuerdo con estas representaciones, pues pensaban que con ellas se mantenía el interés por los textos sagrados.

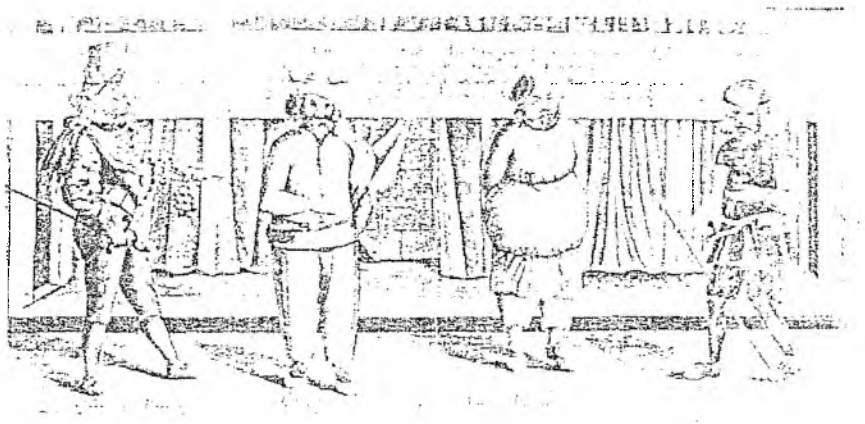
Otra razón del declinar de este género se encuentra en el favor concedido por los poetas renacentistas al teatro antiguo, a pesar de las reservas antes formuladas, considerado como contrario a la tradición francesa. Se traducía del griego al latín. Nuevas obras se representan en los colegios de París, escritas directamente en latín.



Luis XIII y Richelieu en un espectáculo en el Teatro del Palais-Cardinal, inaugurado en 1641. Esta sala será utilizada por Molière años después.



La combinación de actores franceses e italianos se advierte en este grabado, *Arlequín y Aguan*, de finales del s. XVI.



Personajes del Hôtel de Bourgogne, 1630, en donde se constata la presencia de personajes de la *commedia dell'arte*, con el Capitán Fracasse, a la izquierda.

## 3. Espacios escénicos en el teatro francés

Los Cofrades de la Pasión tenían como una especie de monopolio sobre las representaciones teatrales en la capital; se debía a un privilegio que mantuvieron incluso después de serles prohibida la puesta en escena de los *misterios* en 1548. En 1599, estos cofrades cedieron su sala, el Hotel de Borgoña, así como el privilegio de las representaciones, a la compañía de Valleran-Lecomte, que será conocida como la Compañía Real. En ella destacaron Turlipin, Grosguillaume y Gautier-Garguille en la farsa, y Montfleury, Floridor y la Champmeslé en la tragedia; esta última fue la intérprete de Racine por excelencia.

Pronto apareció otra compañía, dirigida por Mondory, que se estableció en la sala del Juego de la Pelota del barrio aristocrático del Marais. En ella sobresalió el cómico Jodelet. Esta *Troupe* se inclinó por un teatro abundante en maquinaria. En 1673, a causa de una larga enfermedad de Mondory, se disolvió la compañía y los actores se marcharon, unos al Hotel de Borgoña y otros con Molière.

Por su lado, la compañía de Molière, que había hecho su carrera en provincias, se instaló en París en 1658, ocupando, dos años más tarde el Palacio Real, una magnífica sala construida por Richelieu. Destacaban en ella el propio Molière, que solía hacer los papeles principales, y su mujer, Madeleine Béjart. Al morir Molière, la compañía se fusionó con la del Marais. Algunos actores se marcharon con el elenco del Hotel de Guénegaud.

La Comedia Francesa (*Comedie Française*), institución que hasta nuestros días es la depositaria de la tradición teatral de ese país, fue creada en 1680. Se trata de una fundación real, llevada a cabo por Luis XIV mediante la fusión de las compañías del Hotel de Borgoña, y del Hotel de Guénegaud.

A estas compañías hay que añadir las de los comediantes italianos, muy apreciados en provincias y en París. Los franceses, aunque no podían captar enteramente sus diálogos, pues los italianos empleaban sus dialectos de origen, sí supieron apreciar una expresiva mímica, sus improvisaciones, los *tics* y movimientos de personajes consagrados: Arlequín, Pierrot, Polichinela, Pantalón... También los italianos introducirán la ópera en París como género artístico.





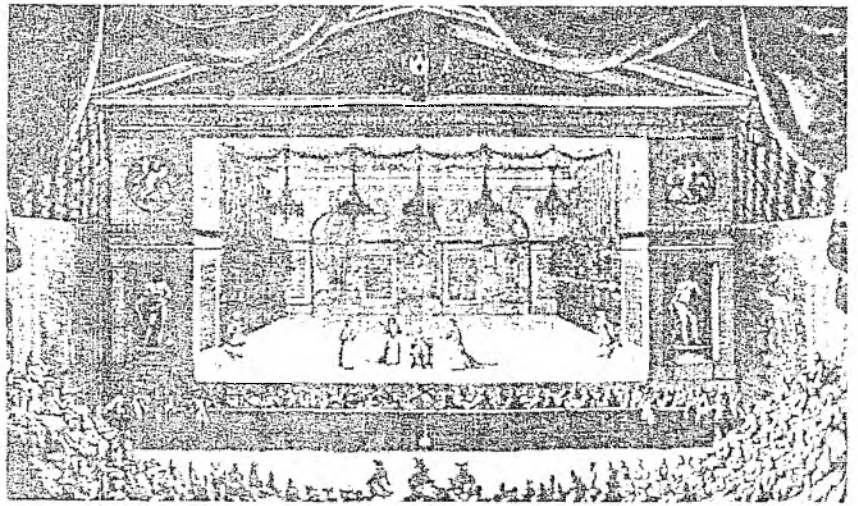
Las salas eran casi todas ellas antiguos locales destinados al Juego de Pelota (*Jeux de Paume*), todos de forma rectangular. En París existían doscientas de estas salas. Así pues, fue fácil dar con los lugares de representación. Constaban de un patio, en el que solía instalarse de pie el público popular masculino, ya que las mujeres no frecuentaron el teatro hasta 1640. A partir de entonces, ocuparán los palcos y las galerías. Los espectadores son generalmente ruidosos y turbulentos, particularmente los del patio. Como en Inglaterra, en el último tercio del siglo se introdujo la costumbre de ceder parte del escenario al público noble. Si tenemos en cuenta que el escenario era ya de por sí escaso, este hábito poco beneficiaba el desarrollo del espectáculo.

En escena se sigue inicialmente la costumbre francesa del decorado múltiple; así se representó, por ejemplo, *El Cid* de Corneille. Evidentemente, estos decorados debían ser de proporciones tan reducidas que daban al traste con las exigencias de verosimilitud de los puristas. Se pensó, entonces, en la conveniencia del decorado único, en el que se practicaron diversas entradas que eran la representación convencional de los distintos lugares de procedencia, expresados en el diálogo de los personajes. Esto no evitaba la confusión en los espectadores, que no sabían muy bien dónde situar la acción cuando a la escena accedían personajes por diversas puertas. Ninguna solución llegaba a ser plenamente convincente, aunque la más criticada por los partidarios de las reglas, con gran ironía, era la de los decorados simultáneos, que pretendían «juntar en unos metros a Roma con París». La unidad de lugar, pues, era para ellos la única que podía ser figurada en escena de modo razonable. Fáciles son de adivinar también las razones por las que propugnaban la unidad de tiempo.

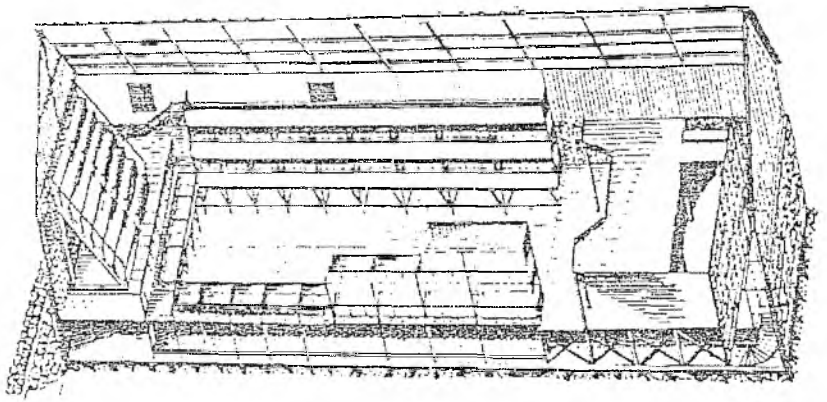
Apoyados en su propia tradición y en la influencia de los italianos, los franceses desarrollaron una decoración fastuosa, servida por maquinarias, frente al teatro realmente austero que preconizaban los preceptistas. Esta tramoya fue utilizada por la tragicomedia, y lo será por la ópera.

Por su parte el vestuario, como en el teatro inglés, constituye el elementos más colorista y ambientador de la representación, aunque no se acomodara a la época histórica del argumento. Por lo general, solían ser donados a los actores por grandes señores aficionados al teatro, como un signo de protección y ayuda al mismo.

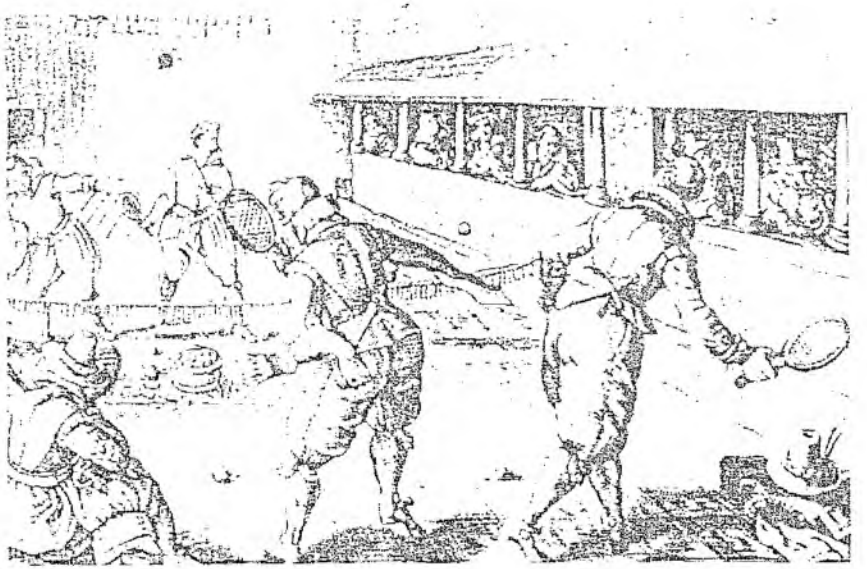
Con Richelieu, los actores empezaron a gozar de una verdadera



Representación al aire libre, en Versalles, 1674, de *El enfermo imaginario* de Molière, ante el rey de la corte.



Reconstrucción del Hôtel du Marais, 1644, realizada por Deierkauf-Holsboer.



Grabado de la época del juego de pelota. (Dibujo anónimo)



Expresiones diseñadas para la actriz Mme. Champmeslé. (Dibujos anónimos)

consideración, no sólo en lo económico, sino más aún, en cuanto a su reputación moral puesta en tela de juicio, como anteriormente indicamos, por distintos grupos moralizantes de signo religioso. Pascal, jansenista, dejó escrito en sus *Pensamientos:*

> Todas las grandes diversiones son peligrosas para la vida cristiana; mas entre todas las que el mundo ha ingeniado, ninguna existe que haya tanto que temer como la comedia.

## 4. La tragedia francesa

Nace la tragedia en Francia en el siglo XVI, a partir del culto neoclásico que acabamos de citar. A la tragedia renacentista achacará Racine su escasa materia, en la que domina lo lírico y lo elegiaco. Se trataba de tragedias imitadas de Séneca, repartidas en cinco jornadas y versos alejandrinos. Las dos más conocidas fueron *Cleopatra cautiva* (1553), de Jodelle, y *Las Judías* (1583), de Garnier. A final de siglo se buscan temas más actuales. Un ejemplo de ello es *La Escocesa,* de Montchrestien, sobre la muerte de María Estuardo.

Se da por sentado que Racine representa la cumbre de la tragedia clásica francesa. Advierte Truchet que, para llegar a esa cumbre, el género tuvo que desprenderse progresivamente de las dos tentaciones a que estaba cediendo con gran facilidad: la tentación poética y la tentación novelesca. Después de Racine —final del siglo XVII y todo el XVIII— a la tragedia francesa le asaltarán otras dos tentaciones que la privan de su tradicional vigor: la ópera y la filosofía.

Los mencionados excesos poéticos y novelescos consistían en el abuso de escenas tendentes a lo lacrimógeno y en la insistencia sobre los infortunios de los héroes, que exponen sus males en prolongados y patéticos parlamentos, dejando al coro que se deshaga en lamentaciones sobre su fortuna. Pero, en los comienzos del siglo XVII, ese exceso de poesía perdió terreno en favor de la acción concentrada y de los enfrentamientos de los personajes. Desaparecerán igualmente los coros que, para los renacentistas, constituían un componente clave de la tragedia. Poco a poco se perderá el gusto por la ordenación en estrofas —en particular las *estancias* (agrupaciones de versos, variables en cuanto a número; que guardan una unidad temática).





Por otro lado, no habría sido normal que, en un siglo en el que reinaba la afición por lo novelesco, el teatro hubiese escapado a esta influencia. Advirtamos que, como principales fuentes de inspiración, se cuenta con el *Orlando furioso* de Ariosto, *Los amores de Teagenes y Clariclea* de Heliodoro, *Jerusalem liberada* de Tasso, *Las Metamorfosis* de Ovidio, así como las fogosas intrigas y relatos de los dramaturgos y narradores españoles.

Llegamos así a Pierre Corneille (1606-1684), que estudió con los jesuitas de su ciudad natal, Ruán. Estas circunstancias no dejan de tener su importancia. Ruán es la gran ciudad normanda por la que entran los españoles, y con ellos su teatro, admirado tempranamente por el poeta francés. A través de los jesuitas entró en contacto con los latinos Séneca, Lucano y Tito Livio, que influirán decisivamente en su obra. Hay que señalar que los jesuitas, contrariamente a lo que ocurre con los demás sectores relacionados con la Iglesia, estimulan la práctica teatral como eficaz medio didáctico.

Trasladado a París, Corneille destacó pronto como comediógrafo, con títulos que aún hoy siguen representándose en el teatro francés: *Melita, La viuda, La galería del palacio* y, sobre todo, *La Plaza Real* (1635). Se dedicó después a la tragedia, aunque volvió en alguna ocasión a la comedia, como sucede con *La ilusión cómica* (1636). Esta obra es, por su estructura, lenguaje, forma y personajes, la más atrevida de todo este siglo XVII francés. Su autor la calificaba de *extraño monstruo.* En realidad, se trata de una comedia de corte novelesco, teñida de tonos trágicos, en la que personajes burgueses alternan con un mago pastoral y un capitán de la *commedia dell'arte.* Todo ello procura una mezcla de planos que van de la realidad a la pura fantasía —poco imaginable dentro del teatro clásico francés—, que más bien recuerda obras como *Sueño de una noche de verano,* de Shakespeare.

Su dominio del arte dramático hizo que fuera capaz de crear buenas obras sometiéndose a la disciplina del clasicismo francés. Con bastantes rupturas con respecto a su trayectoria creó *El Cid* (1636), inspirada en *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro. El estreno de *El Cid* levantó en París una de las mayores polémicas habidas en toda la historia del teatro.

> El héroe de Corneille es un apuesto joven y valeroso guerrero, enamorado de la hija del Conde Gormaz, Jimena. Se produce un gran cambio en la situación de los personajes, cuando el an-

ciano don Diego, padre de Rodrigo, es abofeteado por el impulsivo Gormaz. Dada la avanzada edad de don Diego, su hijo ha de vengar la afrenta, y batirse en duelo con el padre de su prometida, al que da muerte. Jimena debe librar en su interior una cruel batalla entre el amor y la venganza. Implora limpiar su honra ante el rey Fernando, pero Rodrigo, desesperado, ha marchado a la guerra contra los moros, conquistando Valencia y Sevilla. Ante tales proezas, el rey busca una salida para el perdón del Cid, proponiendo luchar contra Sancho, otro pretendiente de Jimena. El vencedor se casará con ella. Rodrigo vence y consigue el perdón de todos y el amor de Jimena.

El estreno fue un éxito rotundo. Hubo que reponerla una y más veces, pues se convirtió en la obra más aplaudida de París. Sin embargo, los críticos partidarios de las reglas criticaron la obra. Scudéry atacó despiadadamente a Corneille en sus *Observaciones sobre El Cid*. Por su lado, la Academia, que tenía que demostrar que era una institución que servía para algo, dictó su condena en *Opiniones de la Academia sobre El Cid* (1638). En realidad le achacaron falta de verosimilitud, mezcla de planos y de tonos e inobservancia de las reglas. Sobre esto último decían que era ridículo que en el breve espacio de la representación el espectador asistiera a tantos lances: que el Cid se marchara a la guerra, conquistara ciudades y regresara triunfante. El propio Richelieu tuvo que mediar en este virulento debate. Estos incidentes demuestran las tensiones y los sinsabores con que se gestó el drama clásico francés. En cuanto a Corneille, abandonó el teatro durante más de tres años, pero volvió a él con sus tragedias romanas: *Horacio* (1640), *Cinna* (1642), *La muerte de Pompeyo* (1643), etc. Estos títulos no alejan a Corneille de la problemática de su época. A través de las historias romanas, el autor opina sobre la historia francesa. Un ejemplo: hace representar *Cinna* a raíz de la muerte del conspirador Cinq-Mars, en septiembre de 1642; partiendo del tratado *De Clementia* de Séneca, el relato de Cinna cuenta el perdón que el emperador concede a este conspirador romano. ¿Ofrecía *El Cid*, por otra parte, una invitación al entendimiento y colaboración entre la nobleza frondista y la monarquía? Parece que los héroes de Corneille, frecuentemente mezclados en asuntos de estado, nobles por ascendencia y rango han de serlo también en temple moral, en todo su ser, en sus pasiones y aspiraciones a la gloria.

Por su lado, JEAN RACINE (1639-1699) mostrará que la observancia más estricta de la doctrina clásica no es obstáculo para crear



obras maestras. Ello lo obligó a centrar la historia —desarrollo, procedencia y desenlace— en el momento más trágico para los personajes. Se podrá objetar que ese momento es resultado de una trayectoria anterior; así es, y Racine nunca lo olvidó. Por ello se sirve de la presentación para hablarnos resumidamente de la genealogía de sus protagonistas y del pasado que les ha conducido al presente de la acción, intercalando a lo largo de la obra, de modo oportuno y eficaz, aquellas otras informaciones necesarias para la comprensión de la misma.

Contrariamente a Corneille, Racine no relega a un segundo plano pasiones como el amor, los celos o la venganza. Sus personajes avanzan, en debate agónico, hacia la destrucción; a solas consigo mismos, como aislados del mundo en el que, sin embargo, están inmersos, lo que supone una nueva diferencia con Corneille.

Además de observar las reglas y el debate pasional, Racine trabaja escrupulosamente la poesía del drama, llevando a su perfección el alejandrino francés. Para él la palabra es el vehículo del drama. De ahí que deba ser cuidada al máximo tanto en sus funciones comunicativas como en las poéticas (belleza expresiva, musicalidad, magia evocadora, materia sonora...). Todo lo que distraiga de la palabra es innecesario. Fuera de la palabra todo es secundario. Por eso se justifican las dos grandes dificultades que nos presenta ese teatro; la traducción a otros idiomas, algo poco menos que imposible, y la *interpretación*, difícil, si no se es un gran actor en el manejo de dicha palabra.

Contrariamente a lo que podría pensarse, Racine alcanza este nivel expresivo por vía de la austeridad y de la aparente sencillez. Su teatro no tiene exigencias técnicas y su lengua tampoco es de una gran riqueza léxica. Racine emplea en toda su obra poco más de dos mil términos, escaso número comparado con los veinticuatro mil de Shakespeare. Y tampoco su obra fue demasiado abundante: doce títulos, de los que es preciso destacar *Andrómaca* (1666), *Británico* (1669), *Berenice* (1670) y *Fedra* (1677)

Fedra es un banco de pruebas común para calibrar a las grandes actrices francesas. Racine toma la historia de Eurípides y Séneca. Centra la acción en la pasión de Fedra, mujer de Teseo, por su hijastro Hipólito. Fedra lo arrastra a la perdición, siendo ella también su propia víctima. Entre otras muchas interpretaciones, se ha visto en este personaje a la víctima jansenista, que lleva en

sí la raíz del mal, la culpa original, predestinada a la condenación y privada de la gracia que redime. Ante la violencia de la pasión, Fedra se siente impotente y acaba odiando la vida y detestándose a sí misma.

## 5. La comedia francesa

Hemos hablado antes de los géneros más en boga durante el siglo XVI, la farsa y la comedia antigua, así como de la influencia del teatro español e italiano. Las nueve comedias de Larivey están tomadas del repertorio italiano, copiadas casi literalmente. La obra más conocida del citado Larivey, *Los espíritus,* que influirá en *El avaro* y *La escuela de los maridos* de Molière, está íntegramente tomada de una obra de Lorenzo de Médicis. Se adapta también a los autores españoles. Rotrou, Scarron, los hermanos Corneille y el propio Molière acusan estas influencias. El compilador Horn-Monval da una lista de más de cincuenta comedias francesas, copiadas de las españolas, entre 1625 y 1680; citemos, entre ellas, como casos más conocidos, *El mentiroso* de Corneille, a partir de *La verdad sospechosa* de Alarcón, y el *Don Juan* de Molière, adaptación de *El Burlador de Sevilla* de Tirso.

Al margen de estas influencias, la comedia francesa, siguiendo en la línea de las farsas, prosigue una conducta crítica, en ocasiones realista-costumbrista. En *La galería de palacio,* Corneille pinta un lugar bien conocido de París, que da título a la pieza, con sus puestos de mercaderes, tiendas, y su ir y venir de compradores y ociosos. Molière se centrará en la crítica a los defectos de su época.

Jean-Baptiste Poquelin, Molière (1622-1673), fue un gran conocedor del teatro en todas sus facetas: como dramaturgo, empresario, actor, ordenador o director, etc. Sabe los secretos de cualquier público, desde el campesino de Provenza hasta el cortesano de Versalles. Antes de entrar en la capital había recorrido todo el sur de Francia con su compañía de comediantes. Sin duda todo ello le hizo dar con un humor universal y hasta intemporal, si tenemos en cuenta el éxito de sus obras en nuestro siglo, en el que quizá sea estadísticamente el dramaturgo más representado.

La principal característica de su dramaturgia es la maestría en manejar la caricatura y en saber actualizar todos los recursos de la comedia antigua y de los modelos más recientes. Los directores actuales de Molière leen sus textos detenidamente con el fin de descubrir en ellos los modos escénicos de su representación. Molière, que era mucho más que un simple autor de comedias, sentía horror por la fijación impresa de sus textos, ya que en ellos no era fácil dilucidar el cometido del poeta, o del director y del actor que los interpretaba. J. Schérer escribe: «Quienes lo vieron, cuentan que corría, hacía reverencias, golpeaba, era golpeado, resoplaba. Echaba espuma, hacía muecas, se contorsionaba, movía con furia todos los burlescos resortes de su cuerpo, hacía temblar sus párpados y sus ojos redondos...» Su propia escritura descubre los elementos cómicos y los *tics* de la antigua farsa: disfraces, bofetadas, bastonazos, persecuciones, repeticiones, letanías, entradas inoportunas, amenazas no advertidas por el personaje al que se dirigen, etc.

Otro elemento importante es la propia lengua de los personajes. Para Molière, la palabra, en la comedia, está hecha para explicar y hacer reír por sus contenidos y mensajes; pero también debe ser usada, en sus aspectos formales, para caricaturizar, tipificar a los personajes y, por supuesto, divertir. De ahí la abundancia en su obra de lenguajes y jergas dialectales alternando con el francés más correcto o con el latín macarrónico. También construye artificialmente lenguajes hipercultos para burlarse de forma despiadada de las *preciosas* de su época (véase *Las preciosas ridículas*).

El propio dramaturgo confiesa que su risa procede de la razón y de la naturaleza, lo cual a algunos puede parecer hoy en día una tesis progresista, y a otros una tesis reaccionaria. A veces, cuando su público andaba dividido en posturas encontradas —sobre todo en el periodo de 1660 a 1670—, Molière parecía querer contentar a todos adoptando una postura intermedia. Así, mientras en *La escuela de las mujeres* advertía que los padres no deben dejar a sus hijos en la ignorancia, en *Las mujeres sabias* prevenía que una instrucción excesiva podría apartar a la mujer de su verdadero papel social y familiar.

Los sectores criticados por las comedias de Molière mostraron su descontento, tal y como era de esperar. Con motivo del estreno del *Tartufo,* aquel descontento subió de grado, por lo que tuvo que remodelar la obra, obligado por las circunstancias. La primera versión, hoy perdida, de 1664, era una farsa en la que Tartufo aparecía con atuendos semieclesiásticos. Pero los Cofrades del Santo Sacramento, sociedad secreta que se había propuesto la reforma de las costumbres, se sintieron aludidos y consiguieron que el rey retirara la obra. En 1667, Luis XIV autorizó una segunda versión dulcifica-

da que, en ausencia del monarca, fue de nuevo prohibida por la policía de París. Estas censuras excitaron el ingenio de Molière para ofrecernos la obra maestra que hoy conocemos, de sutil y más general crítica, estrenada el 5 de febrero de 1669.

El hipócrita Tartufo, introducido en casa del señor Orgón por la anciana madre de éste, mantendrá a uno y a otra en el engaño de su falsa santidad. Los demás personajes advierten pronto su hipocresía: Damis y Mariana, hijos de Orgón, su cuñado Cleante, su segunda y atractiva mujer, Elmira, y hasta la criada Dorina. Mariana ama a Valerio y éste la corresponde, pero su padre desea casarla con Tartufo. Damis, irritado, quiere intervenir, pero acepta que sea su madrastra Elmira la que intente desenmascararlo. En efecto, convence a Tartufo para que renuncie a Mariana, pero seduce a la propia Elmira. Damis, que lo oye todo, avisa a su padre. Tartufo interpreta ante Orgón la comedia del humillado calumniado. Orgón expulsa de su casa a su hijo, lo deshereda y deja sus bienes a Tartufo. Así las cosas, Elmira debe echar mano a un viejo truco de la farsa y de la *commedia dell'arte*, que es ocultar a su marido bajo la mesa para que oiga los galanteos de Tartufo con su propia mujer. Naturalmente, Orgón sale indignado de su escondite. Pero Tartufo pasa de su descubierta máscara de hipócrita a las amenazas. Lleva a un alguacil a la casa para expulsar a Orgón y a su familia por haber dado cobijo a un proscrito. Finalmente, Molière utiliza la carta del *deus ex machina* de los poetas antiguos que solucionaban lo que parecía irremediable. El dios es aquí el rey —como en los dramas españoles— que, conocedor de la ayuda que Orgón le prestó en la lucha contra los frondistas y, por otro lado, de la calaña de Tartufo, manda apresar a éste y anula sus órdenes. Naturalmente, todo acaba bien, como era de esperar, elogiándose al rey al tiempo que se anuncia la boda entre Valerio y Mariana.

## 6. La tragicomedia y la pastoral

En el siglo XVI la afición por lo novelesco condujo, de modo natural, a la tragicomedia. La tragicomedia fue intensamente cultivada en Francia hasta mitad del siglo XVII, para declinar a partir de entonces. Como era de esperar, fue atacada por los puristas por las razones ya conocidas: mezcla de tonos e inobservancia de las reglas. Ante estas propuestas, algunos dramaturgos quisieron demostrar



que también eran capaces de escribir una buena tragicomedia guardando los conocidos preceptos. Fue el caso, entre otros, de la *Clitandra* de Corneille. Por lo demás, todos admitían que una tragicomedia debía contar con estas bases:

— el argumento no debía ser histórico;
— siempre debía acabar con final feliz;
— debía tener un desarrollo complicado: disfraces, imprevistos, engaños...

Otro género apreciado a finales del XVI fue la *pastoral*. Los franceses contaban con un precedente de calidad en el *Juego de Robín y Marión*, de Adam de la Halle (citado en el capítulo IV). No obstante, con el Renacimiento, los autores franceses pudieron igualmente documentarse en los italianos (Tasso, Guarini) o en *La Diana enamorada* del español Montemayor. En las pastorales asistimos a apariciones de magos y sátiros, en una intriga poblada de peripecias.

### TEXTO

Que en todos los discursos, la pasión conmovida
apunte al corazón, lo inflame y lo remueva.
Si de un hermoso impulso, el furor agradable
con frecuencia no invade de un terror deleitoso
nuestra alma, o no excita apacible piedad,
en vano presentáis escenas de talento...
El primer secreto sea éste: deleitar, conmover.
Inventad los resortes que a la obra nos aten.
Que el lugar de la escena sea fijo y bien marcado.
Inmune un rimador, de allende los Pirineos,
encierra varios años en sólo una jornada.
Allí a menudo el héroe de un vulgar espectáculo,
niño en el primer acto es ya viejo en el último.
Nosotros, que a sus reglas la razón nos obliga,
queremos que con arte la acción sea conducida;
que en un lugar y un día un solo acontecer
hasta el final mantenga ocupado el teatro.
Nunca al espectador ofrezcáis lo increíble.
La verdad puede a veces no ser lo verosímil.

(Del *Arte poética* de Boileau.)

Nota preliminar ..... 7

Tema I

ORÍGENES DEL TEATRO

Capítulo I. Génesis del elemento teatral ..... 11
1. Introducción ..... 11
2. Rito y comunidad: hacia un concepto de teatro ..... 12
3. El chamán, ¿primer actor? ..... 16
4. Formas escénicas en los pueblos orientales ..... 17
Textos. «El teatro, don del cielo para guía del hombre», selección de Máximas del *Natya-Castra* ..... 23

Tema II

GRECIA Y ROMA

Capítulo II. El teatro en Grecia ..... 27

I. *Orígenes* ..... 27
1. El ditirambo y las fiestas helénicas ..... 27
2. Del ditirambo a la tragedia y al drama satírico ..... 28
3. Sentido religioso del teatro griego ..... 29
II. *Los géneros dramáticos* ..... 32
1. El drama satírico ..... 33
2. La tragedia ..... 34
3. La comedia ..... 34
III. *De la tragedia en particular: sus componentes significativos* ..... 35
IV. *La representación en el teatro griego* ..... 38
1. Los actores ..... 38
2. El coro ..... 40
3. El lugar de la acción: el *theatron* ..... 42
4. Decorado y maquinaria ..... 43
5. Máscaras, coturnos, vestuario ..... 43
V. *Autores y obras* ..... 47
1. Los trágicos: Esquilo, Sófocles y Eurípides ..... 47
2. Los comediógrafos: Aristóteles y Menandro ..... 51

3. El mimo ..... 52
Textos. Aristóteles: «Los componentes de la tragedia» ..... 53

Capítulo III. El teatro en Roma ..... 55

I. *Orígenes y consideraciones previas* ..... 55
1. La inevitable comparación con Grecia ..... 55
2. ¿Origen etrusco u origen griego? ..... 56
3. El teatro en el contexto del *otium* romano ..... 57
II. *Los géneros* ..... 59
1. La comedia ..... 59
2. El mimo ..... 60
3. La tragedia ..... 61
III. *Autores y obras* ..... 61
1. Comediógrafos: Plauto y Terencio ..... 64
2. Trágicos: Séneca ..... 66
IV. *La representación* ..... 68
1. Los teatros romanos ..... 68
2. El público y los actores ..... 69
3. Los autores ..... 70
4. Vestuarios, máscaras ..... 71
Textos. Horacio: «Consejos a los dramaturgos». Plauto: «Recomendaciones al público romano» ..... 72

Tema III

EDAD MEDIA

Capítulo IV. El teatro en la Edad Media ..... 77

I. *Introducción* ..... 77
II. *Inicios y evolución del teatro medieval* ..... 78
1. Paso del Oficio divino al drama litúrgico ..... 79
2. Del drama litúrgico a los Juegos y Milagros ..... 82
3. Los Misterios ..... 84
4. El teatro religioso medieval en España ..... 85
III. *El teatro profano en la Edad Media* ..... 88
1. Origen ..... 88
2. Desarrollo y subgéneros ..... 92
IV. *Técnicas del teatro medieval* ..... 94
1. El lugar de la representación ..... 95
2. La figuración de los espacios escénicos en el interior del templo ..... 98
3. La representación de los espacios escénicos fuera del templo: las mansiones ..... 98
4. La tramoya de los Misterios ..... 101
V. *Organización* ..... 103
Textos. Saint-Ethelwold: «Sobre el drama litúrgico de Pascua». Ordo Representationis Adae: «Para la representación del Juego de Adán y Eva» ..... 104



Tema IV

LA RENOVACIÓN DEL TEATRO EN EL RENACIMIENTO

Capítulo V. Teoría y práctica teatrales en el Renacimiento: el descubrimiento de Aristóteles y la escena moderna ..... 109

1. Teoría y práctica teatrales en el Renacimiento ..... 109
2. Los nuevos teatros ..... 112
3. El espectáculo renacentista ..... 113
4. Renacimiento, ¿arte minoritario o popular? ..... 117
Textos. Minturno: L'Arte Poetica ..... 120

Capítulo VI. Comedia renacentista y *commedia dell'arte*: la variedad dialectal ..... 123

1. Comedia renacentista italiana ..... 123
2. Principales obras y autores ..... 125
3. Orígenes de la *commedia dell'arte* ..... 127
4. Características de la *commedia dell'arte* ..... 129
5. Técnica y estructura ..... 130
6. Personajes y máscaras ..... 132
Textos. Adriani: selección del *Zibaldone* ..... 137

Capítulo VII. El teatro isabelino ..... 141

1. El marco histórico y social ..... 141
2. Evolución del teatro inglés ..... 143
3. Los teatros y la representación ..... 145
4. Los dramaturgos ingleses ..... 152
5. Shakespeare ..... 153
6. El teatro postisabelino ..... 161
Textos. Shakespeare: Consejo a los actores (*Hamlet*, acto III, esc. 2.ª). Prólogo a *Enrique V* ..... 162

Capítulo VIII. El teatro español del Siglo de Oro ..... 165

I. *Siglo XVI, un camino hacia la comedia española* ..... 165
1. Panorama político y cultural de la España del siglo XVI ..... 165
2. La Celestina ..... 167
3. La tendencia italianizante: Juan del Enzina, Torres Naharro, Lope de Rueda ..... 168
4. La tendencia religiosa ..... 175
5. La tendencia clasicista ..... 178
6. La tendencia nacionalista: hacia una comedia genuinamente española ..... 179
7. Cervantes, dramaturgo ..... 180
II. *La representación teatral en el Siglo de Oro español* ..... 182
1. Estructura del corral de comedias. Escenotecnia ..... 183
2. El espacio teatral cortesano ..... 189
3. Texto y representación ..... 192

4. Claves para la representación de un texto en el Siglo de Oro. Poeta. Autor. Actor ..... 194
5. El espectáculo. Público ..... 198
III. *La estética del auto sacramental* ..... 201
IV. *Características generales de la comedia española* ..... 202
V. *Los personajes de la comedia* ..... 205
VI. *Los grandes dramaturgos españoles del Siglo de Oro. Lope de Vega. Guillén de Castro. Vélez de Guevara. Mira de Amescua. Tirso de Molina. Pérez de Montalbán. Hurtado de Mendoza. Ruiz de Alarcón. Valdivielso. Calderón de la Barca. Rojas Zorrilla. Moreto. Bances Candamo. Otros poetas menores* ..... 206
Textos. Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias*. Bances Candamo: *Theatro de los theatros* ..... 215

CAPÍTULO IX. El teatro clásico francés ..... 217

1. Marco histórico ..... 217
2. Introducción al teatro clásico francés ..... 219
3. Espacios escénicos en el teatro francés ..... 222
4. La tragedia francesa: Pierre Corneille, Jean Racine ..... 226
5. La comedia francesa: Molière ..... 230
6. La tragicomedia y la pastoral ..... 232
Textos. Boileau: *Arte poética* ..... 233

TEMA V

NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO

CAPÍTULO X. El teatro durante el siglo XVIII ..... 237

I. *Panorama general de la escena europea en el siglo XVIII* ..... 237
1. La escena en Francia ..... 238
2. La situación en Italia ..... 240
3. El teatro inglés ..... 242
4. Las teorías alemanas ..... 242
II. *El neoclasicismo teatral español* ..... 243
1. Ilustración y Reforma en el teatro español ..... 246
2. La prohibición de los Autos Sacramentales ..... 248
3. Vida teatral española en el siglo XVIII ..... 249
Textos. Diderot: «Hablar, pero también actuar». Moratín: *La derrota de los pedantes* ..... 250

CAPÍTULO XI. Prerrománticos y Románticos ..... 253

I. *El teatro alemán* ..... 253
1. Un poco de historia ..... 253
2. El *Sturn und Drang*. Goethe. Schiller ..... 256
3. Otros autores románticos ..... 258
II. *El romanticismo en Francia* ..... 258
1. El melodrama ..... 262
2. Françoois-Joseph Talma (1763-1826) ..... 264
3. Los románticos franceses ..... 265
III. *El romanticismo en España* ..... 269
1. El ambiente prerromántico ..... 269
2. Paradojas del movimiento romántico español ..... 269
3. Características generales del romanticismo en España ..... 271
4. Ideas escénicas de Larra ..... 272
5. Un mito romántico: Don Juan Tenorio ..... 274
IV. *Técnicas escénicas románticas* ..... 276
Textos. Martínez de la Rosa: *Poética*. Victor Hugo: *Prefacio de Cromwell* ..... 278

CAPÍTULO XII. De la ópera al teatro simbolista ..... 281

I. *La ópera* ..... 281
1. Nacimiento ..... 281
2. Componentes principales: escenografía, vestuario, iluminación, interpretación, teatros ..... 282
3. La ópera en Europa: expansión y evolución. La ópera bufa ..... 286
4. Y llegó Wagner ..... 288
II. *Simbolismo y teatro total* ..... 289
1. Los inicios ..... 289
2. Características ..... 290
3. Las representaciones simbolistas ..... 293
4. Los inicios ..... 293
5. Autores y obras ..... 299
6. Simbolistas españoles ..... 302
Textos. Wagner: «Poesía y música en el drama como proceso». Macterlink: «Expresar el sentimiento humano y el silencio» ..... 303

TEMA VI

NATURALISMO Y SUS PRIMERAS OPOSICIONES

CAPÍTULO XIII. Naturalismo frente a realismo ..... 309

1. El advenimiento del Realismo-Naturalismo ..... 309
2. Zola y la teoría del arte naturalista ..... 312
3. Los Meininger ..... 316
4. El teatro nórdico: Ibsen y Strindberg ..... 317
5. El Teatro Libre de Antoine ..... 320
6. La «Freie Bühne» y la consolidación del teatro alemán ..... 323
7. El realismo ruso: Stanislavski ..... 324
8. De Dublín a Londres: actores y dramaturgos irlandeses ..... 329
9. El realismo dramático en los Estados Unidos ..... 331
10. La primera gran contestación al realismo: Alfred Jarry ..... 333
11. Adolphe Appia y Gordon Craig ..... 337
Textos. Zola: «El Naturalismo en el Teatro». Stanislavski: «Extractos de su pensamiento» ..... 340

Capítulo XIV. Del realismo a la primera vanguardia escénica en España ..... 343

1. Introducción al teatro español de principios del siglo xx .. 343
2. La continuidad de la «alta comedia» ..... 346
3. Del Naturalismo al sainete social: el populismo escénico .. 349
4. El teatro de la generación del 98: la aportación de Valle-Inclán ..... 350
5. La innovación escénica en España durante los años 20. García Lorca ..... 354

Textos. Valle-Inclán: *Luces de bohemia*. García Lorca: *Declaraciones a Nicolás González-Deleito* ..... 359

Tema VII

LA ESCENA EUROPEA EN EL SIGLO XX

Capítulo XV. Los grandes innovadores ..... 363

1. La escena europea en el siglo xx ..... 363
2. Meyerhold ..... 364
3. El expresionismo ..... 368
4. El teatro político de entreguerras: Piscator ..... 372
5. Bertolt Brecht ..... 374
6. Luigi Pirandello ..... 384
7. Artaud y la destrucción del teatro ..... 386
8. Beckett y el absurdo ..... 391

Textos. Brecht: «El pequeño organon». Artaud: *El teatro y su doble. La puesta en escena y la metafísica* ..... 402

Capítulo XVI. Los nuevos caminos de la escena ..... 405

1. Nueva York, capital del teatro finisecular ..... 405
2. Del texto al *happening* ..... 406
3. The Living Theatre ..... 409
4. The Open Theatre ..... 411
5. Las revelaciones de Nancy ..... 415
6. El «teatro pobre» de Jerzy Grotowski ..... 419
7. El «espacio vacío» de Peter Brook ..... 420
8. Últimos grandes creadores escénicos europeos: Kantor, Strehler, Ronconi ..... 421
9. Sentido de la creación colectiva: Enrique Buenaventura . 426
10. La situación de la escena española a finales del siglo xx . 428
11. Viaje de Oriente a Occidente ..... 433
12. Últimas tendencias ..... 437

Textos. Grotowski: *Teatro Laboratorio*. Yaqueline Vidal y Buenaventura: *Apuntes para un método de creación colectiva* ..... 441

Tablas cronológicas ..... 445

Índice de nociones ..... 491

Bibliografía ..... 495



109