

LOPE DE VEGA EN LA CREACION DEL TEATRO NACIONAL

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

NO hay un concepto claro de lo que significa literariamente la expresión Teatro Nacional, porque en fuerza de llevarla y traerla ahora de boca en boca, se va desvirtuando alejada de su exacto empleo.

Preciso es, pues, deslindarlo de otros conceptos que, por error, se fusionan con él para percibir claramente su existencia y el interés que presenta en la evolución de nuestra literatura.

Las expresiones de Teatro nacional y Teatro clásico que pueden admitirse como sinónimas o afines en otras literaturas son esencialmente distintas en la española, aunque en determinados casos puedan coincidir con respecto de una obra.

Por «Teatro clásico», podemos entender, sin duda alguna, siguiendo una denominación muy aceptada, una creación dramática, que por lo bien logrado de su perfección técnica y su alto valor literario pueda servir de modelo selecto. Pero «Teatro nacional» implica un sentido distinto.

Para nosotros, españoles, cuya conciencia tiene una posición determinante de cultura, «Teatro nacional» será aquel que constituya una interpretación del espíritu racial—dejando al margen su técnica más o menos conseguida—adecuada al ambiente en que se desarrolla.

De aquí que la característica fundamental de nuestro teatro, del teatro de España, sea su profundo sentido épico y su

fina realización estética de lo cotidiano. Y por ello, «Teatro nacional» es el creado por Lope de Vega, nada «clásico» casi siempre y el teatro de Moratín—percepción técnica absolutamente alcanzada—debe considerarse como modelo «clásico» desentendiéndonos de su clasicismo fingido o neoclasicismo que pudiera confundirnos por su semejanza morfológica, frente a su discrepancia semántica. El uno se halla conectado íntimamente con la médula nacional; el otro aspira sólo a una realización literaria que no desdeña, en modo alguno, lo universal. Si para el primero no es problema asimilar un mundo exterior al país, dándole expresión literaria propia, con un fuerte sentido imperialista, para el segundo apenas existe la aspiración de imponerse a un público no español fuera de su aprobación literariamente crítica.

La mayoría de las literaturas europeas tienen un teatro clásico, mas ninguna puede mostrar un teatro nacional plenamente definido. Shakespeare, Molière, Schiller, Ibsen, D'Annunzio, O'Neil—tomando figuras primordiales de todos los tiempos y ambientes—no reflejan, en modo alguno, un mundo nacional. Transgreden el que les corresponde y por universalismo llegan a interpretar con exactitud el que llevan a la creación dramática, mientras que nuestros comediógrafos nacionales—y como síntesis Lope de Vega—convierten en hispano el más exótico tema teatral, hasta el punto de que le privan de una posible comprensión universal.

Claro es que detenerse en estas observaciones, arrastra inevitablemente a enfocar el problema de que nuestro teatro habiendo sido, literariamente, de mayor extensión que ninguno, tenga una difusión harto limitada y que, a la vez, quede, pese a todos los esfuerzos mejor o peor encauzados, en un plano secundario de público en sus reposiciones escénicas.

Ante ello, prescindiendo de otros juicios y razones más técnicas, hemos de pensar algo objetivamente, dónde se ha de reconocer la superioridad, si en la creación de un teatro universalista que late al unísono de todos los tiempos y de todos

los medios vitales porque no se esclaviza de ninguno, o en alcanzar un mundo dramático, reflejo absoluto de otro social e histórico, que no halla eco fuera de él, pero que no halla rival en conservarnos íntegro lo que ni el monumento ni la documentación han sido capaces de reservar a través de los siglos.

Y en esto, así planteada la cuestión, ha de reconocerse el caso insólito y sorprendente de nuestro teatro, del teatro nacional—frente a universal—creado por Lope, y a la vez su difícil triunfo en la literatura mundial que lo eleva a la categoría de único, y dentro de nuestro sentir actual, a la más firme y lozana cimentación del concepto de nuestro país y de nuestra raza, de la Hispanidad, en fin.

Lo excepcional, por otra parte, dentro de la ya excepcional existencia del Teatro Nacional Español, es la intervención fundamental y decisiva de Lope en su desarrollo y madurez.

Nada, dramáticamente técnico, aparece fuera de la común órbita, en los orígenes de nuestro teatro. Apenas si las inevitables características de una literatura como la española, dotada desde sus comienzos de personalidad arrolladora y persistente, sin la menor renuncia, destacan nuestro teatro del teatro europeo. Las mismas alternancias sacro-profanas, idénticos temas, análogos recursos escénicos, hallamos entre nuestros dramáticos primitivos y los extranjeros.

Un realismo idiomático—reflejo del sentir real en el *Auto de los Reyes Magos*, la venerable reliquia de nuestro teatro—ya no lo abandonará al compás del idealismo que surgirá a la vez, y hallamos ya pleno en Gómez Manrique, junto con sus atisbos renacientes.

La influencia del Renacimiento no provoca reacciones más violentas ni actitudes más fieles que en otras literaturas, bien fáciles de percibir en Juan del Encina y su escuela que adopta cánones, animándolos con un lenguaje popular. *La Celestina*, ese espléndido anudar la Edad Media y la Edad Moderna en el lenguaje y el sentir opulentos de su diálogo, deja la huella más honda y persistente en el teatro.

Torres Naharro, confirmando con su preceptismo—idealismo «a fantasía» y realismo «a noticia»—la médula originaria de nuestras letras, y Gil Vicente, cuyo lirismo popular no caerá en el vacío, sino en la faltriquera literaria del propio Lope, siguen, sin derivaciones la evolución natural dramática.

El fenómeno creador de nuestro Teatro Nacional, se inicia claramente, a mediados del siglo XVI, en que se presiente tras el Imperio universal, desbordantemente histórico de Carlos V, tendido como alas por Europa, la época de Felipe II, la monarquía concentradamente hispana de este soberano del «reino interior» cuya interpretación idealista será la mística y la realista, la picaresca en que, al fin, por desastre, triunfará la masa materialista del espiritualismo caballeresco, como en el *Quijote*, precisamente, espejo fiel del momento con profundidades reflexivas para todos los tiempos.

Dos autores dramáticos dan la clave y la tónica del teatro que inevitablemente, con fatalidad dichosa va a surgir: Lope de Rueda y Juan de la Cueva. Este, como es sabido, valorando el mundo histórico y legendario hispánico. Rueda, más en contacto con el público como actor, comprendiendo las calidades dramáticas del mundo que le rodea y llevándolo vivo a la escena. Ambos, triunfando de la poderosa influencia renaciente que guió su técnica en los primeros pasos. Para uno, el pasado de España idealizado; para el otro la realidad del presente español, y como un ritmo interno, no sujeto a imperativos literarios que lo desentrañen de lo nacional, hay en los dos un anhelo latente, vago, pero sembrado en el ambiente fértil filipino: la dramatización del mundo hispánico.

Pero no esperemos más y aun esto es mucho. Un hombre excepcional cuyos ojos fatigados de ver mundo descansan en la contemplación del alma española, comprende con su genio el momento propicio a la creación de un teatro nacional y lo intenta...

¿Lope de Vega ya? No. Se trata de Cervantes. No consiguió todo lo que se proponía, pero alcanzó muchas cosas. Tal

vez, si hubiera logrado plenamente su empresa no tendríamos el *Quijote*, pues hubiera realizado todos sus propósitos en el teatro en vez de la novela. Pero no es lícito historiar hipotéticamente sobre la Historia.

El teatro de Cervantes, es un teatro de ensayo, pero por ello mismo, de trascendencia sin igual que no han sabido discernir la mayoría de sus críticos, deslumbrados por el novelista hasta el punto de apenas ver al dramaturgo, no menos admirable en esencia, que el prosista.

Seamos justos. Cuando Cervantes reconoce, con su clara visión de todo, que «el gran Lope de Vega alzóse con la Monarquía Cómica», renunciando a la alta empresa que se había forjado, no olvidemos que hasta entonces lo empuñaba su mano con perfecto derecho, y que en su producción dramática todo está intentado—hasta la imitación del *Fénix* que ya comenzaba y mucho conseguido, en parte, sin posible superación.

Cuando Lope de Vega aparece en la historia del teatro no lo imaginemos topiquistamente, creando el mundo dramático de la nada, del caos. Lope tiene, con otros, el difícil y raro arte de la fecundación y el perfeccionamiento de lo existente.

Precisamente su tarea más ardua es liberarse de aquello ya arquitectónicamente unificado y aceptar lo que le conviene, dotándolo de nueva vitalidad y creando lo que falta.

Existe ya, con amplia cargazón erudita, un preceptismo dramático de filiación aristotélica—que con Rey de Artieda, Virués, Argensola y el propio Cervantes—ha llegado a rendir frutos propios, y cuya evolución es tan madura que si a algo se inclina es a periclitarse. Y existe también, y ello es luz y razón de Lope, un latir épico nacional en el teatro que se afirma en el resurgimiento de los temas históricos y legendarios, derivados de los cantares de gesta y en la adopción del metro octosílabo, del romance archiespañol, como base expresiva de él.

No es difícil reconocer estas especiales circunstancias en-

caminadas favorablemente a la creación de un Teatro nacional, en que se atisba una imagen épica y realista, popular del pasado y el presente de España ; pero falta el coloso que, personalmente, él solo, realice, como Góngora en la lírica, la labor propia de varias generaciones.

Para ello, el destino histórico trae al plano primero la figura literaria de Lope que—entiéndanlo de una vez los que se empeñan en no verlo—sólo es explicable y posible conociendo su figura humana.

Y fué Cervantes también quien lo definió, con la frase más exacta quizás, «Monstruo de Naturaleza», es decir, fuera de lo habitual de la creación divina.

Sólo la opulencia vital de Lope pudo realizar felizmente la creación del Teatro Nacional ; su fecundidad, que le permitió un ejercicio continuo de perfeccionamiento, su virtuosismo poético que se extendía a todo, su sentido dramático de cuanto le rodeaba, fueron los fundamentos de su labor. Esto es, una cooperación sorprendente de la propia naturaleza dotándole de cualidades superiores a los demás y en el momento propicio. De no suceder esto no hubiera cuajado hasta su plenitud la dramática nacional.

Y aún en esto ha de reconocerse, sin duda, un innegable providencialismo. Lope se preocupaba mucho más, infinitamente más que de su teatro, de sus obras no dramáticas, por las que luchó con brío, a la vez que mantenía, con respecto de su creación literaria, teorías propias frente a la mayoría de las entonces más aceptadas. Los acontecimientos que rodearon la aparición de la *Jerusalén Conquistada*, y su lucha con los preceptistas aristotélicos son buena prueba de ello.

Con respecto a sus obras dramáticas su posición es muy distinta. No se preocupa como Ruiz de Alarcón de publicar correctos los textos, y apenas si, de pasada, se lamenta de la labor destructora de los cómicos que solían alterarlos aún más que ahora. Si en las obras no dramáticas lo que le preocupa fundamentalmente es la foma, la gloria del acto conseguido,

en las teatrales lo que le hace reaccionar, hasta pleitear en alguna ocasión, es el perjuicio económico que puedan irrogarle sus descuidos.

Ahora bien, aparte este sentido de «modus vivendi» que da a su producción dramática, o quizás por el mismo que le impulsa a procurar la mejor calidad en el menor tiempo, con algo de sentido industrial, Lope de Vega, aporta la verdadera fórmula teatral, el verdadero arte de hacer comedias que será la técnica de toda la dramática nacional.

El desarrollo de este tecnicismo literario es casi automático y de una perfecta evolución constructiva que puede resumirse así :

Adoptada una base argumental—que sugiere lo mismo una fuente literaria o histórica que una leyenda, o un canto popular, que un elemento cualquiera, en fin, extraído de la vida misma—se gradúa con aportaciones accesorias de toda suerte, pero con un predominio de temas eróticos, hasta poder trazar la trama completa del argumento y desenvolver sobre él la acción.

Esta se extenderá distribuída en los tres actos, planteándola, desarrollándola y por último resolviéndola al final sin más normas preceptistas que las impuestas por ella misma al mantenerla de continuo en contacto con la realidad de la vida y su idealización poética, conforme al gusto del público que refleja en ello el más fiel sentido estético nacional.

Para conseguir el desarrollo de la acción, como puntales de ésta, cuatro personajes fundamentales y paralelísticos : la dama y el galán—caracteres serios— y la criada y el gracioso—caracteres cómicos, como caricaturas de las anteriores—que pueden reducirse a tres, a veces, o ampliarse con otros secundarios para facilitar el movimiento escénico. El resto de los que aparecen en el reparto son no más que el marco de los señalados.

Los cuatro personajes fundamentales no están sujetos a determinaciones psicológicas, salvo su posición dentro de la

comedia y respondiendo a los tipos de éstas, lo mismo pueden ser santos o héroes que símbolos o creaciones fantásticas, que, por último, gentes de la vida de entonces, desde lo caballeresco a lo pícaro.

Tal es la técnica de Lope, escuetamente expuesta. Así, con ligeras variantes, se construyeron sus cuatrocientas y pico de comedias que se conservan y se siguieron construyendo las de toda su escuela, en que cada dramaturgo destacó una o varias de las cualidades de Lope, más que los restantes.

Solamente Calderón, como fin de una época culta, más intelectual, tendrá en sus obras un universalismo—de aquí su mayor difusión antes de la posición nacionalista del mundo, favorable a la estimación de Lope—que en el *Fénix* falta; pero la fórmula de éste seguirá siendo la del teatro posterior.

¿Cómo conseguir este arte maravilloso? ¿Cómo con esta reiteración técnica, casi única, se crearon tantas obras espléndidas, siempre distintas? He ahí el secreto del *Fénix de los Ingenios*, que, por otra parte, leyéndole, deja de serlo.

Lope emplea esta técnica suya que crea un teatro nacional, propio para españoles nada más, no sólo porque sabe aprovechar como nadie los argumentos y versificar prodigiosamente, con inagotable variedad, ni tampoco exclusivamente, por su fantasía poderosa que crea imaginaria e inagotable fascinantes mundos dramáticos; o su exquisita sensibilidad humana, sugeridora de caracteres maravillosos—entre los que destacan los femeninos como más estudiados «del natural» por él—, sino porque los argumentos, sean o no exóticos, o antiguos o modernos, y la acción, transcurra donde transcurra, y los personajes y sus actos, sean quienes fueren y realicen lo que realicen, tienen en su médula a España misma, idealizada con gran belleza en su pasado y captada magistralmente en su vivir de la época; y su dramatización, enteramente épica, con sus temas dominantes, con su romance básico, está concebida siempre para un pueblo que halla en esto como en una cancioncilla que, recogida de sus labios, se le recuerda, o en una

fiesta típica que se le evoca ; desde la más alta heroicidad a la más humilde alusión de lo cotidiano—del retablo histórico al «bodegón», impresionista—su propia alma, su más hondo latido vital que mantiene tensa la conciencia de nación y de raza.

Por eso, cuando agotados todos los motivos por dramaturgos faltos de las cualidades naturales y adquiridas del «Monstruo de naturaleza» o del arte intelectual de Calderón, la técnica de Lope y de su escuela se descansa en un formulismo topiquista, desaparece el teatro nacional, falto de médula hispánica, y ya no vuelve a surgir ni surgirá hasta no hallar el ambiente propicio y el genio que realice tan gigantesca empresa.

Esperemos en ello para que se realice un nuevo teatro nacional, ya que sabemos hasta el secreto técnico de Lope, su creador en la Edad de Oro y aun otra clase más, que se descubre en cada línea : el sentido poético de todo cuanto le rodea, para el cual, por desgracia, no hay técnica ni fórmulas, sino otro misterio, sólo revelable por la Divinidad.