

supone ofrecer una visión general de un género literario amplísimamente cultivado a lo largo de un siglo. Más aún si tenemos en cuenta la índole peculiar de nuestro teatro clásico, que es una de las mayores glorias de nuestra historia literaria, pero también uno de los géneros en que aparecen con más claridad las virtudes y defectos típicos de nuestra literatura y, quizá, de nuestro carácter.

Afortunadamente, la crítica de nuestro siglo ha conseguido ya, en este terreno, una serie de aportaciones que constituyen un avance notable sobre las críticas tradicionales de un Menéndez Pelayo, por ejemplo. En muchos de estos trabajos (de M. Pidal, Bataillon, Montesinos, Parker, Spitzer y del propio Aubrun) se apoya el libro que vamos a resumir y comentar.

Dividido en siete capítulos, advertimos nosotros la existencia de tres partes claramente definidas. La primera es un estudio del teatro español desde el punto de vista sociológico. En la segunda se pasa revista a la producción dramática de los principales escritores. La tercera es un análisis de tipo estructural. Sigamos este orden.

En el mundo entero, y también, con el retraso habitual, en nuestra patria se han puesto de moda los estudios de sociología literaria. Esto es perfectamente lógico y hasta inevitable, pero las modas suponen un riesgo evidente de indiscriminación y superficialidad. No tienen mucho que ver, por ejemplo, los métodos sencillos de Escarpit con las brillantes generalizaciones de Goldmann o los abstrusos estudios de Lukács. No cabe tampoco reducir la sociología literaria (o cultural) a la crítica marxista ni unir bajo el mismo rótulo estudios serios con articulillos de revista progresista que se acercan al puro panfleto político.

¿Qué es lo que ha hecho Aubrun? No reducir el teatro de nuestro Siglo de Oro a un testimonio complementario sobre la sociedad de la época, sino estudiar de qué manera está enraizado socialmente ese teatro y cuáles son *las concretas consecuencias literarias* que ese enraizamiento trae consigo.

Nuestro teatro clásico, desde luego, estaba necesitando un tratamiento de este tipo. La mayoría de los críticos insistían en la «mística comunión» de autor y público, pero sin preocuparse demasiado por los caracteres teatrales a que esto daba lugar. Aubrun, por el contrario, comienza su trabajo sobre la comedia española con un tratamiento de tipo sociológico, y esto me parece digno del mayor elogio.

Supongamos el caso de un estudiante (extranjero o español) que, para adquirir una idea general sobre nuestro teatro, elige este libro. Averiguará, antes de nada, los datos básicos, imprescindibles, pero que suelen omitirse en la mayoría de los casos para dejar sitio a vaguedades: Número de textos que se conservan y forma de transmisión de los

mismos, colecciones fundamentales, cronología, longitud de las obras, datos que conocemos sobre las representaciones, etc.

El teatro no se reduce a un texto escrito; es un espectáculo que requiere muy diversas intervenciones, y a todas ellas se refiere Aubrun: los actores y su modo de representar, el «autor» o director de la compañía, el público, los locales, la tramoya, los pintores y músicos, el vestuario...

Pero hay algo más importante, como ya hemos apuntado: Todo esto produce consecuencias literarias concretas. O, a la inversa: Muchos de los caracteres del teatro clásico español se justifican por la composición y gustos del público a que va destinado, por las condiciones materiales de la representación, por las necesidades económicas de las compañías, por la actitud variable de los reyes y nobles. Veamos algunos casos concretos.

Aubrun distingue dos períodos fundamentales: El primero comprende desde la subida al trono de Felipe III (1598) hasta el cierre de los teatros por duelo público (1644). El segundo, desde la reapertura de los teatros (1648-1651) hasta la muerte de Calderón (1681), que marca el agotamiento. La evolución es notable: la corte de Felipe III no es favorable al teatro, pero la de Felipe IV sí y mucho. Sin embargo, en el segundo período, a partir de la reapertura de los teatros, los corrales y la corte tienen ya un repertorio (un gusto) diferente. En esta segunda mitad del xvii, los mosqueteros se hacen los dueños indudables del corral; pero, a la vez, pierden toda influencia sobre la nueva generación de dramaturgos, pues estos viven ya de cargos y beneficios, no de sus contratos con los jefes de compañías.

Se representan las obras de teatro en los corrales, instalados en los barrios nuevos de las grandes ciudades; también en la corte, en colegios, conventos y casas particulares. Lope crea su nueva fórmula para un auditorio madrileño muy diverso, en el que se mezclan aristocracia, burguesía y bajo pueblo. No se trata de un público sociológicamente homogéneo; no es una parte del pueblo, sino el pueblo en su totalidad y diversidad. En todo caso, la prosperidad de las ciudades explica la solidaridad del público urbano en los corrales; es un público que se siente privilegiado y superior, clase por clase, al resto de la nación. Por estar concebida y dedicada a todo el público, la comedia tiene una composición peculiar, hecha de fragmentos muy diferentes.

La ausencia del telón de boca nos ofrece un ejemplo muy concreto de las consecuencias literarias que producen las condiciones materiales de la representación: Al comenzar la obra, para atraer la atención del público era preciso que los actores alzaran la voz o, mejor todavía, que la comedia empezase con una peripecia violenta: recordemos la caída

del caballo en *La vida es sueño*. En el teatro más racionalista de la segunda mitad del siglo existe ya un telón de boca cuya pintura indica el significado general de la obra.

Esto nos lleva al tema de la tramoya, que ha interesado siempre de modo especial a Aubrun. En este libro recoge, ordena e interpreta los datos que se han podido conservar al respecto. Como resumen, digamos solamente que la tramoya de los autos sacramentales era mucho más complicada que la de las comedias, y que a partir de 1622 (*La gloria de Niquea*, en Aranjuez) la técnica de la representación del auto pasa a la representación al aire libre y, en seguida, a los corrales. Se introducen los efectos de perspectiva e iluminación, surgen las comedias «de teatro» y los seis decorados que representan alegóricamente la vida del hombre, crece la importancia de música, trajes, perfumes, etc. Calderón, en fin, como algunos directores de escena contemporáneos, aspira a un «espectáculo total» que combine las aportaciones de las diversas artes.

Para introducir un poco de orden en este amplísimo tema es necesario plantearse el problema de la clasificación de las comedias. Aubrun adopta aquí una posición modesta y práctica. No cree que sea posible clasificar las comedias por sus temas, ni por los asuntos, ni por la estructura, ni por las formas dramáticas... Sólo halla posible un criterio de clasificación: el de las fuentes, pues la comedia es el receptáculo de toda la cultura literaria contemporánea. Según esto, cabría distinguir grupos de comedias que tienen su origen en la pastoral, en la literatura de caballerías, en el romancero, en el refranero, en la historia, en la *Biblia* y leyendas de santos, en las novelas italianas, en la mitología (a partir de Felipe IV), en las misceláneas, en la literatura contemporánea (poesía o novela) y en el teatro mismo.

Además de los dos períodos básicos, que antes hemos mencionado, Aubrun se plantea también el problema de distinguir con más pormenor una serie de etapas relativamente cortas, subrayando siempre la honda vinculación entre el teatro y la evolución de las circunstancias sociales y políticas. Nos hallamos, como puede verse, en un terreno de gran dificultad, pero también de máximo interés. Por ello, nos parece conveniente reproducir aquí la división en etapas que formula Aubrun, reducida al mínimo.

1. Hacia 1606 triunfa la «nueva comedia» de Lope en un ambiente social de tónica juvenil. De 1606 a 1612 se imponen las comedias de costumbres alegres, desenfadadas...

2. De 1612 a 1618 pasan a la escena una serie de problemas políticos y sociales que entonces se plantean con especial virulencia: los

cristianos viejos, el enfrentamiento de los comendadores y los campesinos ricos...

3. 1618-1621: Auge de las comedias doctrinales y hagiográficas, que viene a coincidir con la crisis de conciencia de los últimos años del reinado de Felipe III.

4. 1621-1635: En los «locos años» de Felipe IV se produce una segunda juventud del teatro. La importancia de las representaciones particulares hace ganar dignidad y cuidado literario a algunas comedias, a los autos y entremeses. Es 1635 el año que puede simbolizar el máximo apogeo de la comedia española con el teatro ideológico y la aspiración a un espectáculo total de Calderón. Adquieren importancia las comedias novelescas.

5. 1635-1644: La gravedad de la situación política hace del teatro un lugar de evasión, en el que reina el juego gratuito. Surgen las comedias de figurón, de magia, de desengaño.

Los teatros permanecen cerrados de 1644 a 1651, aproximadamente.

6. En 1651 comienza la segunda época de la comedia española: teatro palaciego, lírico, refinado, inverosímil, mitológico y caballeresco.

7. De 1665 a 1700, por último, bajo Carlos II, se ahonda la división entre el teatro palaciego y el popular, que se limita a refundiciones.

Es evidente que, al formular esta división, Aubrun se ha expuesto conscientemente a los ataques críticos de todas las procedencias. Los grandes especialistas aducirán, sin duda alguna, el ejemplo de alguna comedia que no encaja bien en este esquema cronológico. Nosotros mismos, sin serlo, podríamos también intentar algo parecido. Pero no es eso, a nuestro juicio, lo que importa. Toda generalización ofrece puntos débiles, pero no por ello vamos a limitarnos a acumular infinidad de datos concretos, suficientemente probados pero inconexos. Aubrun ha realizado una labor crítica muy valiosa y auténticamente útil ofreciéndonos este esquema en el que la evolución del teatro camina paralelamente a la de la sociedad española.

Dejando para el final algunas afirmaciones de tipo general incluidas en estos capítulos, sigamos avanzando. La segunda parte del libro nos ofrece en 50 páginas, bajo el título «Las obras maestras», un resumen y visión de conjunto de los principales dramaturgos a través de sus obras más representativas: Guillén de Castro, Lope, Ruiz de Alarcón, Tirso, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Hurtado de Mendoza, Rojas Zorrilla, Moreto y Calderón, además de una visión esquemática del entremés y el auto sacramental. Se trata de un resumen bien hecho, puesto al día, sin lugares comunes, que busca la eficacia pedagógica más que la brillantez crítica, aunque no deje de alcanzar ésta cuando