Tragedia, comedia y tragicomedia desde la preceptiva dramática: Para una poética de los géneros en los siglos de oro

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

Mas la invención, la gracia y traza es propia
a la ingeniosa fábula de España,
no cual dicen los émulos impropia.
(Juan de la Cueva)

En su *Historia de las ideas estéticas en España*[1], M. Menéndez Pelayo señalaba la mutua relación existente entre la teoría y la práctica en el Siglo de Oro; ambas facetas, en efecto, van indisolublemente ligadas formando un complicado entramado de dependencias mutuas y choques continuos. En nuestra opinión, al igual que sucede en Francia e Italia -y, en menor grado, en Inglaterra- España, contando con las influencias extranjeras pertinentes, irá desarrollando y configurando una teoría dramática propia y específica reflejada en los textos críticos de los intelectuales y en las incursiones de algunos dramaturgos en el terreno de la preceptiva[2].

1. Madrid, C.S.I.C., 1974.

2. La polémica literaria en torno al teatro de Lope de Vega y las controversias entre cultismo y conceptismo generaron una importante actividad teórica. Destacó la importancia del Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596), pero después de él las poéticas españolas fueron consideradas como obras faltas de originalidad, copias de las teorías italianas, mucho más ricas. H.J. Chaytor (*Dramatic Theory in Spain*, y subrayaban su disconformidad con la teoría; en cambio los románticos, exaltadores del genio nacional en el arte, consideraban ésta la mayor virtud. Había autores que, aun reconociendo el carácter «no clásico» del teatro español comparado con el de Italia o Francia, proclamaban que una lectura atenta de los textos no revelaba una actitud abiertamente polémica de los tratados de poética aristotélica ante el nuevo teatro, sino que el

Pero mientras la teoría dramática se esfuerza en recomendar modelos y formas de escritura invocando en calidad de autoridad el prestigio de los antiguos, la práctica escénica descubre paulatinamente que, en definitiva, quien juzga lo representado es aquel que lo recibe, y es necesario tener en cuenta su gusto si lo que se pretende, con o sin la alabanza de los doctos, es el éxito. Y ello lo advierten –aunque no todos lo asuman– tanto los autores que aceptan el pacto como los que se niegan a doblegarse al imperativo del vulgo. El germen de la modernidad como criterio artístico por encima de los preceptos se encuentra ya en los trágicos renacentistas, que vislumbran la obligación de adaptarse a los tiempos para conseguir interesar a un auditorio al que, sea mayor o menor su cultura, nada le dicen los mitos clásicos tal cual son[3].

---

triunfo del teatro nacional había influido en las teorías de los aristotélicos inclinándoles del lado de los innovadores, o lo que es lo mismo, que la práctica se anticipa a la teoría y no al revés.

3.

El sabio Estagirita da liciones
cómo me han de adornar los escritores;
pero la edad se ha puesto de por medio,
rompiendo los preceptos por él puestos,

Lupercio Leonardo de Argensola, Loa a *Alejandra, Tragedia* (¿1581-1585?), en Juan José López de Sedano, *Parnaso español*, Madrid, 1772, t. VI, pp. 421-424.

huyendo aquella edad del viejo ascreo
que al cielo dio y al mundo mil deidades
fantaseadas de él, y de Morfeo;
introdujimos otras novedades,
de los antiguos alterando el uso,
conformes a este tiempo y calidades.
(vv. 520-525)

Tuvo fin esto, y como siempre fuesen
los ingenios creciendo y mejorando
las artes, y las cosas se entendiesen,
fueron las de aquel tiempo desechando,
eligiendo las propias y decentes
que fuesen más al nuestro conformando.
Esta mudanza fue de hombres prudentes
aplicando a las nuevas condiciones
nuevas cosas que son las convenientes.
Considera las varias opiniones,
los tiempos, las costumbres que nos hacen
mudar y variar operaciones.
(vv. 562-573)

Si del sujeto comenzado 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,

Pero se quedaron en el umbral por intentar que fuera el espectador el que se acercara a la obra y no a la inversa. La superación de la frontera, la culminación de ese tácito entendimiento entre productores y receptores llegará con la propuesta de Lope de Vega y culminará a lo largo del siglo XVII. Y con la «Comedia Nueva» llegará también el escándalo. La práctica se ha sublevado definitivamente a la teoría; ni los clásicos, ni los italianos, ni los clasicistas españoles son capaces de someter a un teatro que considera a la Antigüedad antigua y que, tras un período de tanteos, de penumbra, ha encontrado una expresión propia y coherente. La preceptiva española no puede sino seguir a una dramaturgia que ha tomado la delantera y cada vez se afianza más en una fórmula que, pese a lo que pudiera esperarse a juzgar por su rebeldía, aúna calidad a éxito desde un enfoque populista que satisface las condiciones del sistema ideológico gubernamental. La disyuntiva es inevitable: o se rechaza este modelo dramático por no ajustarse a las sabias voces que marcaron pautas clásicas y clasicistas, o se le acepta y se intenta justificarlo desde criterios teóricos que puedan coordinarse con los prácticos. Este será el dilema de la preceptiva española áurea.

Partiendo de la recuperación en el Renacimiento de la *Poética* aristotélica, traducida por Valla en 1498 y comentada a lo largo del XVI por numerosos autores, entre los que destacan Robortello, Castelvetro o Pacius, se establecerá una división entre el teatro clásico o regular guiado por la Antigüedad y el teatro antinormativo que, progresivamente, irá desafiando las reglas y adquiriendo seguidores, lo cual desencadenará la polémica entre «antiguos y

---

menos trabada y menos ingeniosa.
(vv. 580-585)

Juan de la Cueva, *Ejemplar poético* (1606), Madrid, Clásicos Castellanos, 1924.

«En este libro hay cinco tragedias, de las cuales las cuatro primeras están compuestas habiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre, con tal concierto y tal atención a todo lo que se debe tener que parece que llegan al punto de lo que en las obras del teatro en nuestros tiempos se debía usar.»

Cristóbal de Virués, «Discreto Lector», *Obras trágicas y líricas* (1609), en *Poetas dramáticos valencianos*, ed. Eduardo Juliá Martínez, I, Madrid, 1929, pp. LII-LIII, nota.

[...] viene
acompañada con el dulce gusto,
siguiendo en esto la mayor fineza
del arte antiguo y del moderno uso
que jamás en teatros españoles
visto se haya, sin que a nadie agravie;

Cristóbal de Virués, *Tragedia de la cruel Casandra* (1609), *op. cit.*, p. 59.

modernos» que, iniciada en Italia y continuada en España, inundará el pensamiento y la dramaturgia de los siglos XVI y XVII.

Desde finales del siglo XV y principios del XVI se siente la necesidad de crear un teatro distinto del de los griegos y los romanos, como decía Carlos Verardo en la introducción a su *Historia Baetica* (1493). Tal apreciación no se inspira en preferir las formas dramáticas medievales a las clásicas, sino que refleja el sentimiento creciente de que tanto unas como otras resultaban inadecuadas a la luz de las nuevas perspectivas sobre la naturaleza y el alcance de la poesía dramática. «La reforma del teatro "clásico" partió precisamente de los círculos que mejor conocían la teoría, y afectó en la práctica tanto a las formas clásicas como a las medievales»[4]. Al tiempo que surgían estas innovaciones dramáticas –en latín y en español–, a las que tampoco escapó el teatro popular, se seguía haciendo teatro de tipo medieval, aunque, con las nuevas teorías, pronto empezó a sufrir modificaciones. Luis Vives, por ejemplo, observa que los nuevos dramas no son «regulares» ni clásicos en el sentido tradicional y que, desde el punto de vista ético y moral, las comedias de Terencio[5] son menos buenas para el público que la *Celestina*, pues en ésta el vicio es castigado, lo que justifica el desenlace lastimoso de la comedia aunque se violen las reglas. Lógicamente, la justificación mediante criterios morales del

4. Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974, p. 127. Lope de Vega comienza su *Arte nuevo* (vv. 15-48) diciendo que si no sigue los preceptos no es por ignorancia sino por voluntad propia, por haber observado que el gusto del público influye más en el éxito de una obra que el ajustarse a las normas,

que quien con arte agora las escribe [las comedias]
muere sin fama y galardón, que puede,
entre los que carecen de su lumbre,
más que razón y fuerza la costumbre.
(vv. 29-32)

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.
(vv. 40-48)

Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Citamos por la edición de Emilio Orozco Díaz, *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 63.

5. En ellas se incita al pecado porque los amores y la impudicia acaban felizmente.

desenlace de la comedia o de la tragedia, conducía a la mezcla de géneros en la práctica -como sucede en la *Tragedia Policiana* de Luis Hurtado de Toledo (Toledo, 1549)-, no siempre reconocida por la teoría.

Si en el siglo XV se distinguía entre tragedia, comedia y sátira, progresivamente, a medida que transcurre el siglo XVI, observamos un doble proceso: por un lado, el eclipse del género satírico, que cede ante la creciente dignificación de la comedia. Dignificación que se produce al intentar definirla y caracterizarla, dada la carencia de una teoría clásica al respecto, por oposición o contraste con la tragedia, género más antiguo y prestigioso. Por otro lado, la reivindicación de un teatro -cómico o trágico- construido «siguiendo el uso y plática española». Esta frase tomada del prólogo de *Los amantes* (1581) de Andrés Rey de Artieda resume la actitud de los dramaturgos renacentistas, anticipa la de los barrocos y muestra el carácter precursor de la práctica respecto a la teoría. Pero al igual que en las obras dramáticas se produce una evolución desde posiciones clasicistas a otras invocadoras de la necesidad de modernidad y de adaptación no a los antiguos sino a los nuevos tiempos, también en la teoría se registra una evolución paralela a la de la práctica, a la que toma como espejo. Se acoge o se reacciona frente a lo que ocurre en los escenarios, se adoptan los preceptos aristotélicos y se rastrean sus huellas en el teatro español -en lo que se ha llamado la reacción neoaristotélica- o se adaptan al gusto contemporáneo, como hace Alonso López Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596).

A lo largo de los siglos XVI y XVII asistimos al desarrollo de dos procesos decisivos:

1) Una remodelación paulatina del concepto español de tragedia. Cuando en el citado prólogo a *Los amantes* (1581) Andrés Rey de Artieda diga que «ya de los coros no hay rastros ni sombras» y que escribe «siguiendo el uso y plática española», está abriendo el camino a Lope de Vega -que tuvo importantes contactos con los dramaturgos valencianos en los años 80 y 90- y la dramaturgia nacional, y con ello a la tragedia española, que Lope secunda en el prólogo a *El castigo sin venganza* (1631), tragedia escrita «al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres»[6]. Es decir, tragedia basada no en preceptos de

diferenciación de clases, de estilo, de desenlace, sino en una nueva teoría fundada en la retórica de la palabra, en la puesta en escena, en el montaje.

2) La convergencia hacia el concepto de «tragicomedia», procedente de la reflexión de que no se puede diferenciar tragedia de comedia como algo separado de una visión de la vida, y esta visión es compleja, tragicómica. Hay un momento de transición en lo que va del siglo XV al XVI en que se siente que las formas clásicas del teatro son inadecuadas para interpretar la vida. Existe una especie de diletantismo al titular las obras: *Fernando Servato* (ca. 1493) de Carlos y Marcelino Verardo, es llamado «tragicocomoedia» en la introducción por mezclar personas graves con un desenlace feliz; *Tragedia Policiana* (Toledo, 1549) en la que se tratan los amores de Policiano y Filomena; la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* es tragedia más que por los amores desgraciados de los amantes –cuya imposibilidad no está claramente justificada: podría tratarse de la dificultad inherente al amor cortés o de la procedencia conversa de una de las familias– por el discurso final de Pleberio, en donde se plantea el sentido de la vida y muestra cómo del desarrollo de una historia de amor ha surgido un planteamiento trágico. Hay obras como la *Farça a manera de tragedia* (Valencia, 1537) de tema pastoril, o la *Farsa de Lucrecia, tragedia de la castidad de Lucrecia*, de Juan Pastor, que oscilan en su título y tienden a mezclar estilos en su afán de reflejar la vida en todas sus dimensiones. Ya entonces se intentaba encontrar en la «tragicocomoedia» de Plauto la justificación de una forma mixta de drama que no correspondía completamente a las reglas clásicas de la tragedia ni de la comedia[7]. Pero todavía no se empleaban de forma clara y consecuente los nombres de los géneros dramáticos, ni en España ni en otras partes. *Historia Baetica* (1493) de Carlos Verardo, no se llama «tragicomedia» aunque su autor sabe que, según las reglas, ni es comedia ni es tragedia. Al *Anfitrión* de Plauto se le suele llamar «comedia» en las traducciones. «Tragicomedia» podía aplicarse a un poema alegórico (*Tragicomedia del paraíso y del infierno*, adaptación de las *Barcas* de Gil

6. Citado por Edwin S. Morby, «Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope», *Hispanic Review*, XI, 1943, p. 191.

7. De los comentarios a Terencio y Horacio y de la poética de Horacio se desprendía la regla de la separación de los géneros antes de que el aristotelismo la difundiese como doctrina estética, pero algunos pasajes intentaban justificar el concepto de «tragicomedia», y lo mismo sucede en los textos españoles de fines del XVI y principios del XVII.

Vicente de 1539), las imitaciones de la *Celestina* (*Tragicomedia de Lysandro y Roselia*, Salamanca, 1542), la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente y la *Tragicomedia Filomena* de Timoneda (1559).

De hecho, si repasamos lo que dicen los autores -teóricos y dramáticos- advertimos que ya desde finales del XVI está claro el concepto de mezcla de géneros, a pesar de que este siglo había estado obsesionado por establecer diferenciaciones. Juan de la Cueva, en 1588, en la poesía *Al libro* de su colección *Coro febeo de romances historiales*, escribía que:

Aunque el Tragico, y el Comico,
es uno ya, y una cuenta,
que ombres altos, y ombres baxos,
en ambos se representan,
qu' en vestido, ni en personas,
en nada se diferencian,
assi, que ya es todo uno,
un paño, y una librea,
Eurípides, y Terencio,
el risueño Plauto y Seneca.[8]

Cueva sin embargo en su *Ejemplar poético* (1606), desmintió que fuera el causante de la mezcla tragicómica: «A mí me culpan de que fui el primero / que reyes y deidades di al tablado, / de las comedias traspasando el fuero»[9]. Lupercio Leonardo de Argensola, autor clásico y ortodoxo, dice en su tragedia *Alejandra* que, pese a lo aconsejado por «el sabio estagirita», «la edad se ha puesto de por medio» y se han suprimido los coros y un acto en la tragedia.

En el XVII predominan las retóricas -de tendencia pedagógica- sobre las poéticas -teoría creativa-, al contrario de lo que sucedía en el XVI, lo cual da la sensación de que el Barroco es una época de revisitación de conceptos, de replanteamiento de cuestiones, como ésta de la mezcla tragicómica, admitida por Cueva, Argensola o Pinciano. Este último conocía la disputa entre Guarini y Giason de Nores con respecto al *Pastor Fido*, y critica la actitud de G. de Nores, que declaraba «monstruosa» la mezcla de lo trágico y lo cómico. A los

8. Citado por M. Newels, *op. cit.*, p. 137.

9. Juan de la Cueva, *op. cit.*, vv. 505-507.

seguidores de G. de Nores en España no les convencía el argumento de que Plauto, autor clásico, había nombrado él mismo «tragicomedia» a uno de sus dramas. Pinciano, en cambio, mantiene que de la fusión de lo cómico con lo épico, lo satírico y lo trágico no surge un monstruo sino una «criatura muy bella». El propio Aristóteles había recomendado la mezcla, y Pinciano no se opone a la existencia y uso del término «tragicomedia» en relación con el género dramático, aunque no recomiende específicamente imitar este tipo de obras. Se está proponiendo la tragicomedia armónica, por eso Lope se defendía hablando de ese «monstruo cómico». Pero no todos lo tienen asumido, y hubo, como decíamos, una «reacción neoaristotélica»: Cascales, en sus *Tablas poéticas* (1617), se niega -pese a lo que ocurría en la práctica escénica- a admitir la tragicomedia, aunque reconoce la existencia de la mezcla; en ese caso habría que hablar de «comedias dobles» y «tragedias dobles» y califica de «hermafroditos» y «monstruos de la poesía» a algunas obras contemporáneas[10]. Hay pues una resistencia a la mezcla desde la poética clasicista. También Antonio López de Vega, en *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, de 1641, en pleno Barroco, denuncia la confusión de lo cómico y lo trágico y aboga por que «cada poema en lo esencial se escriba según sus particulares leyes, distinto y no confuso con el otro»[11].

En el XVI se elabora una teoría del teatro a partir de los testimonios de autoridades filológicas primero y de la *Poética* aristotélica después, tras su redescubrimiento a finales de siglo. Se trata de una teoría construida en función de normas y recomendaciones, fundada en reflexiones posteriores a la práctica escénica que intentan reglamentar. En el XVII, en cambio, entra en juego un nuevo factor: la seguridad que da la experiencia, como sostiene Lope en el *Arte nuevo*, y ésta se convierte en la pauta para escribir un teatro que pretende, por encima de otras consideraciones, agradar al público para triunfar -aunque el criterio del «vulgo» no siempre coincida con el juicio de los doctos- y reflejar la vida en toda su complejidad, lo cual suponía y exigía una visión tragicómica de la misma.

10. Págs. 329-333. Citado por Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 196-197.

11. Págs. 173-178. Citado por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 276.

Siguiendo el espíritu de la *Poética*, la preceptiva del XVI se preocupa por separar géneros, por definir la tragedia y explicar sus componentes para luego crear una definición de comedia idéntica en cuanto a estructura y en la que sólo varían los términos pertinentes. Se comparan y contrastan ambos géneros entre sí, se eclipsa a la sátira, que había ocupado el tercer lugar en la clasificación en el siglo XV, y se dignifica progresivamente la comedia. En el XVII sin embargo estas cuestiones dejan de tener importancia. Lo que interesa ahora no es definir un género sino todo un teatro, toda una forma de concebir y hacer teatro: la española, apoyada en la experiencia y enfrentada en ocasiones a la teoría con plena consciencia, esto es, precisamente porque la conoce[12].

Han cambiado las prioridades: ya no se trata de adaptarse o no a las normas de los antiguos sino de atender a la demanda del espectador tomando en consideración su psicología e intereses. No se discute acerca de qué es la tragedia o qué es la comedia, ni sobre cómo debe ser el teatro, sino sobre cómo *es* el teatro y por qué ha elegido ser así. Si en el XVI el principal esfuerzo era separar entre sí los géneros, definirlos y caracterizarlos adecuadamente, dignificar la comedia poniéndola a la altura de la tragedia construyéndole una definición a imagen y semejanza de aquélla y atribuyéndole idénticos efectos didácticos, ejemplares y hasta terapéuticos, en el XVII lo que importa es defender la «Comedia nueva» frente a aquellas opiniones que siguen aferradas a los planteamientos aristotélicos y clasicistas e impiden así la natural evolución del fenómeno teatral, que ahora intenta adaptarse progresivamente al gusto del público para conseguir el éxito e, invocando la necesidad de tomar la naturaleza como espejo, proclama la mezcla como factor imprescindible. Se habla de tragedia y de comedia pero no para oponerlas, sino reunidas bajo un mismo rótulo, «españolas», o sea, distintas a las de otros tiempos y países. Junto a ellas se ha dado nombre a un género que contaba con precedentes en la Antigüedad

12. «La teoría dramática española ofrece un *corpus* compacto, muy unido a la labor creativa. Diríase que ésta, con sus sacudidas vitales, crea el movimiento de vaivén que oscila entre la tragedia y la comedia, para crear, por síntesis, una nueva criatura de arte: la tragicomedia. Ningún país del mundo, por estos siglos, puede ofrecer una teoría dramática tan original y completa como España. Y es que España, con hondas raíces aristotélicas y horacianas, y un profundo conocimiento de los comentaristas del teatro latino y de los preceptistas italianos, supo, a la postre, dar el brinco definitivo para zambullirse en las aguas vivas de la creatividad propia de la época y del temperamento. Y así, día a día, crea un arte, incomprendido al principio por los de fuera, pero después imitado y elogiado como una de las máximas contribuciones hispanas a la literatura universal, precisamente porque además de *español* era, sobre todo, *universal*.» (F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 37).

pero que el XVI había intentado negar: la tragicomedia, la combinación de elementos trágicos y cómicos. Además, el principio de la mezcla, tal y como decía Ricardo de Turia (*Apologético de las comedias españolas*, 1616), no sólo afectaba a esta última sino, puesto que imitaban a la naturaleza, también a los géneros hasta el momento objeto de atención: la tragedia y la comedia. Así pues, en el XVII se producen dos fenómenos teatrales relevantes: la convergencia hacia el concepto de «tragicomedia» y la asunción de la «comedia y tragedia españolas». El término «comedia» adquiere un valor genérico para aludir a los tres, y el que muchas de las piezas teatrales tuviesen un desenlace feliz favoreció que en la España del XVII se llamara «comedia» a toda obra teatral en verso y en tres actos o jornadas, y que la palabra «tragedia» se prodigara menos en los escritos de los preceptistas[13].

Se habla entonces de tragedia y comedia como géneros integrantes de un todo global y común, la «Comedia española», al que pertenece también un modelo nuevo mencionado en los escritos teóricos para aceptarlo o para negarlo: la tragicomedia. Pero los tres géneros tienen una misma base: la mezcla. Tal y como había dicho Lope en el *Arte nuevo*, el arte debe imitar la naturaleza, y si en ésta los opuestos conviven, se funden y armonizan, también el teatro debe dar cabida a la coexistencia de contrarios, convirtiendo la mixtura no sólo en elemento lógico y necesario sino también en fuente de verosimilitud. En el XVII no existen, por tanto, géneros puros y sí, en cambio, una activa interacción que lleva a incluir elementos tradicionalmente considerados como propios de uno solo en los demás géneros. Y esta despreocupación por discernir entre tragedia, comedia y tragicomedia, se manifiesta también a nivel práctico, de ahí la abundancia de obras tituladas «comedias» independientemente de su contenido, denominación que tantos problemas ha causado posteriormente a la tragedia áurea, negada alegando que los dramaturgos no tienen conciencia del género. No es esa la cuestión. Como puede apreciarse en la evolución de la

13. A los letrados del siglo XVII no les pasó inadvertido que el término «comedia» iba evolucionando para convertirse en nombre genérico. Así, Pellicer, en su *Idea de la comedia de Castilla* (1635), advierte (fol. 150 v): « mas no se lo passo por alto saber, que aunque todas las Acciones que se representan ya sean Históricas, ya Novelas, ya Fabulas, están por el uso comprehendidas con el nombre, al parecer, genérico de Comedias, no todas lo son... Aquella donde se introduce Rey, o Señor soberano, es Tragedia. Donde muere el héroe, que es el primer galán, es Tragi-Comedia, la que consta de caso que acontece entre particulares, donde no hay Principe absoluto». Ello muestra que los autores conocían perfectamente las reglas de la poética normativa.

teoría, lo que interesa al Barroco es, asumido el necesario –en su opinión– distanciamiento de los preceptos clásicos, justificar la nueva comedia y demostrar: primero, que guarda las reglas básicas del arte, esto es, honestidad, decoro, verosimilitud –y con ella imitación de la naturaleza– y calidad; y segundo, que es incluso mejor que las obras antiguas, porque ha sabido adaptarse a los nuevos tiempos y a los nuevos gustos, y ello, los cambios y mudanzas que trae la edad, es una ley más fuerte que cualquier precepto, porque es una ley procedente de la evolución natural, de las transformaciones de la naturaleza, y contra ello nada puede hacerse sino aceptarlo y mostrarse acorde con el curso de los acontecimientos. Tragedia, comedia y tragicomedia pertenecen a una causa común: la defensa del modelo teatral español, lo cual implica la defensa del modelo trágico español, del modelo cómico español y del modelo tragicómico español. Modelo que autores como Ricardo de Turia, Carlos Boyl o Tirso de Molina sitúan con orgullo por encima de propuestas teóricas y prácticas anteriores: el teatro español es diferente, sí, rebelde a las normas... pero mejor. Y esto no fue un hallazgo del siglo XVII. Preceptistas y dramaturgos del XVI ya habían dejado constancia de la necesidad de cambiar con los tiempos, de apostar por la modernidad. La batalla fue dura y en ella participaron tanto teóricos como escritores de teatro[14]. Al final la práctica, que siempre había caminado delante, acabaría imponiendo la evidencia y convirtiendo a algunos que en un principio se le habían opuesto, pese a que no todas las voces neoaristotélicas callaron[15]. Si el teatro actual se construyera igual que el de los antiguos –digno desde luego de encomio en el momento de su

14. «En las obras de todos los grandes autores del Siglo de Oro se encuentran con frecuencia observaciones de teoría literaria. La teoría impregnaba el clima literario de aquella época, que con tan vivo interés seguía la evolución de los debates de teoría literaria en Italia. Habrá que revisar la opinión que da por sentada la poca importancia de la teoría literaria en España.» (M. Newels, *op. cit.*, p. 37).

15. «Hemos visto, pues, aludiendo sólo a lo esencial, que el siglo XVII es definitivo para el triunfo de la comedia. Diríase que toda la centuria se asienta en un triángulo que establece las bases, muy a comienzos del siglo XVII: Carvallo, Juan de la Cueva y Lope de Vega. Después, hasta 1618, son años de forcejeo, ganados a pulso. Cuando ya ha pasado la lucha y la victoria es definitiva, pueden surgir tratados más preocupados en definir la esencia íntima de la comedia —sin la tensión de la controversia circundante—. En este sentido se destacan las contribuciones de Barreda y Pellicer de Tovar. El mismo año que Pellicer de Tovar escribe su *Idea de la comedia de Castilla*, en 1635, muere Lope de Vega, y su entierro constituye un verdadero homenaje al teatro nacional. Claro está que habrá todavía algunas voces negativas, pero tienen más el carácter de guerrillas aisladas, disipadas de nuevo ante la postura, a finales del siglo XVII, de José Alcázar.» (F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 36). En nota a pie de página señalan los autores que Alcázar recoge, a veces literalmente, las ideas expuestas por Juan Caramuel en *Primus Calamus* (1668).

producción– no tendría éxito, porque al público español nada dicen los mitos helenos o los más esforzados héroes arrastrados por la fuerza de su destino, lo cual, por ende, sería ir en contra de las creencias de toda una sociedad católica y contrarreformista. El público pedía que le hablaran de su propia realidad, que le escenificaran sus propios mitos, que tranquilizaran su conciencia de la inseguridad que producía un siglo de zozobra y decadencia.

El teatro, ignorando otras realidades como, por ejemplo, la que muestra la novela picaresca, conforma un mundo ideal donde los valores sociales se anteponen a los sentimientos, donde el deber es más fuerte que el querer, donde el rey garantiza el cumplimiento implacable de la justicia para enseñar que, si todo se realiza de acuerdo con las exigencias de la sociedad, la acogida y permanencia en la misma está asegurada, y con ello el bienestar y la posición privilegiada que permite vivir mejor que los demás en un momento de crisis y bancarrota. Y este mensaje puede transmitirse igual utilizando cauces cómicos, trágicos o tragicómicos. En el fondo, lo que se intenta comunicar, independientemente del género elegido, es una ideología populista[16] que sitúa a cada uno en el lugar que le corresponde a costa de determinados sacrificios «sin importancia» –la individualidad, la personalidad, el deseo, la pasión...– y de exhibir el principio de la sangre como agente distribuidor en clases sociales y, por tanto, irrecurrible: ni el villano puede ser noble aunque se comporte como tal –por lo cual recibirá una compensación, claro–, ni el noble puede ser más que los demás, ni el príncipe puede desafiar las estructuras sociales, ni el rey puede defraudar a sus súbditos. La «sociedad» los absorbe a todos, bien a través de matrimonios de conveniencia o «por amor», bien a través de una venganza de sangre o del sacrificio pasional. Por eso la preceptiva ya no se ocupa de clasificar una obra en comedia, tragedia o tragicomedia y utiliza en cambio el término genérico «comedia» para aludir a las tres. Por eso el teatro español del Siglo de Oro se constituye, con o sin normas, en espejo de valores

16. «la comedia española del siglo XVII no es producto directo del gusto de las masas o del vulgo, como se viene diciendo, sino todo lo contrario: es ante todo un drama basado en la poética de Aristóteles con los cambios necesarios para modernizar lo que el gusto estético de los dramaturgos, que no del vulgo, exigía en el momento de la creación, y fue el gusto de Lope de Vega y su escuela el que mandaba en el gusto del vulgo; 10) fue este drama el que enseñó al pueblo español del siglo XVII a saber lo que era la vida a través de una exposición bella y moral al mismo tiempo.» (*Ibidem*, p. 51).

universales pero reflejados a través de vivencias concretas y circunstancias determinadas[17].

BIBLIOGRAFÍA

ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, «Alejandra, Tragedia», (¿1581-1585?), en Juan José López de Sedano, *Parnaso español*, Madrid, 1772, t. VI.

CHAYTOR, H. J., *Dramatic Theory in Spain*, Cambridge, University Press, 1925.

CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético* (1606), «Clásicos Castellanos», Madrid, 1924.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1974.

MORBY, Edwin S., «Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope», *Hispanic Review*, XI, 1943.

NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1974.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Emilio Orozco Díaz, *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

VIRUÉS, Cristóbal de, *Obras trágicas y líricas* (1609), en *Poetas dramáticos valencianos*, ed. Eduardo Juliá Martínez, I, Madrid, 1929.

17. «En resumen, la comedia española del siglo XVII no se estructuró ni con una repentista ignorancia ni con una repentista ligereza, a espaldas de una teoría del arte dramático, sino con principios estéticos ya dados por Aristóteles y Horacio, pero refundidos para someterlos al gusto espiritual de la época y a las vitales exigencias del espíritu.» (*Ibidem*, pp. 52-53).