

Hollywood de Lope a Calderón

Francisco Rico
Real Academia Española

Los últimos años del Quinientos tuvieron que ser una delicia para los habitantes de Madrid y otras grandes ciudades. Con la instalación de los teatros en corrales estables, se pasó de las funciones ocasionales y poco menos que improvisadas de los «cómicos de la legua» a la comedia como elaborado entretenimiento habitual. Puesto que la población era escasa y las obras estaban pocos días en cartel, los autores tenían que producir mucho, deprisa y sobre seguro. No podían inventarlo todo, claro está, ni apoyarse únicamente en la observación. De forma que no solo hicieron suya toda la tradición de la poesía española, a cuyos metros y modulaciones sometieron los diversos tonos del desarrollo argumental; no solo aprovecharon todas las experiencias dramáticas anteriores, del teatro clásico a los primitivos castellanos y la *commedia dell'arte*, sino que además explotaron sin reparos todas las modalidades de la ficción en prosa, de la *novella* a la pastoril y la caballeresca, y todos los grandes repertorios temáticos, de la Biblia y la historia antigua a las crónicas medievales y las gacetas de actualidad. Nunca antes se había movilizado tan de arriba abajo toda la literatura del mundo para entretener un par de horas a un público en gran parte ayuno de cualquier literatura.

Aun así, el ritmo de producción no se habría mantenido si para pergeñar cada obra en concreto no se hubiera contado pronto con la referencia a unos géneros, arquetipos o fórmulas que allanaban la mitad del camino. Los asuntos eran infinitos, pero la combinatoria para aderezarlos manejaba un número limitado de factores. Los personajes imprescindibles no pasaban de seis: el *galán* y el *gracioso* que le sirve; la *dama*, con su *criada* y a la sombra de su *padre* (pero huérfana de madre: a las actrices que seguían en el oficio una vez entradas en años se les reservaban papeles más adecuados a un tratamiento jocoso); y, comedia sí, comedia no, también el *rey*, algún rey. La composición de las compañías basta para

hacer inteligible que el amor sea el motivo central de la mayoría de las piezas y se lleve una porción considerable de bastantes otras, vayan por donde vayan el tema y la ambientación. Basta, también, para apuntar que la comedia pinta un universo armónico, fundado en los principios y alentado por las ilusiones y los ideales más largamente compartidos en la España de los Austrias: la religión, la continuidad histórica de la monarquía, una cierta versión (poética) del honor, el heroísmo, los nobles sentimientos... Un universo necesariamente dichoso y en clave contemporánea, con razón presidido por el *rey* y el *padre*: embellecido, dignificado, en definitiva justo, donde si *boy meets girl* y luego la pierde, no dejará de recobrarla, y donde si asoma la adversidad (cuando algunas figuras del reparto se doblan de contrapartidas negativas), la providencia no dejará de compensar el desajuste y restablecer el orden.

Para los madrileños o los valencianos de hacia 1600, pues, ir al corral sin duda fue cosa muy parecida a ir al cine en los felices veinte: una dulce rutina de novedad perpetua. No en balde el alimento de uno y de otro estuvo básicamente constituido por obras de género. Las obras de género (pensemos en el relato policíaco o en el *western*) nos divierten precisamente porque combinan reiteración y cambio en las proporciones exactas para encandilarnos sin exigirnos esfuerzo. Ni normalmente las buscamos para desazonarnos: la fantasía y los pedazos de vida que nos ofrecen están bien como están, limados, familiarmente artificiosos, al tamaño del deseo. Las obras de género inagotablemente nuevas son uno de los supremos aciertos comunes al Siglo de Oro del teatro español y a la edad gloriosa de Hollywood. No vacilemos en nombrarlos juntos. Porque pocas veces como en ambos se habrá puesto a contribución (y hasta dilapidado) tanto talento, urdido tanta fábula y maniobrado tan sagazmente con las expectativas de un público tan variopinto y sin embargo tan rendido a las tretas de una 'máquina de sueños' entre la creación y la industria.

Fue Lope de Vega, es bien sabido, quien fijó las maneras imperantes dos o tres decenios y subyacentes muchos más. Igual que en el cine temprano se abusó de las transformaciones y los trucos ópticos, los autores de la generación anterior habían tendido a dar relieve a artefactos y recursos espectaculares heredados de los *milagros* medievales y de los festejos públicos: *palenques* para subir a caballo al tablado, actores que volaban por los aires (llevados por cabrestantes), eran tragados por la tierra (gracias a un *escotillón*) o desaparecían súbitamente (cuando la *tramoya* giraba, como un tambor de revólver, mostrando y ocultando

sucesivamente cada una de sus caras), *apariencias* laboriosamente ornamentadas... Tampoco Lope, sobre todo el primer Lope, desdeñó tales procedimientos. Pero prodigándolos se corría el riesgo de restarles fuerza y acabar malgastando el dinero: no era prudente ni rentable tener a diario el teatro «herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos» (el Fénix lo personificó para que se quejara de verse tan maltrecho). Al genio lopeveguesco correspondió llevarlo hacia un modelo más acorde con el cambio continuo de obras, más satisfactorio para la economía de los empresarios, más conforme con la configuración material del corral, más austero y más poético.

En ese modelo, la «tabla de ajedrez» que el espectador tiene ante los ojos, por su propia continuidad con el entorno urbano, se convierte en decoración de sí misma y se presta de maravilla a ser contemplada como réplica de las calles y las casas de Madrid, pero también es capaz de evocar, por su geometría esquemática, las múltiples estancias de un palacio o de sugerir, en su modestia, la simplicidad de la aldea. Los actores pueden vestir de calle («de capa y espada», cuando van de caballeros), o con trajes comunes, y no hace falta ningún *attrezzo* especial: en bellísima síntesis de Tirso de Molina, el poeta

entretiene al auditorio
dos horas, sin que le gaste
más de un billete, dos cintas,
un vaso de agua o un guante.

Con pocos, triviales elementos que *juegan*, con situaciones de la vida corriente —por más que las estilice—, recreándose en la gracia y elegancia de las palabras, dando oportunidades a la voz y al gesto, Lope de Vega pule la veta quizá más pura de la escena española. Un producto maduro, eficazísimo como teatro, pero no agobiado de efectos ni vuelto mero espectáculo, sino concebido notablemente al unísono con las otras especies de la literatura. Las canciones, las imágenes, la dicción, así, dan al aire el colorido de la lírica. La acción es rápida y ajustada, pero no le importa remansarse en estampas costumbristas o en paréntesis ajenos al enredo central, para hacer paladear el regusto de una conversación refinada e ingeniosa.

Es la comedia de amores, desdeños y artimañas, entre damitas y galanes de la pequeña nobleza, en la Villa y Corte. O bien, deslizada a un medio rural, de labradores acaudalados, dignos y sensatos, y entonces

menos frívola, más sesuda y aun virada a lo trágico. O, por el contrario, trasladada a Italia, a paisajes y tiempos lejanos, y por ende más picante, más novelesca, menos verosímil. Es la *comedia* española por excelencia. (No sé si soy parcial al opinar que también el fruto sazonado del mejor Hollywood es la comedia, una comedia extremadamente afín a la de Lope. En cualquier caso, una y otra coinciden abundantes veces en argumentos y martingalas).

Hacia 1620, sin embargo, los teatros de la alta nobleza palaciega y del mismo soberano introducen los decorados cambiantes a lo largo de la representación y dispuestos en perspectiva, con telones, telares, bambalinas, bastidores; echan mano de la luz artificial, importan los costosos artilugios italianos que permiten simular mares embravecidos o selvas azotadas por la tormenta. Es quizá el síntoma más notorio de una auténtica revolución. Porque el pueblo tiene acceso a esas funciones privadas, y a los corrales no les toca otro remedio que intentar emularlas resucitando sus bazas más poderosas: palenques, tramoyas, apariencias y toda la gama de «espantavillanos», los viejos trucos sensacionales.

Es entonces cuando aparece Calderón. Don Pedro empezó a escribir para unos corrales ya en competencia con los palacios y terminó haciéndolo solo para los teatros de corte y para las fiestas del Corpus (desde 1649 hasta su muerte en 1681, a él exclusivamente se encargaban los *autos sacramentales*). Cuando despunta Calderón, la monarquía de Lope y su escuela databa de demasiados años, y era inevitable que actuara el más vigoroso motor de la historia: el deseo de renovación, la necesidad de imponer modas diferentes. Pero la escenografía a la italiana no era solamente moda, sino además modelo, pauta para toda la concepción dramática. En el cine, la llegada del sonido y del color engendró o hizo culminar una serie de géneros (del *musical* a la película de aventuras) que se prestaban a sacarles el máximo partido a las nuevas técnicas, e incluso ocurría que los otros elementos de un film fueron poco más que un pretexto para exhibirlas. En el teatro cortesano, a su vez, la moderna escenografía no solo multiplica las piezas mitológicas, las alegorías y los divertimientos que dan pie a alardes de presentación y a ostentaciones de suntuosidad, sino que propone el deslumbramiento provocado por tales novedades como objetivo principal del teatro, a todo propósito. Solidariamente, la fascinación que la escenografía produce hace que el teatro se sienta más fuerte, más seguro de sí mismo, y quiera acusar los rasgos que lo singularizan y le dan una personalidad propia.

Calderón es cima y cátedra de la nueva época. Todo en él, en ella, sube de punto y se acentúa, para deslumbrar, a la par que se hace menos fundamentalmente mimético y más peculiarmente teatral. No es ya que maneje con soberbia habilidad los recursos escenográficos. La intriga se hace matemática, progresa como un teorema; acciones y reacciones se suceden y enlazan a paso ligero, mientras los personajes se concentran en las notas estrictamente esenciales para ir adelante con la trama; a las escenas no les falta ni sobra una réplica para proseguir la andadura. La lengua, lo hemos visto, rehúsa el «desbocado animal» de Lope a favor del «hipogrifo violento» de gongorina estirpe. Si el verso daba antes un suave fondo melódico al movimiento escénico, los metros de Calderón con frecuencia parecen marcarle un compás férreo, un ritmo de marcha. Teatro, teatro.