

Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español.
(Desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Cátedra, 2000.

CAPÍTULO III

El teatro nacional del Siglo de Oro

Los estadistas aconsejan al Príncipe tenga medios en que se divierta el pueblo, porque la melancolía no dé lugar a levantar los ánimos a novedad (1650).

FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA MATA: *Memoriales*

I. INTRODUCCIÓN AL DRAMA NACIONAL

En estas páginas de introducción al teatro del siglo XVII vamos a tratar de desmontar con la mayor claridad y rigor posibles los elementos fundamentales, tanto externos como internos, que estructuran el drama nacional.

El creador, en el sentido que veremos luego, de este nuevo teatro es, como bien se sabe, Lope de Vega. Cuando después nos enfrentamos con su obra dramática, no será necesario ya hablar de los principios de su dramaturgia, pues, en realidad, nos ocupamos de ellos en las páginas que siguen.

1. El nombre genérico de «Comedia»

A todo el teatro de nuestro Siglo de Oro se le engloba bajo el título genérico de *Comedia*, y así se habla de la *comedia* y aun de las comedias españolas del Siglo de Oro. Los mismos dramaturgos ya empleaban el término *comedia* para nombrar las incontables piezas que escribían, aunque en ocasiones las llamasen *tragicomedias* o *tragedias*. Y, después, los críticos e historiadores de la literatura han utilizado, tradicionalmente, el vocablo *comedia* y su plural, aunque la obra así denominada nada tuviera de *comedia*, tal como hoy entendemos este término. Desde ahora conviene no olvidar el valor genérico del vocablo y tener muy en cuenta que significaba tanto como obra o pieza teatral. La advertencia puede parecer ociosa o, sim-

plemente, impertinente. A mí no me lo parece, puesto que puede evitar, desde el principio, significaciones que no le son propias o que limitarían su sentido.

El dramaturgo valenciano Ricardo del Turia, contemporáneo y seguidor de Lope de Vega, ya advertía en su *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616): «...ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia»¹.

En este libro utilizaremos la palabra drama en su recto sentido (= pieza teatral); la palabra comedia para designar la pieza teatral cómica, es decir, con el significado que hoy tiene. Y, desde luego, nunca utilizaremos expresiones redundantes como la de «comedia dramática» o, francamente disparatadas, como la de «comedia trágica».

2. Temática

Uno de los caracteres más acusados del drama nacional es su pluralidad temática. Los dramaturgos buscan argumentos y asuntos para sus obras en el inmenso arsenal de temas de la literatura contemporánea, medieval o antigua o en la circunstancia histórica de su tiempo. Literatura y vida, teología e historia, liturgia y folklore son fuentes a las que acuden indistintamente en busca de temas. El teatro se convierte en un verdadero cosmos, en una *Summa* temática de la literatura universal y de la vida española. Encontramos en este orbe dramático temas que proceden de la tradición épica medieval, de la historia universal y española antigua y moderna, temas renacentistas: pastoriles, moriscos, caballerescos y mitológicos; temas procedentes de la literatura religiosa: asuntos bíblicos, misterios, dogmas, vidas de santos, motivos litúrgicos y piadosos; temas extraídos del vivir contemporáneo: políticos, religiosos, sociales...

Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad genial de hacer *drama*, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español. Su trascendencia para la historia del teatro universal no hay que ir a buscarla en los temas, argumentos, mitos, personajes o recursos técnicos que pasan, por ejemplo, al teatro francés o italiano, que los aprovecharán transformándolos se-

¹ Ver Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, página 177.

gún su genio y su sensibilidad, distintos, y aun contrarios, a los españoles. Más importante que esta influencia en los otros teatros europeos, más importante, incluso, que la creación de mitos como el de Don Juan o el de Segismundo es, en última instancia, ese hecho formidable de haber traspuesto en clave dramática lo que antes no lo estaba. Ésta es la creación máxima del teatro español y su más genuina aportación al drama occidental. No es, pues, cuestión de calidad ni de intensidad ni de riqueza o profundidad dramáticas, sino que apunta a la esencia misma de esa categoría del espíritu humano que llamamos *lo dramático* y que consiste en ser una manera de pensar la existencia. El teatro español descubre, si se me permite el símil, las Américas del Drama, ampliando así el espacio dramático y desvelando horizontes inéditos y abriendo nuevos cauces para la conversión del mundo del hombre en *drama*. O mejor aún: del drama del mundo en mundo del drama, ya que, como escribe Henry Gouhier en su libro *Le théâtre et l'existence*² «el drama está en el mundo antes de estar en la escena». Ese tránsito del mundo —libro, idea, sentimiento o vida cotidiana— a la escena es lo que realiza el teatro español por medio de Lope de Vega y sus seguidores.

3. Actos y escenas

Los dramaturgos del siglo xvi dividieron la obra teatral en cinco, cuatro o tres actos, sin que llegara a imponerse de modo absoluto ninguna de ellas. Ya sabemos que Cervantes, recordando sus primeros años de dedicación al teatro, se atribuía sin razón la novedad de la división en tres actos, que ya había aparecido en la *Comedia Florisea* (1553) de Francisco de Avendaño y, aun antes, en el anónimo *Auto de Clarindo* (hacia 1535). En todo caso, la afirmación de Cervantes nos indica que entre 1581 y 1583 fue cuando empezó a prosperar, con carácter de tendencia, la división tripartita, que se hizo ya general en los últimos años del siglo xvi. Son los dramaturgos del xvii, con Lope de Vega en cabeza, quienes la convierten en normativa. Esta distribución de la materia dramática en tres actos, adoptada definitivamente por la «Comedia», será la que triunfará después en el teatro contemporáneo a partir del Romanticismo, dejando de lado la división en cinco actos que utilizan los dramaturgos isabelinos y los franceses, e imitaron los neoclásicos del siglo xviii.

Ahora bien, esa división tripartita de nuestro drama nacional no es fortuita ni responde a un criterio puramente mecánico. Su adop-

² París, Aubier, 1952.

ción obedece a una necesidad interior de la nueva fórmula dramática, en la que es elemento de primera importancia la intriga. Como ésta debe mantener hasta el final de la pieza despiertos la curiosidad e interés del público, se presta especial atención a su desarrollo. Por ello la distribución de la materia dramática en tres actos llamados jornadas se hace en función, precisamente, de la intriga. Cada acto va corrido, sin que el dramaturgo señale explícitamente la división en escenas, limitándose a indicar las entradas y salidas de personajes, como suele hacerse en buena parte del teatro actual. El paso de un acto a otro tiene también valor dramático, pues puede servir para marcar el paso del tiempo. El primer acto suele comenzar abruptamente, introduciéndonos de golpe en la acción, captando así, desde la primera escena, nuestra atención. Este comienzo brusco de la acción es típico de la «Comedia» y descansa en un seguro instinto de economía dramática. Todo lo que es accidental y podría convertirse en peso muerto, retardando el planteamiento o exposición dramática, es suprimido desde el principio. Esto tiene una consecuencia clara: acelerar «ab initio» la acción dramática. A su vez, esta manera de situarnos ya en la acción, apenas levantado el telón, tiene la virtud de contribuir, en no poca medida, al ritmo esencialmente dinámico que caracteriza al teatro español del siglo XVII.

4. Lenguaje y versificación

El verso es el cauce normal de expresión dramática, quedando desterrada la prosa. Se utilizan tanto los metros tradicionales como los italianos, dominando el octosílabo. Los versos —tradicionales o italianos— aparecen en diversas combinaciones estróficas, siendo las más frecuentes las redondillas, romances, décimas, quintillas, silvas, sonetos y octavas. La rica polimetría del drama español es sometida por Lope de Vega y sus seguidores a un verdadero proceso de sistematización dramática, buscándose la acomodación entre verso y situación. El criterio que preside la elección de uno u otro metro es esencialmente dramático. En el lenguaje de la «Comedia» se atiende por igual a la belleza poética de la palabra como a su eficacia dramática. Esa síntesis, en el plano inmediato de la palabra, de poesía y drama, corresponde a la síntesis que, en el plano del contenido, se da entre imaginación y realidad, poesía e historia, o, para utilizar la ecuación diltheyana, entre poesía y vida. El lenguaje del drama y su forma es la resultante feliz de una voluntad sustantivamente dramática —y no simplemente literaria— que busca aunar la calidad estética de la palabra con su capacidad de plasmación de lo real. Para ello tuvo que darse la circunstancia de que en el escritor —Lope de

Vega es el arquetipo— se dieran unidas la personalidad del dramaturgo y del poeta. O, más exactamente, esa circunstancia, determinante de una especial concepción del lenguaje dramático, y del drama en general, hizo posible la difícil conjunción de ilusión y verdad en que estriba el teatro español del Siglo de Oro. Cada pieza teatral está concebida, desde el punto de vista del estilo, como un *poema dramático*, y su lenguaje, material y formalmente, es, por su equilibrio, el lenguaje de la *poesía dramática*, y no, a secas, lo que poco ha solía considerarse lenguaje teatral, en el que, por un error de perspectiva, que atenta a la esencia misma de la palabra dramática, se amputaba bárbaramente la dimensión poética de esa palabra. Lo que confiere —y es su más honda raíz— su específico valor al lenguaje de nuestros dramaturgos no es sólo el verso, aunque éste, como vehículo de la comunicación dramática, lleve en sí un formidable poder de síntesis significativa y de economía expresiva, sino el espíritu que decide la elección del verso como tal vehículo de comunicación. Espíritu cuya nota fundamental es el afán de totalidad, la vocación de integrar en su solo mundo —el del drama— la imagen poética y la imagen histórica de la existencia. Cuando asistimos como espectadores a la representación escénica de una pieza de nuestro teatro clásico sentimos que su lenguaje va dirigido a nuestros cinco sentidos, a nuestra imaginación y a nuestro entendimiento, y así, trabajando al unísono sensibilidad, imaginación e inteligencia, descubrimos que es esa armonía de sonido y sentido la que constituye la esencia misma de esa palabra, que es la palabra de la poesía dramática. Es indudable —al menos para mí— que uno de los factores del éxito popular del teatro español áureo que llevaba a los «corrales» a un público homogéneo ideológicamente, pero heterogéneo en educación literaria y artística, fue el lenguaje de la «Comedia», capaz de divertir encantando.

5. Unidades dramáticas: acción, tiempo y lugar

La única unidad dramática real es la de acción y ésta es la que Aristóteles señaló como importante en su *Poética*; las otras dos, la de tiempo y la de lugar, no corresponden a la esencia del drama, y son artificiales. Su equiparación con la unidad de acción, hasta formar con ella la célebre tríada que tantas polémicas suscitó a lo largo de los siglos XVI y XVII, fue una invención de los preceptistas italianos del Renacimiento. En 1543 Giraldo Cintio menciona la unidad de tiempo, fijada por Segni (1549) en veinticuatro horas; en 1550 Maggi señala la unidad de lugar. En 1570 Castelvetro, uniendo las tres, las propone, dogmáticamente, como normas intan-

gibles de la pieza teatral. Los dramaturgos españoles del siglo XVI no acostumbraron observarlas en la práctica. Los dramaturgos del XVII rechazaron teórica y prácticamente las unidades de tiempo y lugar y respetaron en teoría siempre y en la práctica casi siempre, la unidad de acción. A la «artificiosa» preceptiva italiana, estribada en un concepto rígido de la creación dramática, opusieron los españoles una preceptiva «natural», fundada en el concepto base de la «comedia nueva», de la libertad de la creación artística. Más importante que construir la obra dramática con arreglo a normas es construirla de acuerdo con *el natural*, donde las acciones, para llegar a su perfección, requieren no veinticuatro horas, ni un solo lugar, sino cada una su tiempo y su espacio. La acción del drama, al prescindir de las supuestas unidades de tiempo y lugar, adopta espontáneamente la estructura espacio-temporal de la vida humana. Ahora bien, ¿cómo se configura dramáticamente esa estructura? Porque lo importante en una historia del teatro no es sólo constatar que en la «comedia» se prescinde de las unidades de tiempo y de lugar y se adopta la pluralidad de tiempos y lugares, sino explicar o, a lo menos, tratar de explicar cómo sucede esto en el interior del drama, merced a qué procedimiento. En el caso que nos ocupa, el dramaturgo —Lope o Tirso, Calderón o Moreto— desarrolla la acción mediante planos o cuadros sucesivos, cada uno de los cuales está sometido a su propia unidad espacio-temporal. En lugar de una unidad de tiempo y de una unidad de lugar, válidas para toda la acción, hay un sistema de varias unidades de lugar y de tiempo, que constituyen los diversos momentos o etapas de un proceso temporal y los diversos lugares de un espacio múltiple cuya articulación dramática —es decir, en función de la acción— dibuja melódicamente la imagen de la estructura espacio-temporal de la vida humana. Naturalmente, en lo que se refiere al espacio, el dramaturgo opera sobre el supuesto convencional —convenido con su público— de que el escenario no es un espacio físico, sino dramático, es decir, dinámico, a diferencia del escenario del drama clásico francés. El tratamiento del espacio en el teatro nacional está más cerca de la escena medieval que de la renacentista, sólo que en lugar del minucioso realismo simbólico del escenario medieval, nos encontramos con un escenario impresionista, porque se ha sustituido la técnica de yuxtaposición y copulación, por una técnica de subordinación. En efecto, cada «lugar» dramático, no físico, está subordinado al dinamismo de la acción, integrado en ella y por ella originado, sin que ni un solo instante se rompa su continuidad. El montaje escénico de nuestros días utiliza con eficacia artística un escenario con distintos niveles y un matizado juego de luces.

Sin embargo, dentro de esta libertad en el manejo del tiempo

y el espacio, justificada siempre con razones psicológicas o sociológicas, hay cierta disciplina. Lope, por ejemplo, recomienda que la acción debe suceder en el menor tiempo posible³.

6. Lo trágico y lo cómico

El mismo principio de la libertad artística, la misma preocupación por imitar la naturaleza en la acción del drama lleva a los dramaturgos del siglo XVII a suprimir las fronteras entre lo trágico y lo cómico, tal como ya lo habían hecho, en parte, los dramaturgos del XVI. Esta supresión de límites entre el territorio de lo trágico y el de lo cómico tiene una doble significación. Literariamente, invalida la distinción de géneros tradicional en poéticas y retóricas. Pero esta distinción la rechaza, no en nombre de unas normas artísticas, sino en nombre de un *concepto vital* de la acción dramática, la cual, antes que nada, debe ser «verosímil», entendiendo la verosimilitud como fidelidad a la naturaleza⁴. Naturaleza significa dos cosas: lo *natural* como contraposición de lo *artificial*; pero también la «naturaleza de la acción», lo propio de ella. Traigamos a colación textos de un crítico del siglo XVII González de Salas. Escribe éste en su *Nueva idea de la tragedia antigua* (Madrid, 1633): Libre ha de ser el espíritu «para poder alterar el arte, fundándose en leyes de la naturaleza». Otro crítico, Francisco de Barreda, escribe: «Hay (...) acciones entre los hombres que mezclan serenidad y bo-rasca, en un mismo punto, en una misma persona. Juega la fortuna con nosotros: somos teatro de su gusto, y no se tiene por bien reverenciada y temida si no está dando a cada instante muestras de su poder. El poema, pues, que retratare esta acción fielmente, habrá cumplido con el rigor de la poesía. Esto hacen nuestras comedias con suma atención (...). El norte de la poesía es la imitación. Mientras nuestra comedia imitare con propiedad, segura corre, no hay más arte. No hay más leyes a quien sujetar el cuello (...). ¿Por qué no se han de mezclar pasos alegres con los tristes, si los mezcla el cielo? Esta comedia, ¿no es retrato de aquellas obras? Pues si es retrato, claro está que ha de referir su imagen»⁵.

No se trata sólo, pues, de la no distinción de los géneros trágico y cómico, sino de la fusión de las «categorías dramáticas» de lo trá-

³ Ver para este apartado M. Romera-Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, 1935.

⁴ Ver Ramón Menéndez Pidal, «Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1958⁵, págs. 69-143.

⁵ Para los textos sobre la «comedia» ver F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, ed. cit.

gico y lo cómico, que nada tiene ya que ver con el arte poético. Y sí con la visión que el hombre tiene de la realidad. La nueva dramaturgia es, ante todo, un nuevo punto de vista de la realidad. Ese nuevo punto de vista exige un arte nuevo. La densidad de la vida humana, donde serenidad y borrasca se mezclan en un mismo punto y en una misma persona, es percibida unitariamente, no bajo la especie de compuesto, sino bajo la especie de lo mixto. Ricardo de Turia define la tragicomedia precisamente como poema mixto, donde «las partes (lo trágico y lo cómico) pierden su forma y hacen una tercera materia muy diferente», frente a lo compuesto, donde «cada parte se conserva ella misma como antes era, sin alterarse ni mudarse». Y compara lo mixto «al fabuloso Hermafrodito», que «de hombre y mujer formaba un tercero participante de la una y la otra naturaleza, de tal manera mixto que no se podía separar la una de la otra». En efecto, el drama español del Siglo de Oro es drama hermafrodito, porque es expresión de una concepción centáurica del mundo. La forma dramática propia de esa bifronte concepción del vivir humano no es, por tanto, el poema puro (tragedia o comedia), sino el poema mixto. Por eso carece de sentido hablar de la dificultad o de la incapacidad para la tragedia del teatro español, fundándola en ocurrencias de índole psicológica o sociológica más o menos interesantes. No hay tal dificultad ni tal incapacidad. Lo que hay es una «cosmovisión» distinta a la que origina la tragedia, como forma dramática que la exprese en Grecia, Inglaterra o Francia. Ahora bien, que no exista la tragedia estilo griego, estilo Shakespeare o estilo Racine, no significa que no exista en el teatro español lo trágico y la forma dramática correspondiente a la percepción «sui generis» de lo trágico. Plantearse el problema de la esencia y carácter de esa forma dramática de la tragedia en España es algo que no corresponde a estas páginas.

En conclusión, la indistinción de lo trágico y lo cómico supone, más allá de todo arte poético, una vivencia de la realidad humana, un talante específico que pretende imitar en un poema mixto la mixta textura del vivir.

7. Los personajes

Nada me parece tan difícil como emitir un juicio de valor objetivo sobre los personajes de la «Comedia». Nuestra sensibilidad educada en una tradición literaria que presta especial atención al análisis de la intimidad, que centra su interés en la persona interior, que busca profundizar en la problemática de la personalidad, nos lleva, espontáneamente, a buscar en los personajes del drama su

contextura psicológica, la individuación de la naturaleza humana, su significación universal, la profundidad y trascendencia que como caracteres los constituyen. Desde estos supuestos, confesados o no, pero actuantes en la estimativa de cierto grupo de críticos, este teatro no ha creado grandes caracteres, sus personajes carecen de interioridad, no hay profundidad psicológica, no encarnan valores humanos universales, salvo algún que otro caso excepcional que, como tal excepción, confirma la regla; en contrapartida, pocos teatros pueden ofrecer un cuadro tan rico y tan variado del vivir humano en lo que éste tiene de brillo exterior, impusividad, antítesis, dinamismo, acción. Es decir, en el teatro español la vida humana es captada con un máximo de intensidad y un mínimo de profundidad. Sus personajes se agitan —eso sí, admirablemente— en la superficie de la vida humana, pero rara vez descienden a sus abismáticas honduras. En resumen: mucha acción y poca psicología, mucho teatro y poco drama. Otro grupo de críticos, poniendo por delante la premisa de que el teatro español no ha querido ser un teatro psicológico, sino un teatro de acción, estudian a los personajes en función de los ideales colectivos que en ellos cristalizan. Los personajes reflejan, esquemáticamente, toda la variada gama de ideas, creencias, sentimientos, voliciones propia de su sociedad contemporánea. Dotados de extraordinaria vitalidad, se proyectan violentamente hacia fuera de sí mismos, consistiendo ese «sí mismo» en una apretada gavilla de haceres. Son lo que hacen y lo que dicen. Su psicología, implícita en cada uno de sus actos y sus palabras, está escondida y nos es sugerida, pero no comunicada. Todos ellos están fuertemente individualizados, tienen aguda conciencia de sí mismos, saben cómo obran y por qué obran, sin embargo, son personajes-tipos (galán, dama, rey, gracioso, criada, padre...), y, como tales, expresión de una actitud vital, unas ideas y unos ideales cuya raíz común está en la uniformidad ideológica que los sustenta.

Cada personaje viene a ser como un complejo de variantes animadas de un tipo genérico. El dramaturgo, al crear a sus personajes, pinta en ellos —al ser pintura *viva* su drama— la variadísima riqueza de lo concreto humano, dejándonos a nosotros la tarea de abstraer lo que de universal hay en esas mil y una formas de la vida captada en su insobornable concreción. Por último, son también figuras teatrales, elaborados según un sistema de convenciones artísticas, son, en el sentido dramático del término, papeles. Para explicarlos se acude al ambiente que rodeó al teatro, a la manera de ser o la voluntad de ser de España y los españoles, a las coordinadas ideológicas de la sociedad en qué y de la que brotaron, etc.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, tratemos de acercarnos a ellos para sorprender su secreto, si es que lo tienen. Esforcémonos

en hacer caer sus máscaras para ver si, debajo de ellas, hay rostros o... nada. En *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, ocurre, al comienzo de la Escena II del Acto I, este diálogo entre Cintia y Ricardo:

CINTIA:
¿Quién es?

RICARDO:
Yo soy.

CINTIA:
¿Quién es yo?

Esa es también nuestra pregunta: ¿Quién es yo? ¿Quién es ese yo que dice soy en cada personaje? Notemos, de paso, que la pregunta de Cintia y la respuesta de Ricardo son ya, sin más, una pura afirmación de existencia personal.

En cada uno de los personajes del drama español me parece ver siempre un «dentro» y un «fuera», a manera de un rostro y su máscara. La máscara o el «fuera» del personaje corresponde al personaje-tipo o figura teatral estudiado por los críticos. Esta «figura» (galán, dama, gracioso, criada, rey, padre)⁶ presenta un cuadro caracteriológico uniforme que responde a una especie de ortodoxia psicológica para uso de dramaturgos. El rostro o «dentro» del personaje no actúa ya como figura teatral al nivel de la intriga, sino como auténtico héroe dramático, al nivel de la acción, en el centro mismo del conflicto creado por el choque de fuerzas (honor, amor, fe, monarquía) que estructuran el universo del drama nacional. El personaje, en cuanto figura teatral, es un papel, puesto en pie sobre la escena por un mecanismo que el dramaturgo maneja con gran maestría. Ese mecanismo, inventado por Lope de Vega, está al alcance de todos los dramaturgos, grandes y pequeños, de los dos ciclos del teatro del Siglo de Oro. Basta ver unas cuantas comedias para posesionarse de él⁷. El personaje, en cuanto héroe dramático, es una persona puesta en pie sobre el drama por la conciencia del dramaturgo que, atento al vivir histórico de su tiempo y de su nación, refleja su problemática estructura, dramatizándola. Sólo los grandes dramaturgos (Lope,

⁶ Ver Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, 1963.

⁷ En el *Arte Nuevo* escribía Lope al final:

Oye atento y del arte no disputes,
que en la Comedia se hallará de modo
que, oyéndola, se pueda saber todo.

Ver Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, 1976. Hay bibliografía.

Tirso, Calderón, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla, Moreto...) poseen esa conciencia capaz de convertir —a veces— en drama valioso, la vida que, como españoles, los sustentaba. Tratemos de ver ese «dentro» y ese «fuera» del personaje, su rostro y su máscara, a los que llamaremos, respectivamente, persona y figura.

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

La persona del rey es enfocada desde un doble punto de vista: como *cargo* en que se reúnen el poder y la majestad, fuente y raíz de todo poder y de todo honor, fundamento de la justicia y del orden. Su misión dramática es premiar o castigar, permaneciendo por encima del caos humano y, por tanto, por encima de la acción. Su insignia es el cetro. Hay en él un destello de divinidad, pues de Dios recibe su realeza, que impide mirarlo a los ojos y turba a quienes a él se aproximan. Pero también es visto como tirano, es decir, como personaje en donde chocan conflictivamente el cargo y la personalidad. Poder impersonal y pasión personal se enfrentan introduciendo el desorden y el mal. El hombre, víctima de la injusticia y la pasión del rey, no puede, sin embargo, levantarse contra él. Sólo Dios puede castigarle. La solución normal, sin embargo, es el arrepentimiento del rey. Arrepentimiento *necesario* que vuelve a instaurar el orden roto.

El poderoso.—Por debajo del rey, aunque en relación muy directa con él, como persona dramática, está el poderoso (príncipe, duque, marqués, capitán o maestro) de noble sangre. La figura del poderoso recibe los rasgos caracteriológicos del galán, a los que se suman la soberbia y la injusticia, propios del rey-galán.

La persona del poderoso, cuya misión es honrar, actúa en el drama como fuerza destructora de la armonía superior que debe regir la relación del mundo de la nobleza con el mundo del pueblo, del señor con el vasallo. La pasión que lo empuja convirtiendo sus acciones en pura afirmación de sí mismo, situándole al margen de sus deberes de poderoso, le hace culpable ante el rey y ante el pueblo. Y como tal culpable debe ser castigado y lo es por el rey o por el pueblo, cuya justicia ratifica el rey. O bien puede arrepentirse. Dicho arrepentimiento, como en el rey-galán, tiene el sentido de una conversión que instaaura el orden roto.

El caballero.—La figura del caballero tiene varias formulaciones escénicas: padre-viejo, esposo, hermano, galán. Las tres primeras figuras tienen como atributo definitivo el honor, a cuyo inflexible código se encuentran sometidos. Ello los lleva a vigilar celosamente a la dama, bien en su figura de hija, hermana o esposa, y a realizar

la venganza, si el honor ha sido manchado. El hermano es un sustituto del esposo, que desaparece o pasa a segundo término cuando éste actúa. Es inaceptable toda interpretación psicoanalítica de la relación hermano-hermana. El hermano es un simple equivalente teatral del esposo. A los tres los caracteriza, como figuras, la primacía del poder sobre el amor. La figura del galán tiene una amplia tipología, que veremos en seguida. Es, junto con la dama y el gracioso, la figura clave de toda intriga teatral.

La persona del padre, del esposo y del hermano coinciden en ser autoridad, y su misión dramática es la de salvaguardar el orden ético-social, al nivel de la familia, como el rey y el poderoso, al nivel de la «polis». Puede convertirse en personaje trágico, sobre todo el esposo, cuando en él confluyen el principio de autoridad y la pasión amorosa. No son los celos quienes le impulsan a la venganza, sino su deber para con la comunidad, de la cual no puede vivir segregado. El padre, el esposo y el hermano no son un yo que se representa a sí mismo, sino un yo que representa al nosotros. Mientras no castiguen al hombre y a la mujer que, con su acción, han ofendido la comunidad, ellos mismos están excluidos de aquélla y su destierro es un castigo que tiene la misma significación que la muerte. Lo que el teatro español capta en toda su grandeza trágica, monstruoso para nuestra sensibilidad, es ese conflicto, dramatizado en un individuo (padre, esposo) entre el yo y el nosotros. No es una lucha de pasiones, ni una lucha entre razón y pasión o entre espíritu y carne. Quienes se enfrentan son el principio de libertad y el principio de autoridad, y éste debe triunfar para que el orden común no sea destruido.

El galán y la dama.—Son las figuras claves de toda intriga. Sus rasgos típicos más acusados son, para el galán: valor, audacia, generosidad, constancia, capacidad de sufrimiento, idealismo, apostura, linaje; para la dama: belleza, linaje, absoluta y apasionada dedicación amorosa, audacia...⁸ Celos-amor-honor son los hilos que los mueven separándolos o acercándolos, motivando sus conductas. Estas figuras, deliciosas en su artificialidad, nos parecen encantadores robots a quienes un ingenioso y artístico mecanismo de relojería teatral lanza sobre la escena para que realicen, a vertiginoso ritmo de ballet, sus mil y una piruetas. La mayoría de las veces coinciden en ellos ser y apariencia. Son su apariencia. Figuras creadas para vivir sobre el tablado con la única misión de tejer y destejer la complicada tela de la intriga que mantenga suspensa, hasta el final, la atención de un público que ama los lances de capa y espada, las aventuras galantes, la palabra sonora y sutil, el ritmo vertiginoso de

⁸ Ver Juana de José Prades, *Opus. cit.*

la acción... Sin embargo, a veces, nos parece sorprender su verdadero rostro. Esta pareja de amantes, que se entrega apasionadamente a la aventura del amor, amor que llega o se va en un abrir y cerrar de ojos, amor en cifra, puro estallido de voluntades, son, en el fondo, una pura contradicción. Contradicción que se manifiesta en su definición del amor. Véase, por ejemplo, este diálogo-tipo que ocurre en el Acto II de *La imperial de Otón*, de Lope de Vega. Lo copio a dos columnas:

ANFRISO:	LIDIA:
Amor es desco.	Amar es querer.
LIDIA:	ANFRISO:
Concedo.	Concedo.
ANFRISO:	LIDIA:
El deseo es esperanza.	Quien quiere confía.
LIDIA:	ANFRISO:
Concedo.	Sin duda.
ANFRISO:	LIDIA:
Esperanza es miedo.	Quien confía pierde el miedo;
LIDIA:	el que no teme no duda;
Concedo.	el que duda estáse quedo;
ANFRISO:	un firme nada recela;
Desconfianza es miedo.	pero celar es cautela;
LIDIA:	pues quien engaña no ama;
Negar no puedo.	luego ya amor no se llama.
ANFRISO:	ANFRISO:
Desconfiar es celar;	Eres de engaños escuela.
celos, efecto de amor;	
luego celar es amar.	
LIDIA:	
Niego.	

Los amantes —galán y dama— viven en un mundo dramático en donde priva la rigidez de la norma pública. El ser privado y personal parece estar como encorsetado por el «deber ser» social. En un mundo tal, donde los amantes viven separados por una espesa red de convenciones y vigilancia que, a su vez, los envuelve, es imposible que el amor florezca como intimidad compartida, fundiéndose armónicamente imaginación e instinto. La relación amorosa auténtica es reducida a sus esquemas elementales: el galán y la dama, más

que el hombre y la mujer, son el varón y la hembra. Cada uno agazapado en su instinto, prestos a dispararse, encubre sus impulsos bajo la cobertura social de la palabra. Al idealismo de la palabra no corresponde el idealismo de la acción. Tras el concepto se esconde el instinto.

El gracioso o figura del donaire.—Es la figura de mayor complejidad artística creada por el teatro español y la que más estudios, interpretaciones y valoraciones ha suscitado. Contrafigura del galán, pero inseparable de él, la caracteriza la fidelidad al señor, el buen humor, el amor al dinero, que no tiene, y a la vida regalona (buena comida, buena bebida, buen dormir), no ama el peligro y encuentra siempre la razón para evitarlo (no tiene sangre noble y, por tanto, es natural en él evitarlo, ya que ningún imperativo ético-social-individual le fuerzan a buscarlo), tiene, sin embargo, nobleza de carácter, se enamora y se desenamora al mismo tiempo que su señor, con un amor puramente material; finalmente, tiene un agudo sentido práctico de la realidad, que le hace inestimable como confidente y consejero de su amo cuando éste, perdido en sus ensueños, no da con la llave que le abra la puerta de lo real. Se ha dicho de él que tira hacia abajo de su amo impidiéndole abandonar el suelo firme de la realidad o devolviéndole a él si, impulsado por su imaginación, lo había ya abandonado. Su función dramática, como figura del donaire, es servir de contrapunto a la figura del galán y de puente de unión entre el mundo ideal y el mundo real, entre el héroe y el público. Introduce en la comedia el sentimiento cómico de la existencia, que no es necesariamente divertido, sino que tiene, las más de las veces, sentido correctivo y crítico. Fundamentalmente, el gracioso es, como personaje, «un punto de vista» que amplía, vitalmente, el sentido de la acción dramática. Es a manera de un espejo puesto por el dramaturgo en la «comedia» no para reflejar la realidad tal cual es, sino para dar la *otra* imagen que, unida a la del caballero (galán, padre, esposo, poderoso, rey), dé, por integración y por contradicción a la vez, la imagen completa de la vida humana tal como funcionaba en la sociedad española contemporánea. Es decir, no una imagen genérica, y por tanto intemporal, de la vida humana, sino una imagen histórica y, por tanto, radicalmente temporalizada. Su participación en la acción, de la que, en ocasiones, suele ser el motor, y su concepción de la vida, estribada en principios opuestos a los que rigen la conducta del caballero, hacen de él una especie de personaje-coro.

El villano.—Le caracteriza la conciencia de su propio valer, de su dignidad como persona, que fundamenta en su limpieza de sangre. Los dramaturgos del Siglo de Oro lo elevan, como personaje dramático, a un rango sin par en ninguna otra dramaturgia. Los la-

riegos del teatro español, «paradigmas de la honra», según expresión de Américo Castro, suelen tener todos ellos un aire de familia, que les viene dado por el medio campesino, rural, al que se hallan adscritos. Rara vez el dramaturgo separa al labrador de la tierra en que se encuentra enraizado. Y ese mundo aldeano, contrapuesto por una tradición literaria renacentista al mundo cortesano, es siempre dramatizado a cierto nivel lírico o desde ciertos supuestos líricos que realzan, idílicamente, un estilo de vida caracterizado por la sencillez, la alegría, las fiestas, cantares, músicas... La paz y alegría, la vida natural de la aldea, vista siempre con pupila prestigiadora, se rompe cuando lo cortesano irrumpe violentamente introduciendo la injusticia. Entonces el labrador, estribado en su conciencia honrosa, alcanza la protagonía dramática y con su oposición a la injusticia y a la soberbia de la vida encarnada en el noble, que actúa dirigido por la pasión, se convierte en símbolo del pueblo que defiende sus derechos y, especialmente, su honra y su dignidad personal. Surgen así, en los mejores dramas de este tipo, héroes populares, dotados de fuerte individualidad, como Peribáñez, Pedro Crespo, los villanos de Fuenteovejuna. Sólo una aguda y honda vivencia de la estructura interna del vivir español contemporáneo, basado en una radicalización del sentimiento de honra, explica satisfactoriamente que la dramaturgia española haya convertido al hombre del pueblo, al labrador en héroe dramático, y no en simple comparsa, como sucede en otras dramaturgias coetáneas. Su puesto en el drama se explica, pues, desde una estructura social determinada; pero debemos cuidarnos de no interpretar estas piezas como teatro social, en el sentido que hoy damos a estos términos.

Para terminar con esta caracterización de los personajes de la «comedia», podemos decir que, en términos generales, su tratamiento como tales personajes de drama obedece a un doble proceso de teatralización e historización. El proceso de teatralización de los personajes origina «tipos». El proceso de historización produce «individuos». En cada personaje se da, en dosis más o menos fuerte, ese cruce de «tipo teatral» e «individuo dramático».

8. El honor

Américo Castro, partiendo de los versos que Lope de Vega estampó en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609):

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

Y teniendo en cuenta la especialísima estructura de la vida española durante los siglos XVI y XVII, distingue entre honor y honra. Más que del concepto del honor —dice— habría que hablar del sentimiento o vivencia de la honra. Vale la pena citar las palabras de Américo Castro. «El idioma distinguía entre la noción ideal y objetiva del 'honor', y el funcionamiento de esa misma noción, vitalmente realizada en un proceso de vida.» El honor es, pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en una vida. La lengua literaria distinguía entre el honor como concepto y los «casos de la honra». En el primer caso, «el honor aparece aún íntegro, no roto, aunque esté amenazado»; en el segundo caso, «lo expresado es la vivencia del honor ya maltrecho». Frente al honor «como calidad valiosa, objetivada en tanto que dimensión social de la persona», la honra «parece más adherida al alma de quien siente derruido o mermado lo que antes existía con plenitud y seguridad». A su vez, la honra aparecía íntimamente ligada a la limpieza de sangre. Para entender, en toda su amplitud, el motivo dramático del honor y captar su raíz vital son fundamentales los estudios de Américo Castro, especialmente su libro *De la edad conflictiva*, a cuyas páginas remito al lector interesado⁹. Nuestra intención, aquí y ahora, es señalar las características del honor en tanto que principio o elemento estructural del drama.

El honor, en la economía del drama español ocupa un puesto privilegiado y aparece dotado de un valor absoluto, hasta el punto de que se lo equipara a la misma vida. Patrimonio del alma, es, sin embargo, por lo que tiene de bien comunitario, raíz y fundamento del orden común. El individuo, en cuanto miembro de la comunidad que sustenta y da sentido a su vida, debe, si quiere permanecer en ella, mantener íntegro su honor. Pero como éste «está en otro y no en él mismo» (Lope de Vega: *Los comendadores de Córdoba*), pues son los demás quienes dan y quitan honra, es necesario vivir en permanente tensión vigilante con todos los sentidos y el ánimo atentos a la opinión ajena. No sólo una palabra o una acción, sino un simple gesto o actitud desestimativos, reales o como tal estimados, de los demás, pueden ser considerados como ofensas al honor. La ofensa, real o imaginada, exige la inmediata reparación. Ésta se consigue mediante la venganza, pública o secreta, según haya sido pública o secreta la ofensa. El derramamiento de la sangre del ofensor es el único medio que el ofendido tiene para reintegrarse como miembro vivo a la comunidad. Mientras no se cumpla la venganza

⁹ Ver Jenaro Artiles, «Bibliografía sobre el problema del honor y la honra en el drama español», en *Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor Federico Sánchez Escribano*, Madrid-Atlanta, 1969, págs. 235-241.

el deshonrado es un miembro muerto que la comunidad rechaza. Por eso, si la honra es equiparada a la vida, la deshonra lo es a la muerte. Ni siquiera en los casos de honor conyugal mancillado es la pasión de los celos quien impulsa al marido a la venganza, sino la inexorable necesidad de cumplir las leyes del honor. Por ello, la venganza puede ser un deber doloroso. A diferencia de Otelo, impulsado al asesinato por la pasión de los celos, los héroes del honor conyugal del teatro español asesinan «en frío», movida la mano no por la pasión del corazón, sino por obediencia de la razón al código del honor. Una razón cuya lógica va contra toda ética cristiana y contra el propio querer personal. De ahí que el deber de matar cree en el héroe un conflicto de valores que hace de él un auténtico héroe trágico, aunque la esencia de su tragicidad nos sea hoy difícil, si no imposible, de comprender. Como escribe Hegel en su *Estética*, refiriéndose al honor en la poesía dramática española, «en lugar de las profundas emociones que nos hace sentir una lucha necesaria, este espectáculo sólo nos produce un sentimiento de penosa ansiedad»¹⁰. Algún crítico (Viel-Castel), citado por Menéndez Pidal en su ensayo *Del honor en el teatro español*, escribe: «lo que era la fatalidad para los trágicos griegos era, en cierto modo, el honor para los poetas dramáticos españoles; un misterioso poder que se cierne sobre toda la existencia de sus personajes, arrastrándolos, imperioso, a sacrificar sus afectos e inclinaciones naturales, inspirándoles tan pronto actos del más sublime rendimiento, como crímenes y maldades verdaderamente atroces, pero que pierden este carácter por efecto del impulso que los produce, de la terrible necesidad cuyo resultado son»¹¹. Poder sobrepersonal, más allá del bien y del mal, que como espada de Damocles pende sobre la cabeza de cada héroe del drama nacional, y a cuyo dominio no es posible escapar. La dictadura absoluta e inmisericorde de la opinión ajena, del «qué dirán» social elevado a imperativo categórico de la conducta individual, acosa al hombre hasta los últimos reductos de su conciencia, obligándole a rechazar sentimientos personales y consideraciones éticas. El honor coloca a los personajes del drama en una verdadera «situación límite», en donde lo que está en juego es el ser o no ser hombre para los demás, el tener derecho a la existencia dentro de la comunidad.

Sólo ante el rey, cuando éste es el ofensor, se detiene la venganza del honor mancillado, no sólo por ser fuente del honor, sino en razón de su poder, de origen divino, o por ser, según escribe Je-

¹⁰ *De lo bello y sus formas (Estética)*. Trad. Manuel Granell, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1958³, pág. 199.

¹¹ *Opus. cit.*, págs. 149-173.

rónimo de Carranza en 1571, en un texto citado por Menéndez Pidal: «persona universal, necesaria a la comunidad»¹².

9. Los teatros y su público

Hacia 1580, en que Lope de Vega comienza su carrera dramática, contaba Madrid con tres tipos de teatros: el eclesiástico, el de Corte y el teatro público urbano¹³. Los dos primeros montaban, con gran riqueza escenográfica, piezas en ocasión de celebrar festividades o ceremonias religiosas o cortesanas. La obra teatral formaba parte de la fiesta como un espectáculo más. A diferencia de estos dos el teatro público urbano montaba piezas teatrales con bastante regularidad, si bien no todos los días del año. Este teatro público, para el que se escribió la mayoría de las obras del teatro nacional, es el que nos interesa. En 1579 se fundó el teatro o «corral» de la Cruz, al que en 1582 vino a añadirse el teatro del Príncipe. Ambos locales superaron, en capacidad, ya que no en comodidad, a los ya existentes en Madrid desde 1574. Pertenecían todos ellos a cofradías religiosas, dedicadas a menesteres caritativos y devotos que, con el fin de obtener dinero para sus hospitales, alquilaban sus «corrales» a las compañías de representantes. La estructura física del teatro no podía ser más primitiva. Construido en un patio, cerrado por casas en tres de sus lados, a cielo raso, constaba de escenario, cubierto con un tejadillo, del patio donde se amontonaban de pie los hombres, llamados *mosqueteros*, de cuyo gusto, expresado siempre ruidosamente, dependía el éxito o el fracaso de la comedia; los balcones y ventanas de las casas que daban sobre el «corral» servían a manera de palcos desde donde veía el espectáculo un público más selecto. El alquiler de estos *apuestos* llegó a constituir un pequeño negocio. Las mujeres tenían su sitio en la *cazuela*, situada al final del patio. Más adelante, cuando el teatro fue prosperando como negocio, se construyó un anfiteatro. Finalmente, había también los *desvanes*, situados encima de los balcones o *apuestos*.

Las funciones eran por la tarde y terminaban una hora antes de la puesta del sol. Solían durar dos horas como mínimo y tres como máximo. Generalmente, había representación todos los días festivos y dos o tres veces entre semana. Los precios de las entradas eran relativamente reducidos y el control no muy severo.

La escenografía, que irá variando a lo largo del siglo XVII, ha-

¹² De Cervantes y Lope de Vega, ed. cit., págs. 145-173.

¹³ Para este apartado ver N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage...*, Oxford, 1967, y el reciente libro de Othon Arroniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, 1977. Hay excelente bibliografía.

ciéndose más complicada según nos acerquemos a Calderón, era, cuando Lope comienza, bastante simple. El dramaturgo confía a la palabra del personaje la descripción, rica de color y de música, de los lugares donde transcurre la acción o, en otras ocasiones, se limita a sugerirlo. Todo era posible en el escenario, sin necesidad de transición alguna. El público colaboraba imaginativamente en el brusco cambio del lugar o del tiempo.

A finales del siglo XVI había en España unas ocho compañías de cómicos reconocidas. En 1615 eran ya doce. El director o empresario de la compañía se llamaba *autor*. Junto a las grandes compañías (unos treinta actores) se encontraban otros grupos de comediantes que iban desde el *bululú* (un solo actor) hasta la *farándula*, escalón inmediatamente anterior a la compañía. Éstas dominaban unas cincuenta comedias y se quedaban en las ciudades importantes durante varios meses. Agustín de Rojas, en su pintoresco *Viaje entretenido*, nos cuenta la vida difícil, realmente heroica, llena de penalidades, de los distintos grupos de actores.

Desde el punto de vista sociológico uno de los hechos interesantes del teatro español es la relación del dramaturgo, no como persona privada, sino como tal dramaturgo, con su público. Lope de Vega establece, revolucionariamente, que la finalidad del arte dramático es *dar gusto al público*. El escritor de teatro debe, pues, esforzarse por satisfacer el gusto de un público insaciable que, sin diversiones públicas hasta entonces, organizadas a la escala del teatro, pide novedades, llevado de una enorme pasión por el espectáculo teatral. Ese público es heterogéneo, formado de personas de muy distinta condición social y de no menos diversa educación y sensibilidad, artísticas y literarias. Forzosamente había que crear un teatro mayoritario, esencialmente popular y nacional. Pero, además, y es de lo que se da cuenta Lope, tenía que ser también arte, debía tener calidad poética. No sólo una vulgar diversión para el pueblo, sino un arte teatral para el pueblo. Para hacer popular y nacional ese «arte nuevo» era necesario descubrir, por debajo de la heterogeneidad del público, su homogeneidad como pueblo. Lope, genialmente pueblo, no tiene más que bucear en su propio sistema de ideas y creencias, para dar con el módulo del nuevo arte. Guía excelente del autor teatral, para indicarle si se aparta o no del teatro querido por el pueblo, son las reacciones, siempre ruidosas, del público. Ese público era el verdadero rey del espectáculo teatral. Y es él quien, responsable de la demanda, realmente asombrosa, de obras nuevas, determina la oferta.

El fenómeno histórico-literario del teatro español del Siglo de Oro no puede ser entendido si no se tiene en cuenta el fenómeno histórico-sociológico del público de ese teatro. El estudio del público español del siglo XVII, utilizando las técnicas modernas del

método sociológico, está, prácticamente, sin hacer. Mientras no se haga tal estudio la historia del teatro español sólo será *historia* en grado muy relativo. De esta relatividad tenemos nosotros en este libro aguda conciencia¹⁴.

10. Los dos ciclos del teatro español

El largo periodo de producción teatral intenso comprendido entre los comienzos de Lope de Vega y los finales de Calderón de la Barca, suele dividirse, faltos de mejor criterio de clasificación, en dos ciclos dramáticos: ciclo Lope de Vega y ciclo Calderón de la Barca. Estos ciclos, cada uno con sus dramaturgos, no están radicalmente separados uno de otro, sino que, a partir del segundo cuarto del siglo XVII, coexisten ambos. Dentro de la unidad del teatro áureo español suelen distinguirse dos «maneras» de realización del sistema dramático inventado por Lope. A la «manera» de Lope, más libre, le pasaría con Calderón hacerse más cerrada, como consecuencia de una mayor preocupación por la ordenación técnica de los materiales dramáticos. A la primera y segunda generación de dramaturgos, la de Lope y la de Tirso, viene a sumarse la de Calderón. Durante algunos años los dramaturgos de las tres generaciones estrenarán, al mismo tiempo, sus piezas, estableciéndose así lo que podríamos llamar una intensa «zona de contagio». La vocación de originalidad e independencia de la tercera generación que, al mismo tiempo, había aceptado la estructura del drama nacional, y la necesidad de mantener vivo el espíritu de ese teatro, cuaja en una especie de compromiso entre tradición y cambio. El cambio consistirá en la voluntad de construir con mayor rigor la pieza teatral, ordenando, estilizando, intensificando la inmensa materia teatral con la que se encuentran conviviendo. Si el problema de la primera y segunda generación es convertir en drama la historia, la vida, la literatura, etc. el problema de la tercera generación es perfeccionar el sistema dramático para que, en lugar de anquilosarse, siga produciendo obras vivas.

En cada uno de los dos ciclos suele distinguirse un grupo de dramaturgos de primera fila, por el conjunto de su obra o por algunas en particular, y otro de epígonos, dramaturgos menores o satélites. Y aun una verdadera nube de dramaturgos tercerones y cuarterones.

¹⁴ Ver Noel Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965; Ch. V. Aubrun, *La comédie espagnole (1600-1680)*, París, 1966 (Traducción española en Taurus, 1968); José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, 1975; J. M. Díaz Borque, *Sociología de la Comedia española del siglo XVII*, Madrid, 1976, y *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, 1978.

Reduciendo cada ciclo a sus representantes máximos, tenemos la siguiente nómina:

A) Ciclo Lope de Vega:

- 1 Lope de Vega (1562-1635).
- 2 Guillén de Castro (1569-1630).
- 3 Mira de Amescua (1574-1644).
- 4 Vélez de Guevara (1579-1644).
- 5 Ruiz de Alarcón (1581-1639).
- 6 Tirso de Molina (1584-1648).

B) Ciclo Calderón de la Barca:

- 1 Calderón de la Barca (1600-1681).
- 2 Rojas Zorrilla (1607-1648).
- 3 Agustín Moreto (1618-1669).

Estos serán los dramaturgos en los que centraremos nuestra atención. Imposible nos es analizar, dado el carácter no manual de este libro, la obra dramática, siempre estimable, alguna vez con grandes calidades, de autores como los del grupo valenciano (Tárrega, Aguilar, Ricardo del Turia), o como Pérez de Montalbán, fervoroso discípulo de Lope de Vega, Jiménez de Enciso, Antonio Coello, Cubillo de Aragón o Bances Cándamo. En cambio, sí nos ocuparemos de Quiñones de Benavente, por ser el mejor entremesista del siglo XVII y de Valdivielso, por sus hermosos autos sacramentales, casi único género teatral que cultivó.

Nuestra intención no es, en los autores que estudiemos, abordar metódicamente todos los géneros temáticos del teatro de cada uno de ellos. Nuestra intención es, justamente, la contraria. No nos interesan los catálogos, más o menos razonados, de obras ni de género, sino sólo aspectos definitorios de las distintas dramaturgias, siempre y cuando haya una obra cuyo valor dramático permanezca vivo y vigente. No nos interesa aquí la erudición, aun contando con ella como puro instrumento de trabajo, sino la vitalidad dramática de las piezas teatrales o su peculiar condición teatral¹⁵.

¹⁵ Para una interpretación global del teatro del Siglo de Oro ver, por ejemplo, Alexander A. Parker, *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, *Diamante*, VI, Londres, 1957 (Traducción española en M. Durán y R. González Echevarría, *Calderón y la Crítica: Historia y Antología*, Madrid, Gredos, 1976, t. I, págs. 329-357); J. A. Maravall, *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972; y mi libro *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, 1978.

II. LOPE DE VEGA

1. Introducción

Un teatro nacional

Páginas atrás, al hablar de la extraordinaria variedad temática del teatro español del siglo XVII, decíamos que lo radicalmente importante fue la capacidad de *dramatización* de nuestros dramaturgos. Ahora bien, esa conversión de la realidad —en cualquiera de los múltiples aspectos o dimensiones ya señalados— en drama con sentido nacional, sólo se explica a partir de Lope de Vega. Éste no sólo encuentra la fórmula que permita tal conversión, sino que fija el tono y el sentido propios de ese teatro. La misión de Lope, como dramaturgo, fue, partiendo de lo que existía como posibilidad en la escena contemporánea o como simple conato, articular todos los elementos, inoperantes todavía como elementos dramáticos, en una unidad artística inédita. Como es natural, Lope, lo mismo que Shakespeare en Inglaterra, no creó un nuevo teatro de la nada. Cuando Lope empieza a escribir piezas teatrales ya había un teatro o, mejor dicho, varios teatros o estilos dramáticos, coincidentes en muchos puntos y divergentes en otros muchos. En todos los dramaturgos anteriores a Lope encontramos, entre otros, dos rasgos comunes: la incapacidad de armonizar en una estructura dramática valiosa lo culto y lo popular, la originalidad y la tradición, el drama y la poesía, los valores individuales y los colectivos, el pensamiento y la acción; asimismo, carecieron de una visión clara de la relación entre arte dramático y público. En efecto, aquellos dramaturgos, guiados por un concepto del teatro que tenía en cuenta, para negarlos o afirmarlos, unos modelos, no escribieron para un pueblo espectador, sino para un público o culto o ignorante. En muy pocos casos consiguen escribir para todos. Y cuando lo hacen —o, a lo menos, lo intentan— el resultado —salvo alguna que otra excepción— es mediocre. Ninguno de ellos sabe poner de acuerdo la pieza teatral con las necesidades teatrales de todos los espectadores, la forma y el fondo o la técnica y la temática o la materia y el espíritu del drama con el sistema de ideas, creencias y sentimientos del público, entendido éste como colectividad nacional. Naturalmente, sería absurdo considerar mis palabras como acusación a esos dramaturgos. No se puede, en efecto, acusar a ninguno de ellos de no haber hecho un teatro nacional. Lo que intento poner de relieve es, precisamente, la genialidad de Lope de Vega, que sí supo hacer desde el comienzo casi de

su carrera dramática un teatro nacional. Recordemos las palabras de Cervantes: «y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía del teatro...» Y los seguidores de Lope justificarán, en último término, el nuevo teatro basándolo en el ejemplo de Lope, razón suficiente de la bondad de toda novedad. Desde un principio, Lope gozaba de inmenso prestigio. Lo decisivo de ese triunfo de Lope el dramaturgo estriba en su concepto del teatro, al que va indisolublemente adscrita su visión —¿pura intuición?— de la finalidad del teatro como arte para el pueblo. Lope tuvo que darse cuenta de que el público era el pueblo o, invirtiendo el orden de las palabras, de que el pueblo era el único público auténtico. Nobles y villanos, hombres y mujeres, cultos e incultos coincidían en sentir y en pensar la vida como españoles. Ese modo o estilo español de vivir y desvivir la existencia empieza Lope por captarlo en sí mismo, en su propia sensibilidad. Lope de Vega, en el centro mismo del vivir de su tiempo, testigo de excepción de los afanes —voliciones y «noliciones»— de su época, y actor, también de excepción, de unos ideales y unas creencias, se convierte en intérprete de la colectividad por el simple hecho de interpretarse a sí mismo. Y lo que Lope interpreta no es un pensamiento, sino su conciencia de estar existiendo como español de la España concreta, rica de aventura —positiva o negativa— de fines del siglo XVI y primer tercio del XVII. Si se me permite decirlo así, Lope dramaturgo descubre en sí a Lope pueblo. La fidelidad a sí mismo, a su radical espontaneidad vital, mantenida, sin rechazar nunca —esto es importante— sus propias contradicciones, será uno de los secretos de su constante triunfo.

El teatro creado por Lope triunfa en la escena española a lo largo de casi cien años porque, entre otras muchas cosas más, fue ininterrumpidamente actual. La actualidad de ese teatro, lo que le mantenía vigente, no era el que sus temas dramáticos fueran en sí actuales, sino que sus temas, cualesquiera que fuesen (bíblicos, de historia extranjera o española, antigua o moderna, novelescos..., etcétera), estaban pensados y sentidos desde el hoy de todos los españoles y para ese hoy. Es decir, lo radicalmente actual era el punto de vista español —y aquí español no es accidental, sino esencial— desde donde o a través del cual se interpretaba la realidad del universo. Ese punto de vista, compartido —porque convivido— por cada espectador, permite el nacimiento de un teatro popular, fenómeno éste que muy raras veces se da en la historia del teatro universal. Claro está que ese mismo punto de vista iba a determinar, por otra parte, la indudable limitación de nuestro drama nacional.

Fecundidad e improvisación

Conocida es la inmensa producción dramática de Lope. Su fecundidad hace de él un caso único, un auténtico fenómeno dentro de la historia de las literaturas. Fecundidad e improvisación son dos notas que siempre se asocian a la obra y al escritor Lope de Vega, «monstruo de naturaleza». «Fénix de los ingenios»..., etc. Ahora bien, por debajo de esa fecundidad creadora y de ese don de la improvisación, a mí me gustaría dejar bien destacada otra nota, sin la cual las otras dos nada hubieran valido, y que define un aspecto muy importante de la personalidad de Lope: su formidable capacidad de trabajo. En las biografías de Lope se pone de relieve su potencia vital, su enorme empuje, su capacidad erótica, presentándose casi como una fuerza de la naturaleza. Sin embargo, lo que realmente asombra es su entrega total a la faena de escribir. Mucho más tiempo que al amor y a la aventura gustosa de vivir intensamente cada una de sus empresas dedicó a permanecer amarrado a su mesa, escribiendo. Numerosas veces nos da Lope testimonio de esa entrega suya al trabajo. Basten estas dos citas sacadas de dos de sus epístolas:

Entre libros latinos y toscanos,
ocupo aquí, Gaspar, los breves días,
que suelen irse en pensamientos vanos.

(Al contador Gaspar de Barrionuevo)

Entre los libros me amanece el día
hasta la hora que del alto cielo,
Dios mismo baja a la bajeza mía.

(A don Antonio Hurtado de Mendoza)

Siempre hemos tenido la impresión, corroborada por las numerosas alusiones que hace Lope de su propia vida en sus múltiples epístolas en verso, de que en él había una constante aspiración a la paz, a la tranquilidad, a la soledad gustosa de su gabinete. Vocación mantenida a pesar de los muchos avatares e impedimentos a que su inquieto y apasionado temperamento y las circunstancias de su vivir le conducen. En medio de los mayores tormentos y tormentas de su ánimo, Lope sabe retirarse, hurtando horas al sueño o dedicando largas jornadas de su existencia, al aposento donde están sus libros y sus papeles. Al hablar de Calderón se alude a la «biografía del silencio». Al hablar de Lope, se llenan páginas y más páginas contan-

do la historia de sus amores, pero no se habla de lo que, lógicamente, debería hablarse: de la «biografía del trabajo». Es el trabajo, tanto como los amores, la verdadera constante de su vida. Precisamente porque fue un gran trabajador y porque fue un hombre que gustó, aún más, que necesitó confesarse con la pluma, pudo escribir tanto de sus propios amores. Ciertamente dedicó muchísimas más horas a escribir acerca del amor que a hacer el amor. Intensidad no significa dedicación continua. Y no hay dedicación más absoluta, más incesante en Lope que la dedicación a su propia creación literaria. Destaquemos, pues, junto a su fecundidad y a su don de improvisación o, mejor, sustentando a ambas, su genial capacidad de trabajo.

Popularismo

En el Lope dramaturgo se destaca, igualmente, lo que se llama su «popularismo». Lope fue un hombre que leyó mucho, que leyó de todo, y de sus lecturas asimiló un enorme caudal de conocimientos que, luego, transformado, hecho sustancia propia, aparece a lo largo de su obra. Hombre nada o muy poco problemático, dotado de una mente poco reflexiva, pero muy clara, con una tremenda capacidad de impregnación, parece resolver cuanto observa en los libros o en la vida en materia convivible. Cuanto toca se convierte, inmediatamente, en palabra. Y lo propio de su palabra es ser corpórea, plástica. Cuanto es concepto o abstracción encarna en seguida en palabra nacida en los cinco sentidos corporales. Su palabra es siempre rítmica, jugosa, empapada de realidad. Sensible, desde muy joven, a los versos del Romancero, aprende en él lo que podríamos llamar el arte de la poesía natural y llegará a decir del romance que es composición «envidiada de otras lenguas por la suavidad, dulzura y facilidad que tiene, y porque es capaz de cuantas locuciones y figuras puede tener la más heroica y épica...» Justamente a través del Romancero accederá Lope a la expresión popular, intensamente vivida, de la dimensión heroica de la existencia, tan arraigada en la conciencia de los españoles de su tiempo y tan importante, por tanto, en su teatro y en todo el teatro español. A la vez que Lope se posesiona de esta palabra del Romancero y de su espíritu, hay en Lope algo que Karl Vossler señaló agudamente cuando escribió acerca del «sentido genial de Lope para la significación psíquica de ambientes de toda clase», que le permitió atisbar «la vinculación del hombre a su contorno, a su ascendencia y a sus usos y costumbres»¹⁶. Ese «sentido genial» para la captación del medio ambiente pudo

¹⁶ *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, pág. 267.

desarrollarlo Lope precisamente en la frecuentación del Romancero y, en general, de la poesía popular castellana, donde unos cuantos rasgos definen limpiamente la circunstancia de la persona, su medio ambiente. Su «popularismo» consiste, sobre todo, en una disposición, no tanto de su inteligencia como de su sensibilidad, para captar en la literatura o en la vida, en toda su inmediatez y frescor, los valores de todo cuanto forma parte de la tradición. Esa tradición que informa cantos, costumbres, fiestas, ambientes, supersticiones, actitudes, que corre como una veta de agua pura a lo largo y a lo ancho del vivir del pueblo y que tiene voces y apariencias distintas en las diversas regiones físicas y sentimentales de la tierra española. Lope parece poseerla de inmediato y sabe —con sabiduría que es afinidad simpática— hacerla aflorar, como si acabara de nacer, en la entraña misma de su obra poética. En sus dramas suena de continuo, como agua de manantial, esa múltiple voz delgada y pura de la tradición. Tradición que es cosa viva, afán, esperanza y sueño.

Lirismo

Íntimamente unido a ese «popularismo» destaca poderosamente el lirismo de Lope de Vega. No se trata sólo de que en todos y cada uno de sus dramas encontremos rincones de encendido lirismo, escenas de delicado o agreste lirismo, sino de que, en el acto mismo de la creación dramática, trabajan al unísono, uncidos en el mismo yugo, el dramaturgo y el lírico. Testimonio inequívoco de tal unión es la palabra dramática de Lope, que es, en los momentos de mayor intensidad o de mayor densidad, palabra poética. Las mejores piezas de Lope, las mejores escenas, aquellas inconfundiblemente suyas, son, en el sentido antes sugerido, poesía dramática. Lope se caracteriza por el dinamismo de la acción, «la rapidité presque abstraite de l'action», de que hablaba Marcel Carayon. Ese dinamismo de la acción, que elimina de la «fábula» lo no interesante, lo que pudiera resultar peso muerto en el esquema dramático, que condiciona la estructuración de la materia dramática haciéndole adoptar la sucesión rápida de escenas, por medio de transiciones bruscas; ese dinamismo de la acción que fuerza, desde dentro mismo del drama, a la estilización y a la condensación, y que dirige la atención del dramaturgo a lo emotivo de las situaciones humanas, se origina, justamente, en el lirismo básico de la creación dramática de Lope de Vega. Su fuente inmediata está en el Romancero. Precisamente al tratar de caracterizar ese especial dinamismo de la acción típica del teatro de Lope —y a través de él difuso en el teatro español del siglo XVII— he utilizado una serie de rasgos que Menéndez Pidal señaló como

característicos del estilo de los romances. Pero además de este lirismo de base encontramos otro mucho más visible que se manifiesta, por medio de canciones y de villancicos, en aquellas escenas, muy numerosas, en que los personajes viven sus alegrías y sus penas en estrecha conexión con la naturaleza. Deliciosas escenas de aldea o de campo en las que Lope expresa la belleza del cotidiano transcurrir de las horas en un paisaje sentido idílicamente, en donde reinan la paz y la alegría y en donde los corazones, en comunión con la naturaleza sencilla, manifiestan una especie de beata armonía. Lope sintió intensamente la poesía de la naturaleza y su reflejo en las vidas por ella sustentadas.

2. Aspectos de su teatro

Ningún problema tan difícil de resolver satisfactoriamente como el que plantea la necesidad de presentar con cierto rigor metodológico la inmensa producción de Lope de Vega. ¿Cómo ordenar, previamente, esa ingente e intrincada selva teatral, sin dejar fuera ningún aspecto importante? Imposible acudir, como podría hacerse con el teatro isabelino inglés o con el teatro francés, al cómodo esquema de los géneros dramáticos clásicos, pues, como ya sabemos, la ruptura de los géneros es lo que define, exteriormente, al teatro español. Desde Menéndez Pelayo suele adoptarse, para el estudio del teatro de Lope, la clasificación temática. Se agrupan las obras atendiendo a los temas, motivos o asuntos. Pero esta clasificación no es, ni mucho menos, la mejor, aunque sea la única, y plantea, a su vez, nuevos problemas, ya que reúne en un mismo epígrafe piezas que por su estructura son desemejantes. Por otra parte, esta clasificación, puramente externa, convierte el estudio de los dramas en una rápida revista repleta de títulos y más títulos que llega a abrumar al lector. Si, al mismo tiempo, se tiene en cuenta que lo propio de Lope es tratar el mismo tema según estilos dramáticos muy diversos o desde enfoques que varían de una pieza a otra e, incluso, de un acto a otro dentro de la misma pieza, el problema de una clasificación realmente científica se hace insoluble. Con todas estas salvedades es indudable que la clasificación establecida por Menéndez Pelayo ofrece, con todos sus defectos, una especie de panorámica del teatro de Lope. Como el criterio que hemos adoptado en la redacción de este libro es fundamentalmente selectivo, y no acumulativo, agruparemos las obras representativas de los aspectos más relevantes del teatro de Lope en torno a varios núcleos. Cada uno de ellos estará determinado por un sistema de fuerzas o principios en conflicto. Desde ahora advertimos que no nos interesa establecer clasificación

La comedia del amor

Un grupo muy abundante de comedias de Lope, al que se ha designado con los nombres de comedia de costumbres, de capa y espada, de enredo, nacen con el solo designio de poner en escena, como en espejo, la vida superficial de la villa y corte. Lope, hombre de ciudad, con lírica nostalgia de campo y aldea, se propone divertir al hombre de la ciudad con el espectáculo de lo que pasa en las calles, plazas, paseos, casas de Madrid. Precisamente de lo que pasa y no queda. La vida como pura fluencia, afirmándose a sí misma en su pasar. El motor dramático de todas estas piezas es el amor. Petroy²⁴ ha señalado los mil y un aspectos del amor en el teatro de Lope, poniendo de relieve la riqueza del *ars amandi* lopesco. Denis de Rougemont, que ha escrito un sabroso libro sobre *El amor y el Occidente*, hubiera encontrado en Lope un testigo de excepción para la historia del amor en la España del siglo XVII. Toda la mitología del amor humano —realidad y ficción, instinto y espíritu— está incorporada y convertida en drama en el inmenso retablo teatral del dramaturgo español. Desde el amor como divinidad eternamente venedora, a cuyo culto nadie se sustrae, hasta el amor como realidad fisiológica, pasando por el amor como maestro de engaños y el amor fuente de gozo y transfiguración o fuente de tortura y de locura, desde la teoría neoplatónica del amor a la teoría más radicalmente carnal del amor, toda la compleja y contradictoria realidad del amor humano está presente —con presencia vital— en la dramaturgia de Lope. Estas piezas, que forman un cosmos completo, suministran datos al sociólogo, al psicólogo, al historiador, al crítico literario. Más que la obra de un solo hombre, parece la obra de toda una sociedad.

El número de piezas maestras —con maestría dramática y poética— es, realmente, impresionante. He aquí sólo unos títulos de todos conocidos: *La dama boba*, *El perro del hortelano*, *Las bazarrias de Belisa*, *El acero de Madrid*, *La noche toledana*, *La moza de cántaro*, *Santiago el Verde*, *Los embustes de Celauro*, *La niña de plata*, *El anzuelo de Fenisa*, *La viuda valenciana*...

En todas ellas asistimos, conducidos por los caminos más diversos, al triunfo del amor, que vence todos los obstáculos, salta todas las barreras, burla todas las normas, invalida todas las reglas, libera todas las potencias del individuo —inteligencia, voluntad, instinto, ingenio, fantasía—, exalta la totalidad del vivir personal... El prota-

²⁴ «El amor, sus principios y su dialéctica en el teatro de Lope de Vega», *Escorial*, XVI, 1944, págs. 9-40.

gonista de todas estas piezas no es ni la mujer ni el hombre, sino la pareja. La pareja humana que vive todas las aventuras posibles en un mundo rico de fiestas, canciones, modas, costumbres, paisajes, devociones, ensueños, juramentos, astucias, creencias, supersticiones, duelos, burlas... Un mundo donde todo acaba bien, porque tal es la voluntad de su creador. Voluntad puesta al servicio de la ilusión, que, sin evadirse de la esencia problemática del vivir del hombre, captado en su inmediatez, mediante el reflejo estético de la realidad cotidiana, descubre todas las salidas que el ser humano, apresado en su tiempo, tiene hacia el reino de la felicidad. En cada comedia Lope, insaciablemente, nos hace ver lo que de radical encrucijada tiene todo destino humano. Karl Vossler, en su ya citado libro sobre Lope, escribía en la última página:

Sólo es comedia todo, ciertamente, y luego poético, mas cuando el juego se convierte en auténtica poesía, adquiere su grave, su honda y eterna significación (...). Si todo este arte escénico produce el efecto de un sueño febril, si transmite un pulsar prepotente y tumultuoso —recio gozar del mundo, impulso de vigencia y agudizado deleite de los sentidos— va todo ello, sin embargo, acompañado de un vigilante y tácito sentido de tránsito y de fin. Dejamos la comedia con un cierto aturdimiento y a la vez con la firme decisión del viajero que, después de un trago de buen vino, salta fortalecido sobre el corcel y cabalga rostro a la aventura de la vida ignota. Lope no educa: da alas.

Puestas sus criaturas en la encrucijada, Lope les hace dar la espalda al camino oscuro, a todos los caminos oscuros que conducen hacia el dolor y la muerte, y los lanza a galope tendido hacia el fantástico reino de la eterna primavera. ¿Evasión? ¿Mentira? Algo más radical: mito. La comedia del amor de Lope es la más prodigiosa recreación del mito del paraíso perdido, que no está más acá ni más allá del hombre, sino justo donde el amor lo inventa: en el reino de la poesía. En *El laberinto de Creta*, comedia mitológica de Lope, Ariadna, expresándose con palabras del Romancero, canta estos versos:

Sonaba que un pardo azor
una paloma sacaba
del nido en que yo dormía,
y que del mar por las aguas
a la margen de otro puerto
se la llevaba en las alas.

La comedia del amor de Lope de Vega nos lleva siempre, en sus alas, a la margen de ese otro puerto.

III. CICLO LOPE DE VEGA

1. Guillén de Castro

Durante los quince últimos años del siglo XVI, Valencia, ciudad de rica tradición teatral, contó con un pequeño grupo de dramaturgos que, sin romper del todo con el teatro de sus compatriotas Rey de Artieda y Virués, pero impulsados por una ansia de renovación que los llevaba a desbordar las formas dramáticas típicas del siglo XVI, recorrían, paralelamente a Lope de Vega, las primeras etapas del camino que conducía al drama nacional²⁵. La estancia de Lope en Valencia, durante el periodo de su destierro, fue decisiva en la evolución de su propia dramaturgia e importante para los valencianos. Lope debió de sentirse aguijoneado por las nuevas formas dramáticas y disfrutar, sin duda, del clima de entusiasmo por el teatro que reinaba en Valencia, donde funcionaba la Academia de los Nocturnos, que reunía en animada tertulia literaria a los mejores ingenios de la ciudad. En ese grupo se formó, destacando muy por encima de los demás, Guillén de Castro, gran admirador del arte dramático de Lope de Vega, a quien dedicó la *Parte primera de sus comedias* (1618). Lope le correspondió siempre con su estimación, dedicando al valenciano *Las almenas de Toro*, con indudable intención de homenaje al creador de *Las mocedades del Cid*. Castro no es sin más, por su técnica teatral y su temática, un discípulo de Lope como lo serán, cada cual con su personalidad y su genio específicos, Mira de Amescua o Tirso de Molina, por ejemplo. Es, más bien, un dramaturgo que, con una obra ya iniciada, perfecciona su incipiente sistema fecundándolo con el ejemplo del estilo dramático de Lope. Es decir, no parte de Lope, como quien parte del punto cero, sino que sigue a Lope cuando ya lleva recorrida una etapa del camino. Esto me parece importante para entender ciertos aspectos de su teatro. El primero de ellos, señalado por varios críticos, es el tratamiento de la figura del donaire. En varias piezas teatrales de Castro el gracioso no interviene en toda la obra, sino sólo en alguna escena, y de modo muy secundario. O, dicho más exactamente, quien interviene no es el gracioso, sino un personaje episódico con algo de gracioso. Podría suprimirse tal personaje y no se resentiría para nada la estructura de la pieza. Incluso cuando el gracioso aparece como tal,

²⁵ Ver Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la Comedia*, Salamanca, 1973²; John G. Weiger, *The Valencian Dramatist of Spain's Golden Age*, Boston, Twayne, 1976. Del mismo autor, *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, 1978.