

Teoría de la comedia nueva

Es fundamental el redescubrimiento de la *Poética* aristotélica para entender la teoría teatral renacentista. Como es sabido, en el capítulo XXVI Aristóteles afirma que la tragedia es superior incluso a la epopeya, cuyo modelo era la *Eneida*, por su capacidad de cautivar mayormente al público y de *movere*. Denores y Castelvetro son los primeros comentaristas italianos del Estagirita que se hacen eco de este juicio. Al menos en Italia, por lo tanto, el interés teórico por el teatro empieza por la tragedia, pero rápidamente se extiende a la comedia. En España, en cambio, la atención se centra enseguida en la irregular y 'tragicómica' comedia nueva.

o. La definición aristotélica de comedia y su recepción en el XVI

Tal vez la más antigua definición de comedia en lengua vulgar sea la de **Juan de Mena** que, en el segundo preámbulo de la *Coronación del Marqués de Santillana*, después de distinguir tres estilos ("tragédico, satírico y cómico"), escribe:

"El tercero estilo es comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas y por bajo y homilde estilo, y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines..."

Es decir: 1) principio del *decorum*, correspondencia entre *res et verba*: la comedia representa cosas humildes utilizando un estilo humilde, 'bajo'; 2) necesidad de un final feliz ("alegres fines").

Los dos elementos aristotélicos que caracterizan esta definición tendrán un destino diametralmente opuesto: la connotación peyorativa de la comedia respecto a la tragedia (trata de cosas humildes con estilo adecuado) desaparecerá paulatinamente en el transcurso del XVI, mientras que se subrayará constantemente el desenlace feliz durante todo el XVI y el XVII. Esto obedece, desde luego, a una precisa estrategia de dignificación y justificación teórica de la comedia 'nueva' española, y de emancipación de la vieja preceptiva aristotélica.

De hecho, ni siquiera los tratadistas del XVI más aristotélicos vuelven a proponer una comparación o contraposición entre tragedia y comedia. López Pinciano y González de Salas, por ejemplo, remiten a criterios estéticos extraliterarios: es mejor la obra que contiene la doctrina mejor, al margen del género literario.

1. SIGLO XVI: Torres Naharro y López Pinciano

Torres Naharro, en efecto, evita cotejar la comedia con la tragedia en el proemio de la *Propalladia*.

“Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo así que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado. La división de ella en cinco actos no solamente me parece buena, pero mucho necesaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada. El número de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda ni tantas que engendren confusión. Aunque en nuestra *Comedia Tinellaria* se introdujeron pasadas 20 personas, porque el sujeto de ella no quiso menos, el honesto número me parece que sea de 6 hasta a 12 personas. El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, *et e converso* ; y el lugar triste entristecerlo, y el alegre alegrarlo, con toda la advertencia, diligencia y modo posibles, etc.”

Torres Naharro habla de la comedia como de un “artificio ingeniosos de notables y finalmente alegres acontecimientos”; como se puede ver, no solo subraya la ‘nota alegre’ de la comedia, sino que elogia tanto el estilo como el argumento: los acontecimientos ya no son bajos, sino alegres, y el artificio es ingenioso.

Además, nos brinda una clasificación novedosa, ya que distingue solo entre comedias con un fundamento storico (*comedias a noticia*) y comedias inventadas (*comedias a fantasía*). Aquellas tratan de “cosa nota y vista en realidad de verdad”, estas de “cosa fantástica, que tenga color de verdad aunque no lo sea”. Por lo tanto, a juicio de Torres Naharro, la comedia tenía que ser necesariamente **verosímil**, y debía serlo incluso cuando no podía apoyarse en un argumento histórico. Otra cuestión fundamental de este proemio, relacionada con la verosimilitud, es el respecto del *decorum*. Casi con las mismas palabras que utilizará más tarde Lope en su *Arte nuevo*, Torres Naharro sostiene que es preciso “dar a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, e converso”.

Pero la proliferación y el vigor de esta nueva actitud teórica se puede medir incluso en uno de los tratados más aristotélicos del XVI, la *Filosofía antigua poética* del Pinciano. Pinciano dice que la comedia trata de “personas comunes” y la tragedia de “personas graves”, pero no alude a la humildad del argumento y del estilo de la primera. Además, atribuye a la comedia la misma función catártica que Aristóteles asignaba a la tragedia, ya que escribe: “Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa”.

2. SIGLO XVII

El *Cisne de Apolo* de Alfonso de Carvallo (1602) es un mero panegírico nacionalista que exalta el teatro hispánico moderno, sin dibujar una nueva (o vieja) teoría. Huelga recordarlo porque es el primer tratado que alude en términos encomiásticos al carácter proteico del teatro nacional; en efecto, sostiene que la comedia española engloba “todos los géneros de flores que en la comedia se pueden imaginar”. Más tarde otros tratadistas áureos, entre ellos Barreda y Pellicer de Tovar, desarrollarán este argumento.

La guerra literaria entre Lope y Cervantes

En el *Prólogo al Peregrino en su patria* (1604) Lope defiende la comedia nueva utilizando un argumento no retórico, sino tan solo histórico-sociológico:

“Y adviertan los extranjeros, de camino, que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas por los españoles.”

Afirma que sus comedias no obedecen a la preceptiva clásica (no siguen las tres unidades aristotélicas) porque esta era la tradición española (“las proseguí en el estado que las hallé”), y porque el público quiere que se escriban así (“con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles”).

CERVANTES, *Don Quijote*, 1605

Cervantes parece querer confutar el argumento sociológico que Lope utilizó en el *Peregrino*. No es justificación suficiente –afirma el personaje del cura– sostener que, como el vulgo quiere comedias sin reglas, los autores deben escribir necesariamente estos “espejos de disparates”, que pueden ser incluso lascivos en ciertos casos (crítica moral y no sólo estética).

Don Quijote de la Mancha

“—En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo —dijo a esta sazón el cura—, que ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son **espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia**. Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si

fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y, así, se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? [...] Que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los ingenios españoles, porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos. [...] Y no tienen la culpa de esto los poetas que las componen, porque algunos hay de ellos que conocen muy bien en lo que yerran y saben extremadamente lo que deben hacer, pero, **como las comedias se han hecho mercadería** vendible, dicen, y dicen verdad, que **los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y, así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide.** Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio de estos reinos con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias, y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren.”

Pero Cervantes rectifica con la práctica teatral (es decir, con su misma producción dramática) y también con lo que afirma al principio de la segunda jornada del *Rufián dichoso* (impreso en 1615):

Los tiempos mudan las cosas
y perficionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.

JUAN DE CUEVA acaso fue el primero que utilizó precisamente este argumento, el de “los tiempos que cambian”, que tantos tratadistas repetirán en el XVII (y que sirve en España para evitar una dura querrela de los antiguos y los modernos como vemos en Francia y en Italia). Afirma en el *Ejemplar poético* (1606):

Considera las varias opiniones,
los tiempos, las costumbres, que nos hacen
mudar y variar operaciones.

Reivindica ser el inventor de la tragicomedia (aunque no utilice este tecnicismo) en el sentido de la mezcla de personajes, es decir, el primero en poner “reyes y dioses” en la comedia. Además, preceptúa que la comedia tenga cuatro actos en lugar de los cinco tradicionales (Lope aboga por los tres, como es sabido).

Que en cualquier popular comedia hay reyes,
y entre los reyes el sayal grosero
con la misma igualdad que entre los bueyes.
**A mí me culpan de que fui el primero
que reyes y deidades di al tablado**

de las comedias traspasando el fuero.

Que el un acto de cinco le he quitado,
que reducí los actos en jornadas,
cual vemos que es en nuestro tiempo usado.
Si no te da cansancio y desagradadas
de esto, oye cuál es el fundamento
de ser las leyes cómicas usadas.

**Y no atribuyas este mudamiento
a que faltó en España ingenio y sabios
que prosiguieran el antiguo intento.**

[...]

**Considera las varias opiniones,
los tiempos, las costumbres que nos hacen
mudar y variar operaciones.**

[...]

Si del sujeto comenzando gustas
y a él se inclina tu afición dichosa
y con el mío el modo tuyo ajustas,
confesarás que fue cansada cosa
cualquier comedia de la edad pasada,
menos trabada y menos ingeniosa.
Señala tú la más aventajada
y no perdones griegos ni latinos
y verás sí es razón la mía fundada.

LOPE, *ARTE NUEVO* (1609)

En este texto, el más importante desde el punto de vista teórico del XVII, Lope emplea dos argumentos:

1) argumento sociológico (es lo que el vulgo pide);

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los **monstruos de apariencias llenos**
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo,
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y **escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.**

[...]

Si pedís parecer de las que agora
están en posesión, y que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo cómico,
diré [el] que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quién mandarme puede,
que **dorando el error del vulgo quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio
en estos dos extremos dando un medio.**

2) argumento teórico pseudo-aristotélico (la comedia nueva es la *imitatio* más fiel de la naturaleza). La mezcla de lo trágico y lo cómico:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife
harán grave una parte, otra ridícula,
que **aquesta variedad deleita mucho.**
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

3) Unidades dramáticas

Adviétase que solo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica
[...]
No hay que advertir que pase en el periodo
de un sol...

Aristóteles trata sólo de la unidad de acción; las otras dos unidades las inventan algunos de sus comentaristas renacentistas italianos (la unidad de tiempo la explica Agnolo Segni – 1524 –; la de lugar la fija Maggi; y Castelvetro sostiene luego que hay que respetar estas tres unidades). En España, ni siquiera Cascales, el teórico más clasicista, acepta esta teoría (ya que llega a admitir una acción que puede durar incluso diez días).

Pero ¿qué significa unidad de acción para Lope? Que no haya elementos episódicos, es decir, pleonásticos: todo lo que se representa tiene que ser útil para llegar a la catástrofe, al desenlace final. Esto significa que la comedia puede tener una acción secundaria o también tres acciones, con tal de que todas estén perfectamente integradas y tiendan a un mismo fin.

Tirso de Molina es el más crítico hacia las unidades de tiempo y de lugar, afirmando que restan verosimilitud a la obra. Sin embargo, en las comedias de enredo barrocas a menudo todo pasa en un día o sólo en un par de días: se comprime al máximo la acción: no siempre la teoría y la práctica proceden de la mano.

4) División del drama

Lope es favorable a la tripartición. La división en tres actos suele relacionarse con la distribución en exposición (prótesis), nudo (epítasis) y desenlace (catástrofe); sin embargo, es preciso observar que la exposición ocupa sólo la primera parte del primer acto, mientras que el desenlace ocupa el segmento final del tercero: el resto lo ocupa el nudo.

5) Lenguaje y versificación

Lope: lenguaje verisímil, puro y decoroso, adecuado a la circunstancia y al personaje:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
[...]
Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verisímil:
el lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras

De lo cual se colige que existen cuatro registros lingüísticos para los seis personajes fundamentales de la comedia nueva:

- 1) El del poderoso, culto y elevado.
- 2) El discurso sentencioso del viejo.
- 3) El amoroso de los amantes (el galán y la dama).
- 4) El discurso del gracioso (y, eventualmente, de la criada).

Decoro dramático es esto; decoro moral: no se pueden representar ciertos motivos (rebeliones, adulterios, etc.). Caso de Fuenteovejuna.

E) PERSONAJES

Dama: hermosa, noble, fiel, enamorada. No es siempre pasiva (Rosaura).

Galán: hermoso, noble, generoso, leal. Comedias de santo: cambian obviamente algunos atributos.

Poderoso: a menudo es el rey. Se pueden distinguir, dentro de esta categoría, dos tipologías de actantes. Rey joven: suele ser soberbio y violento al principio, pero logra dominar sus pasiones (Segismundo). Rey anciano: prudente y sabio desde el primer momento.

Viejo: a menudo es el padre de la dama. Si en una obra hay padre (viejo) e hijo o se enfrentan (*La vida es sueño*) o se alían contra otro enemigo (*Las mocedades del Cid*).

GRACIOSO: su presencia es fundamental. Lope, en el prólogo de *La Francesilla*, afirma que aparece por primera vez en esta pieza, pero el origen es

incierto. Sin duda deriva de un cruce de diferentes influencias: el pastor bobo, el esclavo plautino, etc. El público no sólo se ríe del gracioso, sino también *con él*, con sus chistes y sus agudezas. Contrafigura del galán.
CRIADA: es la pareja del gracioso.

DESPUÉS DEL ARTE NUEVO

Los nueve años sucesivos a la aparición del *Arte nuevo* dibujan un período de violenta guerra literaria entre detractores y apologistas de la comedia nueva; pero después de 1618 la victoria de los epígonos de Lope es incuestionable y cambia el tono de los escritos teóricos.

En contra de la comedia nueva, se pronunciaron Cristóbal de Mesa, Suárez de Figueroa y Cascales.

La reacción de apologistas fue muy fuerte:

Carlos Boyl y Ricardo de Turia publicaron dos breves composiciones en verso en una colección de doce comedias titulada *Norte de poesía* (1616). Ambos utilizaron el vocablo “tragicomedia” y Turia empleó el argumento de los “tiempos cambian”.

En 1618 se imprimieron otras tres importantes apologías de la comedia nueva:

- Tirso, *Los cigarrales de Toledo* (de nuevo el argumento de los “tiempos nuevos”).
- Guillén de Castro, *El curioso impertinente*; público mixto y capacidad de deleitar a todos: “Y es su fin el procurar / que los oiga un pueblo entero, / dando al sabio y al grosero / que reír y que gustar...”.
- La anónima *Expostulatio Spongiae*, apología de Lope que había sido atacado duramente en el panfleto titulado *Spongia*.

La *Expostulatio* repite el tópico de los tiempos nuevos pero utilizando también la idea de mimesis defendida por Lope: Lope es el más aristotélico porque imita la naturaleza y no tan solo el arte de los antiguos.

Los textos que siguen ya no son tan polémicos y nadie – o casi – se atreve a poner en duda la legitimidad de la comedia nueva. Barreda, en la *Invectiva a la comedia* (1622), y Pellicer de Tovar, en la *Idea de la comedia de Catilla* (1635), juzgan que la grandeza de la comedia española es fruto justamente de la mezcla de estilos (idea esbozada por Alfonso de Carvallo): no le falta nada, ni la dulzura de la lírica, ni la “serenidad” de la tragedia, ni las burlas de la comedia, ni la “gravedad” de la sátira.

Esta victoria de la comedia se hace patente incluso en la *Nueva idea de la tragedia antigua*, el texto de González de Salas que pretende rescatar la tragedia, ya que incluso aquí se expresa una clara admiración por Lope y la comedia nueva. Este texto se publicó en 1635, el año del entierro de Lope.

Todavía en contra de la comedia: López de Vega (1641) y por razones morales Camargo y Fray Juan de Santo Tomás.