

AC 01 140

Asignatura Lenguaje, título El Teatro del siglo XVII, Lope de Vega, autor Vicente Granados. El teatro español del siglo XVII constituye una de las producciones culturales fundamentales que nuestro país ha dado al mundo, por más que Joaquín Casaldueiro haya señalado amargamente que la cultura hispánica se niega a la comprensión y al goce de Lope y Calderón. Ortega y Gasset, en junio de 1953, decía, el pueblo español, desde hace siglos, no conserva en su memoria ni un verso ni una figura de Lope.

Por otra parte, un poeta tan culto y profundo como Antonio Machado, al hablar de un soneto de Calderón, advierte, todo el encanto, si alguno tiene, estriba en su corrección silogística. Análoga opinión le merece a Antonio Machado el teatro de Calderón. Sin embargo, a pesar de algunos elogios más o menos esporádicos, cargados a veces de ironía, Machado reconoce que El príncipe constante, de Calderón, acaso sea como obra de teatro lo más sólido de nuestras letras.

Joaquín Casaldueiro apunta una posible razón que explique la relegación de nuestro teatro barroco, el hecho de que los hombres del 98, tan inteligentes y sensibles, no pudieran aceptar la comedia ni penetrar en ella. Aunque habría que matizar estas palabras, creemos que están cargadas de razón. Además, los componentes del grupo del 27, admiradores de nuestro teatro clásico, no tuvieron tiempo de completar la función educativa que se propusieron, cegada con el estallido de la guerra civil.

Recordemos que Lorca, con su grupo La Barraca, llevó por los pueblos de España los ocho entremeses de Cervantes, varias obras de Lope de Rueda, Fuenteovejuna de Lope de Vega, La vida es sueño, de Calderón, El burlador de Sevilla, de Tirso. Todo este trabajo fue montado en solo año y medio, y Lorca señala que el público que seguía con mayor atención las representaciones eran los universitarios y las clases populares. Lo cierto es que todavía el teatro español del barroco no puede ser apreciado como el inglés o el francés de la misma época.

Todos los críticos y conocedores de nuestra comedia barroca están de acuerdo en que es Lope de Vega quien establece definitivamente las bases de la comedia nueva. Pero, ¿qué es la comedia nueva? Para intentar explicarla, se echa a mano muchas veces, sin pararse en distinguos, de un poema preceptiva de Lope, titulado Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, publicado en 1609. No olvidemos que Lope muere en 1635, y alguna variación se produce en su propia obra dramática entre 1609 y 1635, por más que Lope dijera que se sucedía a sí mismo.

Además, el Arte nuevo es un poema para ser leído, no como un poema cualquiera, sino ante una academia que actuaba de juez y de adversario. El autor debe, pues, justificar sus innovaciones, y a veces miente a sabiendas, como recordó a Zorín. Miente, por ejemplo, cuando dice que el vulgo es necio, y hay que escribir en necio para darle gusto.

Ni Lope escribe en necio, ni era necio el público del siglo XVII. Creemos de suma importancia resaltar la repetición por tres veces, en el Arte nuevo, de la rima justo-gusto. Oigamos la primera.

Y escribo por el arte que inventaron, los que el vulgar aplauso pretendieron, porque como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto. Aquí Lope defiende su arte, y justifica las razones sociales que le aconsejan mantenerlo. Además, rima justo, es decir, lo que constituye ley, con gusto.

Nuestro dramaturgo, al reiterar la rima justo-gusto, cierra el periodo en el que defiende la comedia nueva, que rompe violentamente con las unidades dramáticas tradicionales de lugar, tiempo y acción. Lope es breve al referirse a la unidad de acción tratada extensamente por Aristóteles. Quizá la brevedad se deba a que se muestra conforme con Aristóteles.

Oigamos a Lope. En los versos anteriores encontramos una contradicción entre lo que Lope postula y lo que hace, pues en muchas obras suyas hay doble acción, como veremos al tratar de Fuente ovejuna. Lope es mucho más explícito con la unidad de tiempo, porque tiene que justificar que la niega radicalmente.

Nada dice de la unidad de lugar, porque es un invento de los aristotélicos del Renacimiento. Con ironía, Lope advierte. Ya le perdimos el respeto a Aristóteles cuando mezclamos la sentencia trágica a la humildad de la bajeza cómica.

Pues bien, si Lope de Vega le ha perdido el respeto a Aristóteles en algo tan esencial como lo que acabamos de decir, ¿qué importa no respetar la unidad de tiempo? En las dos horas que duraba la representación, los españoles querían verlo todo. Juan Manuel Rozas ha escrito con todo acierto que el teatro fue el ministerio de educación de masas en el siglo XVII, con todo el aparato de propaganda inherente a un Estado barroco. El teatro cumplía entonces una función múltiple.

Menéndez Pidal observó que el teatro de Lope era un ilustre cinedrama, todo ello gracias al quiebro dado a las tres unidades. Lope supo que el público quería conocer, quería divertirse. Hubiera sido ridículo encorsetar el teatro en las tres unidades.

Por ello Lope, refiriéndose a la unidad de tiempo, dice... Porque considerando que la cólera de un español sentado no se temple si no se le representan en dos horas hasta el final juicio desde el Génesis, yo hallo que si allí se ha de dar gusto, con lo que se consigue es lo más justo. La última rima, justo gusto, la encontramos casi al final del poema preceptiva El arte nuevo de hacer comedias, cerrando un periodo en el que justifica sus innovaciones entre bromas y veras. Pues si por un lado Lope se llama bárbaro, también nos recuerda que ya es conocido en Italia y Francia, y que acaba de terminar la comedia que hacía el número 483.

Oigamos como concluye... Sustento en fin lo que escribí, y conozco que aunque fueran mejor de otra manera, no tuvieron el gusto que han tenido, porque a veces lo que es contra lo justo,

por la misma razón deleita el gusto. Lope es rotundo a la hora de sustentar todo lo que escribió contra el arte y a favor del gusto de su público. El pareado final es una firme declaración de lo vital de la nueva comedia barroca.

Pero termina su discurso como un doctor orador académico, en versos latinos. De esta forma tapaba la boca a los doctos adversarios y enemigos que le escuchaban, y les daba otro ejemplo de ironía, cultura y gracia. Otro asunto muy interesante que Lope trata en su arte nuevo, es la división del drama que se debe dividir en tres actos.

Lope dice que fue Virués quien dividió la comedia en tres actos, pero silencia al menos dos nombres fundamentales, Juan de la Cueva y Cervantes. Juan de la Cueva decía en 1606 que había reducido un acto de los cinco, y Cervantes, en su prólogo a sus Comedias y Entremeses, declara que él había pasado de cinco actos a tres. José de Pellicer, en una preceptiva escrita el mismo año de la muerte de Lope, advierte que cada jornada debe constar de tres escenas que vulgarmente se dicen salidas.

A cada escena le doy trescientos versos, que novecientos es suficiente para cada jornada. La estructura de la Comedia Lopeasca está en función del número tres. Tres actos, tres escenas mayores o salidas, trescientos versos cada escena, y por tanto unos tres mil versos en toda la obra.

De la producción inmensa de Lope destacaremos sus comedias históricas, especialmente las inspiradas en la Edad Media Española. Es imposible hacer aquí una clasificación del Teatro Lopeesco, empresa llevada a cabo por Menéndez Pelayo y a la que nos remitimos. Pero señalaremos al menos un grupo de tres formado por Fuente Ovejuna, Peri Báñez y el Comendador de Ocaña, y el Caballero de Olmedo, que son las más famosas entre las llamadas históricas y tal vez las mejores de Lope.

Si Fuente Ovejuna es la comedia de la venganza colectiva, Peri Báñez encarna la venganza personal. Más adelante compararemos Fuente Ovejuna con el Alcalde de Zalamea de Calderón. Como seguidamente haremos referencia a los personajes de Fuente Ovejuna, obra que aparece impresa en 1619, relatamos brevemente el argumento de la obra.

Don Fernando Gómez de Guzmán, Comendador Mayor de Calatrava, comete mil desmanes en el lugar de su encomienda, Fuente Ovejuna. Maltrata a los hombres, seduce a las mujeres, roba las haciendas. Laurencia, hija del Labrador y Alcalde Esteban, es requerida de amores por el Comendador.

Ella se niega, y Frondoso, Labrador también, evita la violación de su enamorada. El día de la boda de Laurencia y Frondoso, el Comendador prende a Frondoso y la joven es llevada a casa del Comendador, pero consigue escaparse y lanzar a todos, hombres y mujeres, contra el tirano. El pueblo mata a su señor.

Los reyes católicos mandan hacer justicia, pero a pesar de la tortura, nadie delata. Los reyes

perdonan al pueblo, pero perdonan también al joven maestre de Calatrava, que siguiendo los consejos del Comendador, había tomado partido contra los reyes católicos y a favor de Juan a la Beltraneja, apoderándose de una ciudad clave entonces estratégicamente, Ciudad Real. Sobre Fuenteovejuna ha dicho Menéndez Pelayo que lo que presenciamos en la obra es la venganza de todo un pueblo.

En ella no hay protagonista individual, no hay más héroe que el Demos, el consejo de Fuenteovejuna. También ha dicho Menéndez Pelayo que no hay obra más democrática en el teatro castellano. Y añade don Marcelino que en Fuenteovejuna el alma popular, que hablaba por boca de Lope, se desató sin freno y sin peligro gracias a la feliz inconsciencia política en que vivían el poeta y sus espectadores.

También apunta Menéndez Pelayo que en su época el estreno de un drama así hubiera promovido una cuestión de orden público que acaso terminase con tiros en las calles debido al brío, la pujanza, el arranque revolucionario que tiene la obra, enteramente inofensivo en Lope, pero que transportado a otro lugar y tiempo explicaría el entusiasmo de los radicales en Rusia. Después de la cita de Menéndez Pelayo vaya una breve explicación. Fuenteovejuna se estrenó en Moscú en 1876.

El jefe de policía declaró que la obra era una llamada directa a la revolución. Sin embargo, la censura zarista dejó pasar la obra porque era promonárquica a la luz de su final. Digámoslo claramente, en Fuenteovejuna encontramos dos acciones, la segunda de las cuales es la de Ciudad Real.

Precisamente el final de la obra pertenece a la segunda acción. Pasado el tiempo en la Unión Soviética se seguía representando la obra pero despojada de la segunda acción. En España durante el periodo de la Segunda República Lorca montó la misma obra también sin reyes, es decir, suprimiendo la segunda acción.

Estos montajes y desmontajes han sido vistos así por Juan Manuel Rozas. Todo lo anterior nos sumerge en un mar de confusiones. Definir la obra aplicándole los conceptos democráticos del siglo XIX es un error, por más que don Marcelino hable de la feliz inconsciencia política en que vivían el poeta y sus espectadores.

Por otra parte, el resumen que hicimos del argumento de la obra es correcto pero no nos da idea de la misma. Nos estamos moviendo en unos postulados críticos ya empleados en otras ocasiones y que ahora aplicaremos brevemente a Fuenteovejuna, comedia que ha conocido diversa suerte e interpretaciones. En otras palabras, el texto no es inmutable ni se pueden aplicar a él ideas que no se encuentren en él.

Decía Ortega que nos debemos liberar de la superstición del pasado y para ello recomendaba que hiciéramos como los marinos mediterráneos que sólo se salvaban del canto mortal de las sirenas si lo cantaban del revés. Así, los que amen hoy las posibilidades españolas tienen que cantar a la inversa la leyenda de la historia de España. De esta forma, sabremos que en

Fuenteovejuna no se puede hablar de democracia sino del concepto del Estado barroco y tengamos en cuenta que Lope fue un acérrimo defensor de la monarquía absoluta.

Otro tema fundamental es el de la honra. Don Fernando hace lo posible para conquistar a la joven Laurencia pero ésta se mantiene firme en la negativa porque, entre otras cosas, una labradora, aunque sea rica, no se puede casar con un caballero. Laurencia fue una de las primeras mujeres que se casó con un caballero Laurencia entona la alabanza de la aldea con un dinamismo tal que nada tiene que ver con la alabanza de aldea renacentista.

Después de irse todos, dialogan Laurencia y Frondoso. La joven se muestra esquiva porque, a pesar de mantener su honra incólume, la gente del pueblo anda diciendo que ya para en un osón, es decir, que han tenido relaciones amorosas. No sólo le preocupa la honra sino la apariencia.

Frondoso, pues, debe irse. En este momento aparece el comendador que requiere a la joven y cuando va a forzarla, Frondoso sale y ayuda a la muchacha, no sin antes apoderarse de la ballesta. El lugar ameno se ha visto turbado y sirve de escenario para una clara confrontación, la del comendador y Frondoso, el caballero y el villano.

Frondoso termina diciendo unos versos análogos a los de otros villanos de Lope. Joaquín Casaldueño lo ha dicho con palabras muy precisas. No debe ser el instinto.

El hombre, la sociedad, tiene la voluntad de vencer a ese mal señor y reemplazarlo por el verdadero, por el rey, por la augusta razón católica. Si el primer acto terminó con la amenaza del comendador, en el segundo esta se cumple, acabando con la alegría que llenaba la plaza de Fuenteovejuna donde se celebra la boda de Frondoso y Laurencia. Todo el pueblo, pues el matrimonio es una institución religiosa y social y en el siglo XVII lo es más que nunca.

Los músicos y el gracioso Mengo cantan, pero el idilio se quiebra con la llegada del comendador que detiene a Frondoso, a Laurencia y golpea al alcalde Esteban con la propia vara del alcalde. Todo el orden social se ha roto y, consecuentemente, la venganza debe ser colectiva. Imaginamos no poco desconcierto en el público del siglo XVII.

Por una parte, todos los agravios que ha sufrido el pueblo deben ser vengados. Por otra, la venganza se debe llevar en secreto para que no sea el comendador quien se adelante de nuevo. El tercer acto comienza con algunos temores que pronto se borran.

El pueblo va acudiendo a la sala en que se reúnen los vecinos y hacen suya la doctrina que formulara, entre otros, el padre Mariana de que es lícito matar al tirano. Laurencia llega desmelenada por la ira y por la lucha que ha mantenido para defender su honor. Enumera las distintas vejaciones representadas en el desorden de su cabello.

Es decir, emplea algo muy barroco, la multiplicidad dentro de la unidad de significación. Al mismo tiempo, la joven actúa dentro de los cauces legales. La venganza no le corresponde a Frondoso porque, según dice Laurencia, aún no era de él.

Así, la venganza le corresponderá al padre en particular y a todos los hombres en general. Las quejas y acusaciones de Laurencia sirven para que el pueblo, mujeres, hombres y jóvenes, se amotinen y maten al comendador al grito de vivan los reyes. Pero los de Fuenteovejuna sabían que pertenecían a la orden de Calatrava y ésta tenía que administrar justicia.

Por eso piden un nuevo fuero al tiempo que matan al comendador. Ese nuevo fuero consiste en darse al rey, es decir, pasar a depender de él. El rey, al mandar un juez para esclarecer los hechos, acepta un nuevo orden.

El juez tortura en el proceso de instrucción, pero nada sale de los labios de los torturados. Todos se han confabulado para contestar que Fuenteovejuna mató al comendador. Mientras que el juez fracasa, la pareja se hace la misma pregunta para luego modificarla, pues Frondoso pregunta a Laurencia y yo ¿con qué te maté? A lo que contesta ella, ¿con qué? Con quererte tanto.

Aquí termina la comedia, pero hay un segundo final. Los reyes aparecen de nuevo para perdonar al maestro y al pueblo todo. Queremos hacer por fin una última observación.

Cualquier lector o espectador puede comprobar la prontitud en el perdón real al maestro y la demora y reticencia en el perdón al pueblo. El alcalde de Zalamea, de Calderón, es también una obra de plena madurez, pues fue escrita hacia 1641. También en este caso la paz de un pueblecito esturbada, pero ahora por el ejército.

Don Álvaro de Ataide, capitán de una compañía, se alberga en la casa del labrador, acomodado y honrado, Pedro Crespo. Se produce algo muy repetido en la comedia nacional. Isabel, hija de Crespo, rechaza al noble caballero.

Don Álvaro la rapta, la fuerza y la abandona en el bosque. Todos los críticos están de acuerdo en que las escenas que nos muestran a Crespo buscando a su hija y la escena del encuentro entre padre e hija son de las más hermosas del teatro español. Hemos preferido comparar las reacciones y comportamientos de los personajes del alcalde de Zalamea, de Calderón, con los de la fuente ovejuna de Lope y no con los del alcalde de Zalamea, de Lope, pues esta es obra inferior del Fénix.

Tanto el alcalde de Fuenteovejuna, Esteban, como Pedro Crespo, del alcalde de Zalamea, no agotan las vías procesales, pero en Fuenteovejuna el problema queda difuso con la acción de Ciudad Real. Sin embargo, en el alcalde de Zalamea, el asunto queda clarísimo. Hay interferencia de jurisdicciones y de niveles procesales.

Nadie duda que el violador debe ser castigado. Pero, ¿qué jurisdicción aplicarle? Repasemos brevemente el asunto. Crespo, después de intentar convencer al capitán para que repare la honra de su hija con el matrimonio, actúa como alcalde juez.

Instruye el proceso con petición previa firmada por Isabel. Hay un parlamento muy tenso entre Crespo y don Lope, superior del capitán, que exige que el proceso se lleve por la vía militar. De

dicho parlamento extraemos dos conclusiones.

Un delito común debe ser juzgado por la autoridad civil. Y otra conclusión no menos importante. Calderón no admite los fueros fundados en la clase.

Si de lo que se trata en el fondo es que Crespo no se fiaba de la jurisdicción militar, es una incógnita aún no resuelta. Crespo cree que le corresponde a él ejecutar la sentencia y así lo hace con todas las consecuencias, dándole garrote vil y no degollándolo como le correspondía por capitán y caballero. Pero queda pendiente otro problema.

En caso de poder administrar justicia a un alcalde o a un militar, tendría que ser en primera instancia. Cuando el rey ordena al alcalde la remisión del preso, no al Consejo de Guerra, sino a la jurisdicción civil superior, Crespo contesta sin pestañear. Mal podré, señor, remitirle, porque como por acá no hay más que una sola audiencia, cualquiera sentencia que ahí la ejecuta ella y así está ejecutada ya.

El rey no sale de su asombro, que crece al enterarse de que el capitán ha sufrido garrote, pero este problema también lo resuelve Crespo con estas palabras. Señor, como los hidalgos viven también por acá, el verdugo que tenemos no ha aprendido a degollar. Y esa es querella del muerto, que toca a su autoridad, y hasta que él mismo se queje, no les toca a los demás.

Si Lope insistió en la honra, Calderón da un paso más e introduce el concepto de opinión. Pero, ¿qué es la opinión? El mismo Crespo nos la define con un ejemplillo, como él dice. Si eres calvo y te pones peluca, no dejas de ser calvo en opiniones vulgares, que te señalarán diciendo, qué bien puesta trae la peluca fulano.

En una palabra, Crespo no quiere honor postizo, es nieto e hijo de villanos, y villanos serán sus hijos. También aquí el teatro barroco está cumpliendo una de sus funciones, la didáctica. Señalaremos por último tres puntos de diferencia entre Fuenteovejuna y el alcalde de Zalamea.

En Fuenteovejuna, Laurencia exige justicia a su padre. En el alcalde de Zalamea, Isabel pide la muerte de don Álvaro por haber sido deshonrada. La comedia de Lope acaba presentándonos la felicidad de la pareja, mientras que en este sentido, en el alcalde de Zalamea, la vida acaba para Isabel.

La ironía de Lope se ha transformado en humor negro en Calderón. Para finalizar este espacio dedicado al teatro del siglo XVII, vamos a señalar algunos puntos destacados por el autor, el profesor Vicente Granados. A pesar de su altísima calidad, la comedia barroca sigue siendo bastante desconocida en España.

Lope de Vega establece definitivamente las bases del arte nuevo de hacer comedias. Hemos sintetizado el argumento de Fuenteovejuna, quizá la obra más internacional de Lope, para luego demostrar qué interpretaciones partidistas y obsoletas se dan sobre la obra. El profesor Granados ha querido demostrar que entre el argumento que se reproduce en los manuales y los intereses profundos que laten en Fuenteovejuna, hay mucha diferencia.

Fuenteovejuna toma su argumento de las crónicas, pero la sagacidad de Lope no sólo salva al maestro Don Rodrigo Tellez Girón, sino que lo alaba, pues los apellidos de éste se asociaban en los oídos del público con los duques de Osuna, protectores de Lope. Hemos indicado cómo el honor constituye la referencia del comportamiento barroco. En el caso de Calderón, hemos distinguido el concepto de opinión.

Calderón es más radical que Lope, pues si ambos reconocen que el honor no se recibe por herencia, en el alcalde de Zalamea, Pedro Crespo va más allá, ataca los privilegios y propone una justicia única. Cabe, pues, plantearse una pregunta. ¿Estaremos ante el drama más subversivo del barroco? Esta grabación ha sido efectuada en el servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.