

comienza otra parte la carta, en la que para nosotros se usa otro de los recursos que hemos estudiado: el mantenimiento anafórico:

«Muchos de ellos, adorables criaturas, *lindos, lindos*, como para verlos *uno a uno*, y echarse a llorar, con ternura *de no sé qué*, con nostalgia *de no sé qué*. Ah, pero era su masa, su abundancia, su incesante fluencia (5), *lo que* me tenía inquieto, *lo que* al cabo de un rato llegó a socavar en mí *ese* pozo interior y súbito, *ese* acurrucarse el ser en un rincón, sólo en un rincón de la conciencia: el espanto.»

Y poco más adelante encontramos el mantenimiento rítmico por la vocal «interior» acentuada:

«Y cada ser nuevo, cada forma viva y extraña, era una amenaza distinta, una nueva voz del misterio. Signos en la noche, extraños signos contra mí. ¿Mi destrucción?»

En otro trabajo más detenido intentaremos estudiar en profundidad lo que en este artículo solamente hemos esbozado. Quisiéramos, por ahora, dejar cumplido nuestro deseo de ayudar a cualquier investigador de la obra de Dámaso Alonso en este aspecto tan interesante de su poesía.—RAFAEL BALLESTEROS.

(5) Aquí vuelve a surgir el mismo recurso rítmico: «pero era su masa, su abundancia (11), su incesante fluencia (7)».

AUBRUN: LA COMEDIA ESPAÑOLA CLASICA

El lector de esta revista puede recordar la nota que, con el título «Aubrun y el teatro español», dedicamos hace un año a dos trabajos del ilustre hispanista francés (1). Vamos a comentar hoy su libro más reciente, un panorama de conjunto del teatro español en el siglo xvii (2), que viene a ser, en cierto modo, la culminación y el resumen de muchos años de estudio inteligente.

En estas mismas páginas hemos insistido repetidas veces en la necesidad de que la crítica literaria se ocupe de nuestro Siglo de Oro desde un punto de vista actual, a la vez revisionista y riguroso, olvidándose definitivamente de los tradicionales tópicos laudatorios que hoy muy poco o nada nos dicen. Esta es la tarea que ha realizado con singular acierto Ch. V. Aubrun, además de vencer con éxito las dificultades que

(1) ANDRÉS AMORÓS: «Aubrun y el teatro español», en CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS, núm. 198, junio de 1966.

(2) CHARLES VINCENT AUBRUN: *La Comédie Espagnole (1600-1680)*. Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Paris—Sorbonne, Série «Etudes et Méthodes», tome 14, Presses Universitaires de France. París, 1966.

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

se ocupa de temas en los que Aubrun es especialista: el «Don Juan», las comedias mitológicas de Calderón, etc.

Agrupamos bajo el rótulo «análisis estructural» los restantes capítulos del libro, que llevan los títulos «Las leyes internas», «Las formas» y «Conclusiones (Estructura y significado)». Se trata, como es bien sabido, de un tipo de crítica literaria que hoy está de moda, con los peligros que esto supone de vulgarización y confusiónismo, exactamente igual que en el caso de la sociología literaria. Al hablar aquí de análisis estructural no nos referimos sólo a un conjunto de formas, a su composición o arquitectura externa, ni a oscuros misterios de «estructuralismo genético». Lo que hace Aubrun es, sencillamente, situarse sin ideas preconcebidas delante de la comedia y tratar de describirla como un objeto. Se ocupará, así pues, de la composición o estructura en sentido estricto, pero también de las líneas de fuerza que la sostienen, de las convenciones que le son propias, de personajes, lugares, tiempos, temas, argumentos, sistemas psicológicos, etc.

Al llegar aquí hemos de detenernos para proclamar uno de los méritos mayores de este volumen: Aubrun *no da nada por supuesto*, se plantea *todo* como problema y trata de resolverlo con imparcialidad admirable. El libro es ideal, así pues, para una persona que incie sus estudios sobre el teatro español, pues le libraré desde el comienzo de los habituales lugares comunes que abundan tanto en nuestros manuales. Esto no quiere decir, por supuesto, que el libro ofrezca un menor interés para el especialista, que sabrá apreciar debidamente la clara visión de los problemas y la acertada incorporación de los puntos de vista más recientes a una exposición divulgadora.

Volvamos a la estructura. Nos parece especialmente importante la determinación de cuatro temas básicos y de los móviles más generales que impulsan a los personajes, dentro de ellos. Los temas son estos:

1. *La fe*.—El móvil esencial es la inquietud espiritual que conduce a la conversión. El amor físico sirve muchas veces de trampolín de desengaño para pasar más rápidamente al de Dios. Dentro de eso, Aubrun hace muy atinadas consideraciones sobre la naturaleza peculiar de este tipo de religiosidad (tan alabado) que aparece en nuestra comedia. Ve, por ejemplo, que los pecados graves que aparecen en escena son los que atacan al equilibrio social.

2. *El orden social y la grandeza del reino*.—Los móviles son el ardor bélico y la fidelidad al rey. Dos afirmaciones de Aubrun me parecen discutibles: la de que el dinero aparece muy raramente en estas obras y la de que el teatro español es doctrinal pero no moralizador. Es interesante la observación de que los «casos extremos» que

presenta el teatro son muy semejantes a los que aparecen en los manuales de casuística y teología moral que usaban los confesores.

3. *El amor*.—Los móviles son los celos y el deseo de aventuras.

4. *El honor*, con sus móviles: deseo de fama y «obligación». Aubrun subraya la importancia de este elemento, frecuentemente desatendido, y mantiene un difícil equilibrio en el tratamiento de una cuestión tan espinosa. Echamos aquí en falta la cita de Américo Castro («De la edad conflictiva») y Francisco Ayala («Sobre el punto de honor castellano», en *Revista de Occidente*, 2.^a época, núm. 5, p. 151).

Subraya acertadamente Aubrun que la comedia española reposa sobre una serie de convenciones que la hacen eficaz: personajes, temas, argumentos, lugar, tiempo, etc. Dos resortes causales son básicos: la realización de la empresa amorosa (matrimonio) y el triunfo del orden divino. No aparecen sobre las tablas (salvo excepciones) artesanos, negociantes, banqueros, usureros, mercaderes, sacerdotes y religiosos, pícaros, madres, abuelos y nietos... Ningún personaje es totalmente bueno ni totalmente perdido; no hay desesperados, suicidas ni ateos. Los personajes sufren, de la primera escena a la última, un único proceso: la acción les despoja de su inicial complejidad y acceden poco a poco a su verdad desnuda, al arquetipo convencional: galán, dama, etc. El teatro usa toda clase de asuntos en que se plantee una oposición dramática: de sexos, de generaciones, política, religiosa, social, etc.

El valor artístico de la comedia española, nos advierte Aubrun, reside en su coherencia interna y en el equilibrio tembloroso (conmover) de todos sus componentes. Insiste también varias veces en el hecho de que el dramaturgo rehúsa la ilusión cómica y se esfuerza reiteradamente en denunciarla mediante efectos de distanciamiento prebrechtianos; habría que incluir aquí desde la tramoya y las bromas de los graciosos hasta el uso de intercalar piezas menores entre los tres actos.

Llegamos así, una vez resumidas las tres partes del libro, a sus afirmaciones generales sobre la comedia española: Insiste repetidamente Aubrun en la importancia de la «tragicomedia» como elemento básico y unificador de todo este género. Este concepto, vivido colectivamente, es lo que explica el gran éxito popular de la comedia española: El rápido auge del teatro a fines del siglo xvi no se puede explicar más que por un cambio de perspectiva del hombre de la calle sobre su vida, su prójimo y su comunidad; la suerte entera del individuo no está en sus manos, los acontecimientos le zarandean, tiene conciencia de la caducidad y fragilidad de su nación, siente la vida como tragicomedia. El español del siglo xvii ha optado por una visión dramática del mundo (p. 19).

El método empleado nos parece irreprochable: El teatro español del Siglo de Oro es un fenómeno histórico indisolublemente unido a la sociedad española de la época, a las vicisitudes de nuestra política y nuestra economía, a las creencias del español medio.

Dentro de esto, también nos parece acertada la elección de la «tragicomedia» como vía conceptual para comprender la visión del mundo que hay detrás de este teatro; aunque, en su formulación concreta, la expresión de este concepto sea, inevitablemente, algo difusa, lo que resalta más por contraste con la admirable precisión de casi todo el libro.

Insiste mucho Aubrun en la importancia de las fórmulas «enseñar deleitando» y «lo fingido verdadero», así como en la «teoría del desengaño», toma de conciencia por el hombre de su enfermedad congénita sobre la que se funda la cultura española del xvii.

Llegamos ya a los tres problemas (a nuestro entender) capitales: Relaciones de la comedia española con la comunidad y con la realidad, y vigencia actual de ese teatro. Los dos primeros están, naturalmente, muy unidos.

Aubrun nos previene contra una fácil tentación: Sería imprudente buscar en la comedia un reflejo de las costumbres españolas contemporáneas; omite unas, subraya otras y fija modelos de comportamiento: Nada es menos «realista» que la comedia española, puesto que se propone «enseñar deleitando» (p. 30). Y, ya en el prólogo: «ofrece hoy al historiador un testimonio relativamente sospechoso y siempre superficial sobre las realidades de la España del xvii. Y le ofrece otro testimonio, éste absolutamente auténtico, sobre la vida afectiva y sobre las ilusiones, los deseos y las inhibiciones del pueblo madrileño» (p. 7).

En la otra cuestión, Aubrun afirma las «íntimas relaciones dialécticas del teatro con la comunidad» (p. 27). La obra expresa y fija ideas, sentimientos, etc., a la vez escoge, altera, embellece... y elige las soluciones más conservadoras a los problemas que plantea (p. 28). En definitiva, el estudioso encuentra una «ideología conservadora y conformista que permitió a las masas achacar a la Divina Providencia y a la condición humana en general la causa de su miseria y del fracaso histórico de su nación» (p. 6). Aubrun, como vemos, no se limita a describir ni confunde literatura y realidad. En este difícil deslinde nos parecería justo citar a Américo Castro (3): «Ningún pueblo, salvo el español, ha podido permitirse el lujo de que durante siglo y medio le hayan estado regalando diaria y renovadamente el oído.»

Aubrun se plantea, por último, el problema básico de la incom-

(3) «La comedia clásica», prólogo a su edición de Tirso en «Clásicos Castellanos».

prensión actual de esta comedia y cree que debemos apreciar la solidez y coherencia del teatro (y de la cultura) españoles del xvii sin juzgarla con nuestra escala de valores, «no menos arbitrarios y convencionales que los suyos» (p. 36, n. 1). Es éste, francamente, uno de los puntos del excelente libro que nos ocupa que más discutibles nos parecen. Nos hallamos, por supuesto, ante un problema historiográfico básico: No podemos aislar a la comedia española de su época, pero tampoco podemos renunciar por completo a juzgarla de acuerdo con puntos de vista que, inevitablemente, serán de nuestro siglo. Hay que plantearse seriamente qué aspectos de este teatro están vivos para el hombre medio de nuestra época, que juzga con criterios y sensibilidad del siglo xx y cuáles no.

Señala Aubrun con acierto una vía que puede servir para el mejor entendimiento actual de nuestro teatro clásico, de modo paralelo a lo ocurrido con la crítica de Shakespeare: la riqueza de mitos, entre los que destaca el del paso de la adolescencia a la edad adulta, la iniciación de los jóvenes al salir de la pubertad. Es este un camino apenas explotado y que puede producir importantes frutos. En conclusión, defiende Aubrun la tragicomedia como género propio del hombre del mañana, frente a la novela del burgués o la epopeya del colectivista. Nuestro escaso optimismo hubiera agradecido una exposición más concreta y demorada de esta cuestión.

En resumen, el libro de Aubrun nos parece (salvados pequeños reparos de apreciación personal) una obra excelente por todos los conceptos: original, sólida, clara, amena, incitante... Para todos los que estudian nuestro teatro del Siglo de Oro será, desde ahora, un punto de partida básico. Deseamos, sencillamente, que se traduzca al español lo antes posible.—ANDRÉS AMORÓS.

LIBRO DE HORAS

ACERCA DEL AZAR

Quizá no llegue a internarse realmente en la vida, ni por tanto en el arte, quien no alcance a creer que, de una manera u otra, el azar pone su mano en todo, que está o estuvo poderosamente hasta en las construcciones y fracciones más calculadas, hasta en lo que más parece descartarlo. Puede costar trabajo y aun no resultar có-