

UN ASPECTO PROGRESISTA DE LA COMEDIA NUEVA

EMILIO MENÉNDEZ AYUSO
Profesor U.N.F.D.

Comentaba Karl Vossler que la literatura española del Siglo de Oro fue más bien sociable que social, que no fue revolucionaria al modo, por ejemplo, de la francesa desde finales del XVIII. La española, decía el erudito germano, «se contenta con divertir, educar, edificar, informar, amaestrar y amonestar a sus clientes... Su oficio es el de mentor¹.

Educa, dice Vossler, y una de sus múltiples lecciones se nos revela a la luz de la realidad histórica del Imperio como portadora de gérmenes en cierto modo revolucionarios, sin importar aquí que no nacieran acompañados de una conciencia política. Siembra una actitud de vida, un punto de vista que, si tenemos en cuenta el tiempo en que ocurre, puede muy bien ser valorada no sólo como ejemplar sino como altamente progresista.

La admirable lección la encontramos en la vida profesional del autor de comedias —según su significado en el siglo XVI y XVII— y del poeta que las componía. Todos trabajan para satisfacer a un público recién descubierto que con su asistencia a los «corrales» les proporciona a cambio un medio de vida. Se diría que el reposo, ese sosiego —trágicamente desespiritualizado— tan del español de la época no afectara a estos hombres del teatro. Sin remilgos, con un

¹ *Literatura Española Siglo de Oro.*

gran sentido realista, trabajan en un momento en que hacerlo no es precisamente glorioso ni loable. Es como si al calor de la Comedia, la nueva, la que convoca en torno suyo a un grande y variado público, brotara una energía también nueva. Este sentido práctico de sus hombres, válidos y suficientes por su propia actividad, encierra caracteres muy valientes y avanzados dentro de la estructura éticosocial de aquel momento español y aún posterior. Benito Pérez Galdós, en uno de sus detallados testimonios de la sociedad madrileña y española de la Restauración, registraba estas realidades de una «sociedad —decía— no vigorizada por el trabajo», mostrando además abierta simpatía hacia el socialmente despreciado personaje del activo indiano con la creación de Agustín en *Tormento* (1884) a la que corresponden las palabras citadas. Sobre nuestro siglo xx tampoco han faltado observaciones similares. Volvamos ahora al de Oro y valoremos esa saludable actividad de la Comedia.

«En el siglo xvi se planteó en términos dramáticos el conflicto entre el cultivo de los saberes científicos y la honra nacional. La casta de los cristianos viejos, la castiza, la dominante y triunfadora en el antiguo y nuevo mundo, prefirió la honra a la eficacia de la mente, o a *cualquiera consideración de tipo práctico*. Cervantes lanzó su mirada incisiva sobre el conflicto entre el existir estático de la persona «honrada» y la necesidad de subsistir mediante ocupaciones eficaces. Habla un soldado turco en *El Trato de Argel*, jornada II:

«Las galeras de cristianos
sabed, si no lo sabéis,
que tienen falta de pies,
y que no le sobran manos;
y esto lo causan que van
tan llenas de mercancías,
que si bogasen dos días,
un pontón no tomarán.
Nosotros a la ligera,
listos, vivos como el fuego;
y en dándonos caza, luego
pico el viento y ropa fuera,
...hacemos nuestra vía
contra el viento sin trabajo;
y el soldado más lucido,
el más flaco y más membrudo,
luego se muestra desnudo
y del bogavante asido.

Pero allá tiene la honra
 el cristiano en tal extremo,
 que asir en un tranco el remo
 le parece que es deshonra;
 y mientras ellos allá
 en sus trece están honrados,
 nosotros, de ellos cargados,
 venimos sin honra acá.»

Así dice Américo Castro en las páginas 123 y 124 de su *Edad conflictiva*². En otro lugar de la misma señala que para distinguirse frente a las razas vencidas, moros y judíos, «el cristiano castizo exaltó la conciencia de lo absoluto, de lo desligado de su persona, no necesitando de cooperaciones técnicas ni de saberes, ni de descender al vil trabajo de las manos. «En sus trece están honrados», en palabras de Cervantes...»³.

Para la casta heroica, permanecer en quietud⁴, orar y aguardar la redención de la otra vida venía a ser lo único completamente *limpio*. «La mejor postura era la de quienes no hacían ni pretendían nada, o la de quienes combatían y conquistaban más allá de la frontera patria... Cuando no se actuaba sobre otros hombres o se combatía contra ellos, la persona se contemplaba a sí misma, en su *sosiego*, en la creación artística, o en la contemplación divina»⁵.

Y creación artística era el quehacer de los hombres del teatro, aunque de él no esperasen realmente la gloria⁶. Pero no al modo reposado de los poetas no dramáticos, o de un Velázquez, sino de una forma más activa y enérgica, porque el poeta dramático tenía «que vivir de algo que desconocían humanistas y señores, de algo

² Segunda edición. Taurus, Madrid, 1963.

³ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *La clase social de los conversos en Castilla en la Edad Moderna*, Madrid, 1955 (p. 122): «En 1652, caído Olivares (1643), se reafirmó en las Ordenes Militares que la hidalguía habría de ser de sangre (excepto quienes realizaran hazañas militares excepcionales); la profesión de *oficios mecánicos* excluiría del hábito».

⁴ «Y el que quisiese vivir quieto, como Dios manda», dice Francisco Santos en el Discurso X de *Día y Noche de Madrid* (1663).

⁵ AMÉRICO CASTRO, *op. cit.*, pág. 209.

⁶ «No cabe duda alguna: los poetas de la Edad de Oro española esperaban alcanzar la gloria literaria en otros campos que el de la comedia. El teatro quedaba fuera del arte: idea que —según Merimée (a)— estaba muy extendida en la España del siglo dieciséis y diecisiete.»

(a) HENRI MERIMÉE, *L'art dramatique à Valence*, Toulouse, 1913, p. 648.

enteramente nuevo, exigente, imperioso, violento a veces: el público»⁷.

En este sentido es incomprensible que en muchas ocasiones se reprochara a Lope de Vega y a sus continuadores el haber utilizado su labor artística como medio de vida, ignorando que eso venía a significar el comienzo de la liberación del escritor, aunque a primera vista pueda no parecerlo así si recordamos los ataques de Cervantes y las quejas de Ruiz de Alarcón, por ejemplo, sobre el sometimiento del poeta dramático al vulgo, a su público. Mas veamos la otra cara en la propia carne del poeta pobre. Una cara bien humillante y cotidiana. En *Los gigantones* (Madrid, 1666) aludía Francisco Santos a esa escasez y dificultades:

«Pesadísima carga es la pobreza, y un impedimento muy grande para el estudio, y me admiro que haya poetas pobres; pero hago reparo que sólo goza esta fecunda grandeza nuestra España, por tener tantos hijos de tan lucidos ingenios, que no los ataja la poca comodidad que para escribir tienen.»

Con bastante claridad se indica aquí que el tradicional mecenazgo no cubría ni con mucho las necesidades reales. Otros más afortunados «hijos ingeniosos» había que careciendo también de riquezas propias vivían, en efecto, a expensas de un gran señor, quien de forma más que notable influía no sólo en sus economías sino también en su quehacer literario. Sin dejar el marco del teatro, sabemos que hombres como Juan del Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro dependieron de la generosidad de sus benefactores y, como Lope de Vega más tarde, intercalaron en el hilo argumental de sus obras pasajes en los que loaban al patrón y le pedían algún favor (económico generalmente) por boca de criados o cualquier otro personaje gracioso. En sus propias dedicatorias, no lo olvidemos, firman como criados. Noël Salomón cita y comenta unos versos del acto segundo de *La Humildad y la Soberbia* que ilustran el hecho perfectamente:

«Lope se mete en escena, sin siquiera utilizar un seudónimo, ya que entra en ella bajo la apariencia de un lacayo de la cámara real llamado Lope a secas:

⁷ A. A. VAN BEYSTERVERELDT, *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «comedia nueva» espagnole*, Leiden, 1966.

FILIPPO

Pues, Lope, ¿qué oficio quieres?
Pide, pide, yo soy Rey.
Mucho Filippo te debe.

LOPE

Señor, ser tu cronista
para escribir tus mercedes;
que si va a decir verdades
no querría que la muerte
me hallase agradando a muchos,
pues nadie en el mundo puede.

Entre nosotros Lope, que vivió de la generosidad de distintos mecenas, representa el primer caso de un escritor que vive de su pluma, del producto de lo que escribe, al hacer de la comedia una «mercancía vendible», que diría Cervantes. El vulgo con su aplauso, y su dinero, se convirtió en su nuevo mecenas. «El desarrollo de los teatros comerciales a fines del siglo XVI modificó las condiciones de la «producción» y del «consumo» teatral en tiempos de Lope, y el dramaturgo, en virtud de sus éxitos y del aumento de público, pasó del estado del mecenazgo absoluto al de una especie de semimecenazgo; digamos, si preferimos, que con la «comedia nueva», el monopolio ejercido por el mecenazgo aristocrático de tipo tradicional disminuyó con la aparición de un mecenas: el público de los «corrales» urbanos que, por el hecho de que también pagaba, hizo notar en los espectáculos la presión de su peso específico»⁸.

En efecto, su servilismo es ahora cuestión de grado. El autor se convierte en eco de la vida real tal y como el público la concebía y vivía. Le da sus mitos servidos en bandeja de plata, la plata de sus versos, renunciando en buena medida al desarrollo de un espíritu de tipo humanista, típico del Renacimiento, que el poeta pudiera albergar dentro de sí. Pero, con todo, no significa esto una total renuncia. El dramaturgo encontrará el espacio para encajar a veces su más humana y personalizada visión del mundo, bien que en rigor la exposición crítica de problemas vitales hallara un marco más idóneo en el género narrativo inventado por Miguel de Cervantes, en

⁸ NOËL SALOMON: *Sur quelques problèmes de sociologie théâtrale posés par «La Humildad y la Soberbia», comedia de Lope de Vega*. Bordeaux, 1967.

la novela. Tal es la teoría, entre otros, del húngaro Lukacs⁹. Mas, de momento, gracias a su echar en saco rato la paralizadora idea española del sosiego, el poeta logra un nuevo medio de vida y gana un nuevo margen de libertad creadora con este cuerpo inédito y de monstruosa proporción, el público, menos atosigante y personalista en cierto modo que el gran señor. Este fenómeno comercial de la Comedia trae un nuevo aire, proporciona una diferente y también nueva respiración. La esclavitud artística del autor no ha desaparecido, mas en el entusiasmo del auditorio, en su eco directo, encuentra una recompensa próxima, vital y querida para todo profesional del teatro, para todo aquél que haga de la relación de su trabajo artístico con el público su forma de vida.

Es una recompensa, gran novedad de la *comedia nueva*, que impulsará al dramaturgo, en tanto que escritor, hacia la aventajada posición de observador directo de la reacción del público —oyente, no lector— ante su obra en un tiempo de lamentable oscuridad cultural en el que el analfabetismo, muy generalizado, hace que muy pocos puedan leer, especialmente en el campo, cuando en las casas de los aldeanos ricos raramente se encuentra un libro y en las ciudades, terreno de la Comedia, pocos son los artesanos que pueden leer y firmar. No se ignora que el simple hecho de no saber leer ni escribir aleja «milagrosamente» las dudas inquisitoriales. Mercaderes y nobleza culta tienen libros pero leen poco, los unos dedicados a sus negocios, los otros a las armas. Se forman más guerreros que lectores, no hay bibliotecas públicas y las que pertenecen a cortesanos u oficiales del ejército —como la de Hurtado de Mendoza, la del secretario de Felipe II, Francisco de Iriarte, etc.— se abrían solamente a cierto número de personas: criados de rango, capellán, secretarios, acaso a literatos protegidos. No leen, por supuesto, ni patanes ni gentes populares.

El hallazgo de la Comedia del público como mecenas —resultado de un esfuerzo plural y popular, no singular ni de élite— es un hecho que en lo sucesivo se irá repitiendo más y más hasta transformar totalmente las condiciones profesionales del escritor, tal y como las conocemos hoy. Desde entonces buscará a ese público —no necesariamente para el fácil halago mutuo—, salvo en casos excepcionales como el que anima el concepto purista del literato romántico. Era el principio.

⁹ *Teoría de la novela*, 1920.