

2) LOS TEXTOS DRAMÁTICOS Y SU INTERPRETACIÓN. INTRODUCCIÓN PANORÁMICA Y METODOLÓGICA

Generalidades

Pretendo esbozar en este apartado, de modo muy elemental, una serie de conceptos y sugerencias metodológicas, y una caracterización muy general, para facilitar el acercamiento a la comedia nueva. Un esbozo que —no lo negaré— podría considerarse también como una especie de coartada para paliar la imposibilidad esencial de escribir una historia del teatro áureo que pueda llamarse tal. Pues el dilema de trazar semejante historia bascula entre la opción de observar el conjunto y sus líneas maestras⁶³ —lo cual exige un previo conocimiento profundo del corpus teatral del Siglo de Oro, tanto para escribirla como para leerla— o la de acumular observaciones sobre dramaturgos y obras, siempre por fuerza parciales y limitadas. Si se opta por una selección se corre el peligro de dar una idea falsa del corpus de este o aquel ingenio, al elegir unas pocas obras —algunas siempre inevitables— entre decenas o cientos; si se opta por acumular comentarios de más piezas el escollo metodológico persiste: siempre serán pocas para describir puntualmente la obra de muchos

⁶³ El libro de Vitse, *Éléments*, y su versión abreviada en la *Historia del teatro*, dirigida por Díez Borque, es lo más cercano a este planteamiento. Pero la lectura de un libro como el de Vitse exige un previo conocimiento de las obras y los datos que usualmente un manual ofrece a su lector: más que una historia es, como explicita el título de la versión amplia (*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*), una teoría del teatro aurisecular que solo pueden leer con verdadera profundidad especialistas cualificados.

dramaturgos, y quizá demasiadas para permitir al lector una visión medianamente sintética.

Sin espacio ni ocasión para tratar de una verdadera teoría del teatro áureo, que tampoco es el objeto de este manual, creo conveniente plantear algunos problemas fundamentales que deberían tenerse en cuenta como sustrato general de las posteriores presentaciones de los diversos dramaturgos, incluso si esas presentaciones no declaran de modo explícito los principios glosados en las líneas siguientes.

Un principio que parece básico es la necesidad de recuperar los códigos de emisión de la comedia nueva⁶⁴, y adaptarlos a nuestra lectura e interpretación. Esto exige, por un lado, establecer en lo posible una estrategia de lectura y por otro, tener lo más claro que podamos el marco general que nos permita examinar esos códigos de emisión y recepción, los cuales incluyen como punto esencial los modelos genéricos y las convenciones a que obedece la escritura del teatro en el XVII.

Uno de los defectos más reiterados en la aproximación al teatro áureo es precisamente ignorar esa variedad y tomar el conjunto como un continuo indiscriminado regido por los mismos principios temático-estructurales. Indiscriminación errónea igualmente por cuanto supone ignorar también la evolución cronológica: por poner un ejemplo, el famoso tema del honor no aparece del mismo modo en géneros diversos (comedia cómica, drama de honor,

⁶⁴ Lo cual significa dos cosas, a saber: ¿de qué modo, con que metodología de lectura podemos recuperar esos códigos? y ¿cuáles son los rasgos definitorios de los mismos? Estas dos preguntas orientan las reflexiones que siguen, aunque no alcancen respuestas satisfactorias en el estado actual de la investigación.

entremés...) ni en las distintas etapas que podrían distinguirse en el XVII. Hablar, como se habla en muchos estudios, del «tema del honor» como base del teatro áureo, es una generalización peligrosa y ha propiciado muchos tópicos críticos perniciosos para el correcto entendimiento del teatro aurisecular. Que sea difícil o imposible en las condiciones actuales de la investigación establecer cortes cronológicos y genéricos satisfactorios no debe ocultar la necesidad de estar al menos sobre aviso en ese sentido.

La lectura del teatro. Algunos principios metodológicos

En un agudo trabajo sobre el teatro clásico, Ruiz Ramón⁶⁵ señala algunos principios metodológicos que pueden guiar la lectura de la comedia nueva, que por su interés glosaré con algunas observaciones complementarias:

1) Todo drama es un complejo sistema de signos en relación, construido según un orden que es preciso tener en cuenta, sin alterarlo: «el orden dramático de la acción, en sí mismo, emite un haz de significados que tiene importancia capital para el sentido global del drama, porque ese orden es el primero y más básico de sus principios estructurales». El análisis correcto de este orden será pues, importante: afecta entre otras cosas a la manera de analizar las secuencias, bloques o cuadros dramáticos, de los que hablaré más tarde.

2) Los personajes se definen dramáticamente por su relación con los otros, no solo en sus palabras. Cada personaje no es un carácter, sino un haz de funciones. Esto implica que debe tenerse en cuenta no solo lo que

⁶⁵«De algunos principios metodológicos».

dicen, sino lo que hacen. Un personaje puede mentir, ignorar la situación, interpretar equivocadamente sus propias pasiones... Es corriente en muchos manuales atribuir a los escritores las palabras que los personajes dicen en el drama («Lope ataca», «aquí Calderón afirma», «Rojas defiende»...). En el teatro los escritores no dicen nada: son los personajes quienes hablan. El papel de portavoz del propio poeta es posible, pero muy difícil de establecer

3) En todo drama hay una relación dialéctica de doble sentido:

a) entre los puntos de vista de los personajes dentro del universo del drama, siempre parciales, puesto que cada personaje solo alcanza una parte de la acción: los textos de los diálogos no son, pues, absolutos, ni pueden interpretarse desligados de su contexto y de la parcialidad de la visión del locutor; y

b) entre esos puntos de vista parciales y el punto de vista integral de espectador. Un espectador que se identifique con el punto de vista de un personaje se condena peligrosamente a la parcialidad. Esto no significa ignorar la jerarquización de los papeles dramáticos

4) El orden inicial y el restaurado final no son el mismo orden. Señala Ruiz Ramón el caso de restauraciones del orden ambiguas en finales como los de *La cisma de Ingalaterra* de Calderón, o casos de justicias poéticas igualmente ambiguas que inciden en la interpretación de manera decisiva

5) Es preciso atender a las relaciones entre espacio dramático y espacio histórico del dramaturgo y del

espectador. La analogía entre el sistema de relaciones del drama y el de la sociedad en que vive no hay que buscarla en elementos individuales, sino en la correlación de las estructuras globales de los dos sistemas. Tener en cuenta las cuestiones involucradas en este punto permitirá, además, la recreación activa y viva de lecturas o propuestas escénicas modernas de textos clásicos, sin destruir sus propias características

Los puntos señalados por Ruiz Ramón nos ponen en guardia frente a la lectura simplista de los textos dramáticos, y subrayan la compleja construcción de los mismos. Lleno de sugerencias está también otro trabajo, discutible en algunas concepciones pero de innegable valor, y que ha marcado una época en el enfoque de la crítica: la famosa «Aproximación al drama español del Siglo de Oro» de A. A. Parker.

Según el hispanista inglés, el drama español del Siglo de Oro está regido por cinco principios fundamentales:

- 1) La primacía de la acción sobre los personajes. Para interpretar bien el teatro áureo hay que aceptar que lo esencial es la trama; teatro de acción, en suma, y no de caracteres o psicologías, que tanto buscaba la crítica decimonónica
- 2) Primacía del tema sobre la acción: el poeta ofrece una acción que constituye un conjunto significativo: para Parker el tema es precisamente el significado de la acción. La trama es una especie de metáfora de expresa una verdad humana
- 3) La unidad dramática se establece en el tema, no en la acción: de ahí que la observación de las acciones múltiples deban tener en cuenta el tema, donde se produce la unificación de todas ellas

4) Subordinación del tema a un propósito moral a través del principio de la justicia poética

5) Elucidación del propósito moral a través de la causalidad dramática

La aproximación de Parker es sin duda útil, con tal de corregir algunos aspectos: por ejemplo, en ocasiones la justicia poética (que en Parker tiene sentido moral), da paso a la ironía dramática; o bien puede faltar esa justicia poético-moral en los casos de denuncia crítica... En general se advierte en Parker un exceso de inclinación a las interpretaciones y principios morales aplicados a la construcción artística. Esta obsesión por las dimensiones morales de la comedia como conjunto ha marcado buena parte de la llamada escuela anglosajona de análisis temático estructural, muy preocupada por la trascendencia de la comedia, que a menudo ha olvidado discernir las diferentes modalidades de obras, y por tanto, las diferentes convenciones y objetivos: la causalidad, por ejemplo, señalada por Parker como un rasgo fundamental en la tragedia calderoniana, no tiene ninguna función en el género de la comedia burlesca o de disparates.

Interpretaciones globales. La ideología

Muchas de las lecturas críticas que se han intentado obedecen al tipo de «interpretación global ideológica» de la comedia, esto es, intentan explicarse el conjunto del caudal dramático del XVII como una configuración ideológica en bloque, con un determinado sentido que fundamenta después las lecturas e interpretaciones de las comedias particulares, a menudo sometidas al lecho

de Procusto de la interpretación ideológica excesivamente rígida.

Quizá la postura más significativa en este sentido sea la de J. A. Maravall⁶⁶, que ha visto en la comedia un instrumento de propaganda y apoyo del orden monárquico señorial, en una especie de campaña sistemática impulsada por el poder. Sin que quepa negar el convencimiento monárquico y aristocrático — hablando generalmente— de la comedia, esta interpretación monolítica participa del mismo defecto que tienen otras semejantes, como la de A. G. Reichenberger⁶⁷, que situándose en un plano más «literario», insiste sin embargo, con la misma exclusivización, en el sentido de la comedia como expresión de un carácter nacional español asentado sobre los pilares básicos de la honra y la fe (interpretación que ya podía verse en Vossler, Pfandl o Menéndez Pelayo).

En una o en otra vía, estas concepciones de la comedia aurisecular desconocen, como indica Vitse⁶⁸ «su función de exploración, tal como se constituye en la corriente del primer siglo de la época moderna, cuando la literatura se convierte progresivamente en

⁶⁶ *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Díez Borque ha explorado, matizándola, esta interpretación en diversos trabajos, especialmente su *Sociología de la comedia*. El punto de vista aristocrático de la comedia en relación al mundo de los villanos y campesinos lo trata magistralmente N. Salomon en otro estudio igualmente clásico, *Recherches*. El libro de Vitse, *Éléments* explora en muchas de sus páginas y agudas observaciones numerosos aspectos relativos a la ideología, desde una perspectiva crítica global que en ningún momento olvida las dimensiones dramáticas de los textos que analiza.

⁶⁷ «The Uniqueness»; cfr. la contestación de Bentley, «The universality».

⁶⁸ *Éléments*, 18.

un cuestionamiento de la "cultura" según la han definido los antropólogos modernos».

Por otro lado la obsesión por los elementos ideológicos de la comedia derivan a menudo en aplicación irrelevante de estas cuestiones a comedias en las que nada de ello se trata: decir que *La dama duende* calderoniana es una comedia filosófica donde se enfrenta el paganismo y el cristianismo, o insistir perogrullescamente en que una comedia cómica de Moreto no tiene implicaciones religiosas; o bien buscar la sustancia de *El burlador de Sevilla* de Tirso en una lección teológica, o ver igualmente doctrinas teológicas en *Marta la piadosa*, no puede llevar sino a múltiples sinrazones. Y efectivamente, lleva.

Por aclarar con un ejemplo algunas de las cuestiones implicadas, subrayaré que esa exploración que señala Vitse, supone en la primera etapa de la comedia una pluralidad temática asombrosa, que debe ser interpretada en el seno de este cometido ideológico, social y estético de la comedia; es significativo que conforme el objetivo de exploración y la universalidad de la mirada sobre el mundo se reducen, al acercarnos al fin del siglo, en una obra como la de Bances Candamo, el abanico de los temas se reduce también, la capacidad inventiva de fábulas da paso a la frecuencia de las refundiciones, el público destinatario se concentra en la corte, la gama de géneros cultivados se abrevia...

Por otra parte, insisto, toda interpretación excesivamente unilateral o exclusivizadora omite la reflexión sobre dos fuentes básicas de diferenciación: los géneros dramáticos (diferencia de objetivos, convenciones, horizontes de expectativas, funciones...) y la evolución cronológica (diferencias ideológicas, evoluciones literarias, modificación de los tratamientos en temas y rasgos constructivos....).

Rasgos generales. La doctrina del Arte Nuevo y algunas implicaciones

Pero antes de continuar examinando los problemas que la reconstrucción de los diferentes códigos de la comedia nos proponen a lo ancho de los géneros y a lo largo de las etapas, convendrá intentar propedéuticamente una caracterización de los principales rasgos de la comedia, según se suelen definir por la crítica moderna, y según se desprenden de las mismas preceptivas auriseculares, entre las que puede tomarse como principal referencia el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega.

Muchas de las preceptivas de la época incluyen observaciones y tercian en las polémicas teatrales⁶⁹. En el panorama de la preceptiva aurisecular hallamos posturas muy diversas, desde la clasicista de Cascales, a la defensa entusiasta de Tirso, o a la defensa matizada y moralizada de Bances Candamo. El *Arte Nuevo* de Lope constituye una especie de pivote central —de importancia y cronológicamente— y sobre él trataré con más espacio después.

Un repaso velocísimo a algunas preceptivas⁷⁰ significativas desde finales del XVI nos permitiría entresacar algunos de los rasgos que se consideran pertinentes, y permite también observar las

⁶⁹ Para estas polémicas y sus dimensiones en relación con el concepto mismo de la dramaturgia aurisecular, de lo que ahora no puedo ocuparme, cfr. Vitse, capítulos iniciales dedicados a la controversia ética y estética en sus *Éléments*. Más adelante doy en apéndice una pequeña antología, puramente indicativa, de algunas preceptivas.

⁷⁰ Ver Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática*; cito generalmente por esta antología.

vacilaciones y las polémicas en la creación y afirmación de la Comedia nueva.

El Pinciano (*Filosofía antigua poética*) cuando define la tragedia, le asigna una función catártica, exige llantos y muertes en la tragedia pura a fin de provocar esa catarsis por el miedo y la compasión, y admite otras tragedias mezcladas con lo cómico. La fábula la divide en cuatro partes (prótasis, epítasis, catástasis y catástrofe) que se pueden asimilar a la exposición, nudo y desenlace. Para la comedia reserva el estilo popular y el fin alegre.

Luis Alfonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*) señala la conocida estructura en tres partes (prótasis, epítasis y catástrofe), pero añade un punto interesante al poner como objetivo de la acción «tener siempre el ánimo de los oyentes suspenso»: hay una insistencia particular en la intriga o capacidad de mantener al espectador interesado, lo cual conduce inevitablemente a la relatividad del gusto, y abre la puerta a la dialéctica de influencia mutua público / poeta.

Profundizando este objetivo y ya en la vía dominada por Lope se sitúa decididamente Ricardo de Turia (*Apologético de las comedias españolas*), donde defiende la mezcla de tragedia y comedia, y la elogia como más capaz de contentar el gusto de sus destinatarios, mezcla que horroriza a Cascales (*Tablas poéticas*, 1617), el cual llama «monstruos hermafroditos» a estos «engendros» modernos llamados contradictoriamente «tragicomedias».

Cuestión omnipresente suele ser la de la verosimilitud exigida a la imitación dramática (González de Salas, Tirso de Molina...). En 1635 Pellicer de Tovar, en su *Idea de la comedia de Castilla* establece una serie de preceptos que resumen desde una postura elogiosa los principales aspectos que la definen: señala la finalidad didáctica, el compendio de tres estilos

(trágico, lírico y heroico), adecuación del estilo a las situaciones, decoro moral (no habrá adulterios), estructura tripartita, etc.

Pero quizá no haya mejor manera de examinar el concepto teórico de la comedia, que partiendo de una «preceptiva a posteriori», escrita por el mismo monarca del tablado en esta etapa de invención y desarrollo: el *Arte Nuevo* de Lope.

Publicado por vez primera en la edición de *Rimas* de 1609, el *Arte Nuevo*, dirigido a la Academia de Madrid, ha recibido numerosas interpretaciones y valoraciones⁷¹. Dejando ahora a un lado esa discusión crítica, me limitaré a glosar algunos aspectos de la caracterización general de las comedias tal como aparecen en la preceptiva lopiana.

La parte doctrinal que interesa comienza en el v. 147 y contiene, según el desglose de Rozas, diez apartados. De los que señala Rozas algunos resultan especialmente cruciales para la concepción de comedia nueva.

La mezcla de lo trágico y lo cómico:

Aborda primero el concepto de tragicomedia, la mezcla de lo trágico y cómico, la invención, en suma, de una nueva tipología teatral. La cuestión es de gran importancia y complejidad, y regresaré con más detalle al ocuparme de la taxonomía de los géneros dramáticos auri-seculares. Aquí quisiera indicar solamente que la posición de Lope (y de toda la comedia nueva) insiste en la mezcla (o mixtura, mejor, por emplear terminología de Ricardo de Turia) de elementos cómicos y trágicos, lo cual le obliga, por

⁷¹ Rozas las resume y comenta en su libro cit. en la bibliografía.

ejemplo, a usar el término de *tragicomedia*, y a negar la existencia de tragedias puras. Como apuntan certeramente los estudiosos (por ejemplo, Pedraza y Rodríguez, *Manual de literatura*, IV, 66) «el origen de esa mezcla hay que buscarlo en la voluntad de reproducir la realidad»: la naturaleza como modelo del arte en la ejecución de la *mimesis* dramática:

lo trágico y lo cómico mezclado

...

Buen ejemplo nos da Naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza

Esta mezcla, sin embargo, —que ha sido aceptada con buen criterio por la crítica como una manifestación de naturalismo o realismo, de gusto barroco por la integración—, tiene implicaciones más complejas de las que a primera vista pareciera. Por de pronto el hecho de que en toda obra dramática del Siglo de Oro aparezcan elementos cómicos no significa que no puedan existir auténticas tragedias: no hay tragedias al estilo clásico, pero sí hay tragedias al estilo español, por decirlo con Lope. Luego examinaré esta distinción tragedia / comedia. Es preciso observar el porcentaje y la función de los elementos cómicos, y no solo su mera existencia. La misma aparición del gracioso no empece en nada a la condición trágica esencial de una pieza, lo mismo que sucede en el teatro de Shakespeare: pues muchos graciosos, sobre todo los de las tragedias calderonianas, sirven casi siempre para expresar, con su exilio en el interior de una trama que los expulsa constantemente, la condición trágica de un universo en el que la risa no puede sobrevivir: véase el caso del tristísimo Coquín en *El médico de su honra*, y su apuesta con el rey don Pedro.

Las unidades dramáticas:

Adviértase 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 de la unidad de acción. Las otras dos (tiempo, lugar) las elaboran los comentaristas italianos del Renacimiento. La unidad de tiempo la fija Agnolo Segni en su comentario a la *Poética* y a la *Retórica* de Aristóteles (Florencia, 1524) en 24 horas. La de lugar, consecuencia de la anterior, la fija Maggi. Castelvetro insiste en las tres unidades en 1570, y de Italia la toman los franceses que la expanden por Europa.

En España nadie las toma rígidamente, ni siquiera un clasicista como Cascales, que concede hasta 10 días de plazo razonable para la acción. Lope (y la Comedia nueva en su conjunto) mantiene la unidad de acción como principio general: unidad significa que todos los elementos de la acción estén unitariamente integrados. Puede por tanto admitir dos o tres acciones⁷² (acción doble, acción secundaria, etc.) con tal de que todas se encaminen a un mismo objeto: recuérdese cómo Parker buscaba en el tema el sentido unificador de una acción que podía ser múltiple. La integración coherente de las diversas acciones que pueden componer una pieza es rasgo que define al llamado segundo ciclo del teatro barroco.

Respecto a las unidades de tiempo y lugar, que obedecían en origen a la preservación de la

⁷² Ver Diego Marín, *La intriga secundaria*.

verosimilitud, la postura general española es flexible: puesto que son instrumentos de verosimilitud no deberán mantenerse en aquellos casos en que resten verosimilitud a la acción: Tirso de Molina⁷³ escribe con mucha precisión:

Porque si aquellos [los antiguos] establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que comenzando a pretenderla por la mañana se case con ella a la noche?

Pero las cosas, de nuevo, no son tan simples. Paradójicamente este texto de Tirso se refiere a una comedia palatina, de enredo en cuanto a su trama (*El vergonzoso en palacio*) y parece describir exactamente el trazado de otro tipo de comedias de enredo (las de capa y espada) en las que precisamente se mantiene la unidad de tiempo y se provoca la inverosimilitud: el mismo Tirso (y cualquier dramaturgo aurisecular) se olvida totalmente de esta expansión temporal en las comedias de enredo para constreñir la acción a unas horas o un par de días. Naturalmente la constricción temporal—y la subsiguiente constricción espacial: muchas comedias se desarrollan en un cuarto, y desde luego pocas de capa y espada salen de una ciudad—desempeña un papel potenciador de la intriga y la admiración sorprendente, básico en el género, y no

⁷³ Cigarrales de Toledo, en *Preceptiva*, 209-10.

tiene que ver con «clasicismos»: de nuevo el examen específico de los géneros⁷⁴ nos permitirá analizar estos manejos de las unidades.

La división del drama:

Lope comenta la distribución en tres actos. De los tanteos anteriores (cuatro, cinco, tres) se fija en tres el número de actos de la comedia nueva. Esta tripartición suele relacionarse con la distribución en exposición, nudo y desenlace (prótesis, epítasis, catástrofe), pero no se corresponde exactamente: la exposición ocupa el principio del primer acto, el nudo ocupa el resto del primer acto, todo el segundo y la mayor parte del tercero, y el desenlace se remite a la parte final del acto tercero.

Dentro de esta estructura general, se marca una tendencia, a veces muy acusada a la organización tripartita, o al menos a la articulación en grandes bloques (y pocos) en cada acto, sobre todo conforme avanza la estilización de la comedia (Calderón es un caso significativo).

Más importante sería aquí la misma estructura interna, en la que tendrá gran relevancia el examen de las acciones secundarias. Un problema fundamental de esta estructura es la construcción a base de bloques de acción, o cuadros, que no tiene que ver con la partición decimonónica en «escenas» marcadas por la entrada o salida de un personaje. Un cuadro o bloque de

⁷⁴ Ver más abajo la caracterización de algunos géneros, entre ellos el de capa y espada, donde se manifiesta el mantenimiento (no clasicista, sino funcional) de las tres unidades. Ver mi artículo «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada».

acción⁷⁵ sería «una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados», de cierta unidad y delimitada generalmente por cambios métricos. Dato significativo que muestra la conciencia de este reparto en bloques es que Lope, Calderón y otros dramaturgos trazaban a veces una raya horizontal que cruzaba la página de sus manuscritos para señalar el fin de uno de estos cuadros o unidades estructurales dramáticas.

Weber de Kurlat⁷⁶ propone un método aplicado a partir de las teorías de Propp sobre el cuento popular, y las teorías críticas de Barthes, que distinguiría funciones principales o núcleos y funciones secundarias o catálisis, método que puede resultar interesante especialmente para comedias muy formalizadas como las de capa y espada.

El problema de la segmentación se relaciona con el uso de la métrica: como insiste Vitse⁷⁷ la métrica (los cambios de metro, las alternancias, etc.) tiene una función esencial en la estructuración de los bloques escénicos. De la métrica se ocupa en famosísimos versos —que recordaré enseguida— del *Arte Nuevo* Lope de Vega.

⁷⁵ El concepto de bloque de acción (con denominaciones varias) lo usan muchos estudiosos (Diego Marín, Hesse, Vitse...); la definición que sigue es de J. M. Ruano de la Haza, de su prólogo a la ed. de *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón, Madrid, Austral, 1988, 17.

⁷⁶ «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», *Anuario de letras*, 1976, 101-38. Ejemplos de funciones: duelo entre caballeros rivales, llegada de un caballero a la ciudad y encuentro con la dama de quien se enamora, escenas de caza, escenas de sarao, galanteo en la reja, ocultamiento del galán, etc.

⁷⁷ *Éléments*, 268 y ss.

Lenguaje y versificación:

Lope exige un lenguaje puro y casto, adecuado a la situación 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 solo ha de imitar lo verisímil:
el lacayo no trate cosas altas⁷⁸
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras

Implican estas afirmaciones dos aspectos básicos, que van más allá del lenguaje, pero que Lope parece evocar con más precisión en ese punto: el decoro y la verosimilitud, que se aplican también a la nómina de personajes fundamentales.

Son seis personajes básicos (ver infra), los cuales suponen cuatro niveles lingüísticos:

1) el del poderoso (rey, etc.) que se mueve en los terrenos del discurso épico, o en todo caso elevado, retóricamente elaborado con léxico culto

2) el sentencioso del viejo

⁷⁸ Modifico aquí la puntuación de Rozas y de la mayoría de los editores: se refiere Lope a que es inverosímil que el lacayo trate cosas altas: los dos conceptos están relacionados, y no se trata de una digresión sobre la verosimilitud desligada en el contexto.

3) el amoroso de los amantes (que integra todas las modalidades del discurso amoroso áureo, especialmente el petrarquismo), y

4) el del gracioso, modelado sobre los recursos de la agudeza jocosa

En otra parte de su poema recomienda Lope el uso de las figuras retóricas, principalmente las denominadas patéticas por los tratados. El lenguaje de la comedia es lenguaje poético: se trata de poesía dramática, en la que confluyen todas las tradiciones y movimientos literarios vigentes.

Desde el momento en que todo el lenguaje de la comedia nueva se organiza en formas métricas la adecuación de las diversas estrofas y versos a la situación y al personaje será otro de los puntos observados. Son muy conocidos también los versos del *Arte Nuevo* donde Lope trata esta cuestión:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas

El uso de las formas métricas en el teatro del Siglo de Oro y los efectos de la polimetría vienen siendo estudiados con cierta intensidad⁷⁹, pero todavía

⁷⁹ Ver especialmente para un análisis de la función estructural Vitse, *Éléments*, 268 y ss.

queda mucho por investigar en este terreno, sobre todo en lo que respecta a la función estructural de la métrica.

Decoro y verosimilitud:

Dos conceptos hay de decoro en las tablas del Siglo XVII: el decoro *moral* que veda la representación de ciertos motivos (rebeliones, adulterios, etc.) y que se mantiene con límites muy variables e imprecisos (desde el permisivismo de Lope o Calderón a la rigidez de Bances), y el más propiamente *dramático*, que consiste en la adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel (nivel social, jerarquía dramática —primer galán, rey, etc.—).

El mantenimiento del decoro se relaciona con la búsqueda de la verosimilitud. De nuevo hay que matizar: estos conceptos no son absolutos, sino que dependen del molde genérico. El decoro dramático y moral a que están obligados los géneros serios se diferencia del que rige los burlescos, donde se constatan numerosas «rupturas» del decoro que serían inaceptables en los primeros. La verosimilitud de las comedias hagiográficas —donde el milagro y el hecho sobrenatural son corrientes— es diversa de las de capa y espada donde serían inadmisibles los efectos maravillosos. En cambio estas comedias de capa y espada explotan todos los azares y casualidades más increíbles, perfectamente inverosímiles si se observan desde una concepción excesivamente rígida y absoluta de la verosimilitud.

Temática:

Menciona Lope dos tipos de temas en particular: la honra y las acciones virtuosas. El motivo de la

importancia dramática de estos temas es su capacidad emotiva (*mueven* con fuerza a la gente). Pero realmente lo que llama la atención de la comedia nueva es la pluralidad —convertida en materia dramática— casi ilimitada de sus temas: baste recordar el intento de clasificación de las comedias de Lope que hace Menéndez Pelayo (ver más abajo) para tener un catálogo incompleto pero significativo: historia nacional y extranjera, leyendas, magia, vidas de santos, mitología, costumbres contemporáneas, comedias pastoriles... A través de la comedia se puede reconstruir todo el complejo cultural del XVII. El teatro «se convierte en un verdadero cosmos, en una Summa temática de la literatura universal y de la vida española» (Ruiz Ramón, *Historia del teatro*, 128).

Dentro de ese cúmulo, el tema del honor ha merecido infinidad de aproximaciones críticas. No es el momento de entrar en la discusión sobre su relación con la realidad, o su funcionamiento dramático, pero sí he de insistir de nuevo en el relativismo de su tratamiento. En la comedia seria se identifica con la misma vida, exigencia rígida para el noble, que está obligado a vengar su honor, si lo pierde⁸⁰, con la muerte del deshonorador —con la única excepción del rey—; tiene, en cambio, tratamientos humorísticos en otros géneros.

La presencia y la función ideológica del tema del honor ha provocado numerosos abusos interpretativos: lejos de esa rigidez conectada al sistema de las castas (Américo Castro) o a la ideología

⁸⁰ La causa más común de la deshonra nace del comportamiento sexual de la mujer: entregada o forzada, queda deshonrada y su deshonra se extiende al varón casado con ella o parte de su familia: la deshonra se limpia con la venganza sangrienta.

nobiliaria, el tema del honor aparece, según se ha dicho, con variadas modalidades desde una tragedia como el *Médico de su honra*, hasta el entremés, donde hay una burla constante del honor y los honrados obsesivos⁸¹. Más que ingrediente ideológico es un eficaz motivo de conflicto: su relación conflictiva con el amor (otro de los grandes temas de la comedia) y con la lealtad (al amigo, al señor, al rey) permite la económica organización de potentes enfrentamientos y dilemas de gran capacidad para cumplir el perseguido *movere*.

Los personajes:

El esquema de personajes sugerido en el *Arte Nuevo* ha sido desarrollado y analizado en un estudio clásico de Juana de José Prades⁸², que utilizaré como guión de mi comentario, aunque añado observaciones que me parecen pertinentes en cada caso. Distingue la estudiosa mencionada seis personajes básicos:

1) Dama: con atributos de belleza, linaje noble, dedicación amorosa, fidelidad al galán, audacia y capacidad de enredo y engaño según las comedias

2) Galán: de talle gallardo (belleza física), nobleza, generosidad, lealtad. Con la dama lleva la acción amorosa, esencial en la comedia. En otras obras de tipo

⁸¹ De toda la bibliografía ver sobre todo C. Chauchadis, «Risa y honra conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, 165-78; *Honneur, morale...* y «Honor y honra o cómo se comete un error», donde demuestra que tantas diferencias establecidas entre *honor* y *honra* no dejan de ser una ficción crítica, como en el trabajo de Correa, «El doble aspecto».

⁸² *Teoría de los personajes de la comedia nueva*.

trágico es el héroe, o el santo... En estos casos hay ciertos rasgos relativos a la configuración galante que pueden difuminarse.

3) Poderoso: frecuentemente encarnado en las obras por un rey, pero a veces por Duques, Condes, Príncipes. Esta figura se desdobla en dos tipos de actantes según sea rey joven o rey viejo. El primero comparte rasgos de galán, y suele ser soberbio y violento, aunque casi siempre se vence a sí mismo. El rey anciano es un tipo especial de viejo, que suma a la prudencia sentenciosa la jerarquía enaltecida de la realeza. El sentido de la presencia de este personaje en la dramaturgia barroca mantiene una evidente relación con la ideología monárquica que la sustenta, pero de nuevo el ingente corpus dramático del Siglo de Oro muestra numerosos ejemplos no asimilables a un modelo único de rey, por más que los rasgos básicos sean fijos.

4) Viejo: personaje prudente, cuyos cimientos son el valor y el honor. Casi siempre padre de la dama. En el caso de aparecer en una comedia padre e hijo suele haber un conflicto entre ellos (*El castigo sin venganza*, *La vida es sueño*) o bien una alineación padre-hijo frente a otro agente agresivo (*Las mocedades del Cid*). Función paterna desempeñan también los hermanos guardianes de honor, pero estos son a la vez galanes, y la relación con las hermanas es conflictiva sobre todo en las comedias de capa y espada donde a menudo la dama se rebela y se burla del hermano

5) Gracioso: la presencia del gracioso es otro de los rasgos más reiterados por la crítica, aunque todavía no ha sido estudiado con profundidad. Sobre la génesis de la figura del donaire hay abundantes opiniones.

Lope en el prólogo de *La Francesilla* asegura que en esa obra se inventa por vez primera. En parte heredero de la tradición anterior, constituye una figura peculiar y nueva. Para Herrero se inspira en la misma vida real, además de integrar tradiciones de personajes cómicos como los esclavos o los pastores bobos. Pero el gracioso del teatro áureo es más complejo que algunos de esos predecesores, como el pastor bobo: ahora la gente se ríe a veces *del* gracioso, pero otras *con* el gracioso. Es ridículo pero también ingenioso. Su función de crítica⁸³ es discutible como rasgo definitorio pero puede desempeñarla en ocasiones. Hay muchas clases de graciosos, marcadas todas, como indica Vitse por la subalternidad respecto a los personajes del estrato noble. Más allá de esa subalternidad, su presencia y función es variable. A

⁸³ Ver, para diversos aspectos sobre el gracioso, Ley, *El gracioso en el teatro de la Península*; Herrero, «Génesis de la figura del donaire»; Silverman, *Lope de Vega's figura del donaire* y «El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional»; Primorac, «Matizaciones sobre la figura del donaire»; Forbes, «The Gracioso: Toward a functional reevaluation»; Place, «Does Lope de Vega's gracioso stem in part from Harlequin?»; Schärer, «El gracioso en Tirso de Molina: fidelidad y autonomía»; Kinter, *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jarhunderts*; Hernández Araico, «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática»; Cano Ballesta, «Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de la tradición medieval»; Canavaggio, «Las figuras del donaire de Cervantes».... Moseley y Emmons, en *Spanish Literature, 1500-1700. A Bibliography of Golden Age Studies in Spanish and English, 1925-1980*, London, Greenwood Press, 1984, recogen también en sus varias entradas (ver índice de temas «Gracioso») algunas tesis inéditas y otros trabajos. Ver el número especial de *Criticón*, 60, 1994, dedicado al gracioso, con la bibliografía comentada de M. L. Lobato.

diferencia de lo que se suele afirmar⁸⁴ no es ni mucho menos el protagonista de las piezas cómicas, ni hay un paralelismo contrastivo rígido con el mundo de los señores. Es sin duda contrafigura del galán a menudo, y opone una visión del mundo grosera y materialista explícitamente dicha a la idealización caballeresca del galán, pero su actuación se liga otra vez al género: precisamente las comedias de capa y espada se caracterizan en este punto por la extensión del agente cómico y la subsiguiente debilitación del gracioso que en ningún caso será el agente cómico exclusivo, aunque haya tipos de graciosos tracistas motores de la acción (son muy característicos de Moreto, por ejemplo: ver el capítulo de Moreto). Donde todos son cómicos el gracioso profesional pierde muchas funciones. No hay *gracioso* en el entremés ni en la comedia burlesca. En la tragedia, el gracioso puede simplemente dirigirse a satisfacer las expectativas superficiales del público, sin mayor incidencia en la trama (los graciosos de *El mayor monstruo del mundo*), o funcionar complejamente como expresión del mismo espacio trágico que lo excluye (como en *El médico de su honra*⁸⁵). Conviene subrayar que el examen del gracioso debe hacerse dentro del universo dramático, no solo como contraste ideológico o de visión del mundo con el estrato de los señores. Con meridiana claridad apunta esta funcionalidad

⁸⁴ Valbuena por ejemplo, asegura que el protagonista de las comedias de capa y espada es el gracioso, y no el caballero «hierático, sujeto a una serie de reglas que lo encuadernan en un mundo rígido», *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, 271. Parece mentira que un buen conocedor del teatro aurisecular haya escrito estas líneas, buen ejemplo de lo que las ideas preconcebidas pueden hacer para deformar la lectura de ciertas comedias.

⁸⁵ Ver «De Galindo a Coquín» de Vitse, en *Calderón*, cit., 1065-76.

dramática Ricardo de Turia⁸⁶ al defender el papel de confidente:

y la introducción de los lacayos en las comedias no es porque entiendan que la persona de un lacayo sea para comunicarle negocios de estado y de gobierno, sino por no multiplicar interlocutores

6) Pareja del gracioso es la criada, a veces con ribetes de graciosa, que en femenino comparte análogas características.

En cada uno de los puntos anteriores me he visto obligado a insistir en que sus dimensiones y funciones varían con los géneros. Llega el momento de enfrentarse a este problema de manera más específica.

Los géneros: hacia una taxonomía del teatro aurisecular

Si muchos aspectos en el manejo de ciertos temas o principios estructurales de la comedia dependen de cada género, será tarea urgente elaborar una taxonomía de los mismos, ya que el modelo es esencial en el horizonte de expectativas del público, y en las convenciones que lo rigen. Nos enfrentamos, en suma, a la clasificación de las comedias que componen el inmenso corpus aurisecular.

Las clasificaciones tradicionales de Menéndez Pelayo, u otras más injustificadas como la de

⁸⁶ *Apologético de las comedias españolas*, en Sánchez Escribano y Porqueras, *Preceptiva*, 179.

Aubrun⁸⁷, se han revelado ineficaces, aunque puedan conservarse como expediente de urgencia de puro valor pedagógico, más recurso nemotécnico que crítico⁸⁸.

Son clasificaciones que mezclan criterios de fuentes con otros temáticos y estructurales: así se distinguen comedias religiosas (del Nuevo Testamento, Antiguo Testamento, comedias de santos, leyendas y tradiciones devotas), mitológicas, de historia clásica, de historia extranjera, crónicas y leyendas españolas, caballerescas, de enredo, de malas costumbres, etc.

En una propuesta que solo deja percibir el caos más completo, Aubrun cree que el único método clasificatorio es el de las fuentes y distingue comedias pastoriles, de caballerías, del romancero, de historia, de novelas, de mitología, de «misceláneas de todo tipo» (?), etc.

Wardropper⁸⁹ ha intentado una nueva clasificación con otras bases: después de señalar lo poco sistemático de las clasificaciones por temas distingue tres clases de comedias:

—entremeses

—comedias de fantasía, basadas en novelas italianas o en la imaginación del dramaturgo, desarrolladas en lugares y tiempos diversos de los cotidianos

—de capa y espada, de ambiente urbano, burgués, en las que amor e interés son las fuerzas dominantes, y en

⁸⁷ *El teatro de Lope de Vega y La comedia española*, respectivamente.

⁸⁸ En este sentido, y con este objeto y limitaciones las mantendré en algunos capítulos de mi revisión posterior de los dramaturgos auriseculares.

⁸⁹ *La comedia española*.

las que el mundo de las mujeres triunfa sobre los hombres

La clasificación de Wardropper, publicada como apéndice a una teoría de la comedia (cómica)⁹⁰ no observa los géneros serios, ni alcanza a plantearse la gran oposición de comedia cómica / tragedia, que es el primer punto de partida que debemos tomar.

Algo semejante ocurre al intento tipológico de Weber de Kurlat⁹¹, también referido a las piezas cómicas lopianas, donde observa un tipo de comedia palatina y otro de costumbres españolas...

M. Newels recoge en este punto doctrinas de los preceptistas, de las que se pueden extraer algunas apreciaciones genéricas útiles. Es común entre ellos (Cascales, Pinciano, Mártir Rizo, Pellicer...) la distinción entre la tragedia y la comedia, con las sabidas caracterizaciones contrastivas en la línea aristotélica: respectivamente personas graves / humildes; temores y peligros / ausencia de temores y peligros; final triste / final gracioso; se funda en la historia / invención fabulosa; estilo alto / estilo bajo... La provocación de la risa resume el sentido de la comedia. La catarsis el de la tragedia, que conoce diferentes variedades según los preceptistas (tragedia patética, implexa, etc.). Muchos comentan la tragicomedia moderna, aceptando el invento o rechazándolo. Mientras que en Italia venía a ser un género de cierta delimitación, en España se aplica al nuevo drama en general, lo que confunde las cosas.

Haría falta, en suma, una revisión del problema. Que la delimitación genérica es esencial lo demuestran las

⁹⁰ La de Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.

⁹¹ «Hacia una sistematización».

mismas desviaciones que su falta provoca en la interpretación de la comedia: pondré un ejemplo antes de seguir:

Excurso a modo de ejemplo sobre la importancia de la taxonomía y la delimitación genérica: las lecturas trágicas de las comedias cómicas.

En el panorama de los estudios sobre la comedia áurea abundan las interpretaciones serias, tragedizantes, en clave moral o de crítica social y política de las comedias cómicas. Ya en un artículo de 1971 C. Jones señaló lo paradójico que resultaba valorar a las comedias cómicas precisamente por lo que no eran⁹². Estas lecturas trágicas responden precisamente al defectuoso planteamiento de las cuestiones de clasificación genérica, convenciones estructurantes, horizonte de expectativas y coordenadas de emisión y recepción.

Wardropper ha defendido esta perspectiva en trabajos ya clásicos y sumamente influyentes entre los estudiosos⁹³. Para Wardropper «como en sus obras

⁹² C. Jones, «Some ways of looking at Spanish Golden Age Comedy», *Homenaje a W. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, 329-39, cita en p. 330.

⁹³ Recordaré, entre otros, «Calderón and his serious sense of life», *Hispanic Studies in Honor Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1966, 179-193; «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», *Actas del II Congreso de la AIH*, Nimega, Universidad, 1967, 689-94 (lo cito por la publicación en Durán y González Echevarría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, 715-22); «La comedia española del Siglo de Oro», cit.; «El horror en los géneros dramáticos áureos», *Criticón*, 23, 1983, 223-35; «The Numen in the Genres of the spanish Comedia», *Ibero Romania*, 23, 1986, 156-66. He comentado algunos de estos aspectos en

serias, las comedias de Calderón nos muestran al hombre en su lucha por descubrir algún sentido en la confusión laberíntica que constituye el mundo temporal de las apariencias, en el que debe vivir durante su paso por la tierra» («La comedia española», 198); «la comedia es el preludio de una tragedia en potencia», reino dominado por una sensación de desesperanza en la dicha ficticia de los amantes, pues «les rodean las omnipresentes espadas, constantes recordatorios de la muerte» (íd. 227). En esta comedia de capa y espada, lo que queda al espectador es lo serio y no lo ligero⁹⁴.

En otro estudio sobre el horror en los distintos géneros dramáticos considera que el horror «está presente lo mismo en las comedias de capa y espada que en las tragedias» y aduce el ejemplo de *La dama duende*, donde «uno de los hermanos de doña Ángela, don Luis, es un monstruo sangriento capaz de matar a un amigo y a una hermana por unas sospechas mal fundadas» («El horror», 230). De nuevo se recurre a la impresión causada en el público⁹⁵: «la sonrisa final del espectador es a menudo una mueca torcida» (íd. 230).

Las tramas de las comedias de capa y espada reflejarían la confusión del mundo, en el que el hombre es víctima de su insuficiencia moral: a pesar de su desarrollo cómico, tienden hacia una solución trágica, y son, en fin, comedias de esencia trágica («El problema de la responsabilidad», 716) situadas en un

«Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada» a donde remito para otras referencias bibliográficas.

⁹⁴ Esta afirmación en concreto la expone a propósito de *La dama duende* y «otras muchas» comedias de capa y espada en «La comedia española», 229.

⁹⁵ Pero creo que precisamente la marginación del público y la inobservancia de este factor es uno de los rasgos que caracteriza a la interpretación de Wardoppper.

universo «esencialmente idéntico al del drama de honor»: la comedia resulta embrión del drama de honor, y su única diferencia es la soltería de los protagonistas cómicos, que les permite solucionar los problemas con una boda, mientras que en los dramas los protagonistas casados se ven conducidos a un desenlace trágico por los imperativos del honor (cfr. «El problema de la responsabilidad», 720-21)⁹⁶.

Tales interpretaciones, insisto, se deben, entre otros motivos, a una postura metodológica desviada, que básicamente consiste en ignorar las diferencias genericas, analizando distintas obras como si todas formaran un conjunto indiscriminado y continuo. Así se estudian comedias como si fueran tragedias y

⁹⁶Con diversas matizaciones podemos encontrar una larga serie de críticos que se colocan en la misma o análoga línea interpretativa. Las citas serían numerosas: valgan algunos ejemplos. Para Mason «el mundo de la comedia de capa y espada no dista mucho de las tragedias de honor»; Forastieri Braschi observa que en el paso de los equívocos, los celos, los lances de honor, la comedia se aproxima peligrosamente a la tragedia y que al final los sucesos alegres conducen a serios desengaños. Igual cercanía y asimilación señala B. Mujica; Neumeister capta análogos paralelismos: «ambos géneros, la tragedia tanto como la comedia [...] nos enseñan que el libre albedrío es una ilusión [...] aspiran al mismo fin: el desengaño». Rey Hazas y Sevilla Arroyo, tras los pasos de Wardropper, afirman recientemente también que estas piezas «apenas pueden pasar por comedias en el sentido ordinario de la palabra, ya que plasman una concepción de la vida verdaderamente grave, poco humorística, en virtud de la cual la intriga de amor y honor que desarrollan es tan tensa [...] que está a punto de acabar en auténtica tragedia». Etc. Podrían añadirse muchos más testimonios, pero el elenco me parece suficiente para plantear este tipo de aproximación. Recojo la bibliografía pertinente y los datos exactos, que ahora ahorro al lector en mi trabajo «Metodología y recepción» del que tomo algunas páginas para este apartado.

tragedias como si fueran comedias. Se habla de sucesos trágicos como si los sucesos fueran en sí mismos trágicos o cómicos independientemente de la trama en la que se insertan, se cree que la comedia es el embrión de la tragedia, o que la tragedia es la continuación de la comedia (Wardropper), cuando la comedia cierra el paso a la tragedia; se estudian ciertas obras comparando en un mismo plano tragedias y comedias (*El caballero de Olmedo* con *Marta la piadosa*, etc.). Como quiera que cada uno de estos géneros obedece a convenciones distintas, tienen estructuras distintas y su horizonte de expectativas es distinto (y por tanto distinta es la actitud y valoración del receptor), la visión indiscriminada no puede sino conducir a numerosas confusiones. Remito al texto del Pinciano citado más adelante sobre la función cómica de los llantos y muertes en la comedia. Si se tienen en cuenta las convenciones trágicas y cómicas resulta difícil concordar con ciertas aproximaciones, tales la que Wardropper hace, por citar un ejemplo, a *El médico de su honra*, en donde arranca de un error básico, esto es, examinar la tragedia como si fuera una comedia de capa y espada, examen del que saca, entre otras conclusiones circulares la de la identidad de ambos géneros⁹⁷. Pero la actitud del espectador y el valor que éste concede a ciertos episodios (como el de la

⁹⁷Cfr. «El problema de la responsabilidad», 720-21. He discutido esta interpretación de Wardropper en «Convenciones y rasgos genéricos», 43-44, donde aduzco la presencia de riesgo trágico en *El médico* (y no en las comedias de capa y espada) y la irrelevancia estructural de los fragmentos típicos de capa y espada que menciona Wardropper y que solo ocupan, en el mejor de los casos unos 70 versos. Ejemplifico también otras escenas de daga y amenaza que solo producen en las comedias de capa y espada la burla del amenazado y la risa del espectador.

daga) es radicalmente distinta en *El médico*, donde se sabe que existe un riesgo trágico, que en una obra de capa y espada donde se sabe que no existe. Ya el mero título *El médico de su honra* orienta decisivamente la actitud del público.

La adopción de perspectiva trastocada se produce de la misma manera al analizar comedias como si fueran tragedias. Es lo que hace Honig al estudiar *La dama duende* sobre el modelo de otras obras de honor («Flickers of incest», 69), Cascardi, que puede ver la misma comedia como una variedad trágica de pieza de honor o una comedia de capa y espada (*The limits of illusion*, 25), o Mujica que considera a *La dama duende* en muchos aspectos más tragedia que comedia («Tragic elements», 303-4), y no anda muy lejos de lo mismo R. ter Horst al afirmar que «una modalidad de comedia calderoniana es la que encontramos en *La dama duende*, una tragedia malograda»⁹⁸. A partir de aquí se interpretará cada episodio cómico sobre el esquema de las convenciones trágicas que le es ajeno.

Es clásica la comparación que hizo Parker⁹⁹ de *Marta la piadosa* de Tirso y *El Caballero de Olmedo* de Lope en su busca de explicaciones sobre el desigual desenlace, que le resultaba llamativo, en los dos casos de votos falsos (Inés y Marta): creyó descubrir en la tercería de Fabia

⁹⁸«From Comedy to Tragedy: Calderón and the new Tragedy», *Modern Language Notes*, 92-I, 1977, 181-201, cita en p. 194-95: «one form of Calderonian comedy is what we find in *La dama duende*, a miscarriage of tragedy».

⁹⁹Ver «Aproximación al drama español del Siglo de Oro», que manejo en la antología *Calderón y la crítica*, cit.. R. ter Horst compara *La dama duende* con *A secreto agravio*, «From Comedy», 196-97; Varey interpreta episodios de *Casa con dos puertas* poniéndolos en paralelo con otros de *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonor* («*Casa con dos puertas*», 89, 92-93), etc.

el motivo de esta diferencia, pero Asensio adujo con mucha razón los motivos de tercería reiterados en la comedia de Tirso. Sin embargo, puestos en la vía seria, Asensio vino a revelar unas diferentes actitudes teológicas de Lope y Tirso sobre la cuestión de los votos¹⁰⁰ que explicaban a su modo de ver los finales luctuoso y «feliz» respectivamente. Si se hubiera analizado *El caballero de Olmedo* sobre el sistema de convenciones trágico y *Marta la piadosa* sobre el sistema de convenciones cómico ninguna de estas dudosas explicaciones sería necesaria: *Marta la piadosa* no puede terminar trágicamente porque es una comedia, valga la al parecer no tan evidente perogrullada.

En todos los casos en que se ve la «potencial» tragicidad de los momentos peligrosos que parecen abocar a inminentes desenlaces violentos¹⁰¹. se

¹⁰⁰ J. Asensio, «¿Hay tercería en *Marta la piadosa*?», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 78, 1975, 599-604. Lope, menos teólogo, según Asensio, tomaría más en serio el asunto de los votos; Tirso comprendería mejor que son votos que no comprometen con la divinidad, y por tanto no exigen un castigo.

¹⁰¹ La nómina de ejemplos sería también muy larga: Parker, quien observa en esta comedia un climax que apunta a un desenlace trágico, «Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo de Calderón», en *Hacia Calderón*, II coloquio anglogermánico, Berlin-N. York, Walter de Gruyter, 1973, 79-87, ver p. 79; ter Horst cree que el efecto en el espectador de *La dama duende* «is to make him gasp with horror at the thought of wath might have been», «From Comedy», 196; a la vista de Parr salta «la cantidad de comedias que habrían podido terminar de otra manera o que anuncian con un desenlace problemático la posibilidad de una tragedia por haber», «Tragedia y comedia», 151; Rey Hazas y Sevilla Arroyo parafrasean a Wardropper aceptando que estas comedias de capa y espada están a punto de acabar en auténticas tragedias y que solo en el último momento se transforman en comedias

comete el mismo error: semejantes desenlaces hipotéticos, que tan decisivamente determinan las interpretaciones serias, son imposibles. Están prohibidos por el sistema convencional cómico y todo espectador sabe que no se producirán: las situaciones supradichas carecen de riesgo trágico y sirven para la construcción mecánica del enredo cuya tensión (tensión lúdica: clarísimo lo explica Rizo) potencian. Igual desviación es la que afirma absolutamente la seriedad de aspectos como los duelos, el honor o los celos.

Terminaré mis ejemplos con otro caso relevante entre las comedias calderonianas, *Casa con dos puertas mala es de guardar*. Dejaré ahora a un lado la reiteración de ciertos argumentos (engaños, peligros de muertes, confusión, rivalidades...) que serían paralelos a los examinados en relación a *La dama duende* y otras comedias citadas¹⁰², y me limitaré a un solo punto que

con un giro inesperado (ed. de *La dama duende. Casa con dos puertas mala es de guardar*, Barcelona, Planeta, 1989, XVI). Las opiniones de Wardropper se han comentado ya repetidamente: ver, no obstante, para su ponderación de los finales potencialmente trágicos «Calderón and his serious», 182 («only the grace of God and the intention of the dramatist prevent a blood bath»), o «El problema de la responsabilidad» donde se califica de casi milagro el desenlace feliz de *Casa con dos puertas*, etc. Pero en ninguna comedia hay posibilidad de que se produzca una muerte trágica de un protagonista: las muertes de rivales amorosos, desafíos de galanes, etc. tienen por función (técnica, no temática) provocar la acción al obligar a los protagonistas a lanzarse a azarosas y aventureras fugas. Y estas son otra clase de muertes.

¹⁰² Cfr. Parker, «Los amores y noviazgos clandestinos», 79; Varey, «*Casa con dos puertas: towards*», 83, 87, 91. La interpretación del adorno de plumas del sombrero de Marcela (*Casa*, ed. Rey Hazas, Sevilla Arroyo, vv. 375 y ss.) que Varey pone en conexión con el airón de don Enrique (*El médico de su*

revela con claridad, pienso yo, la debilidad metodológica de analizar la comedia sobre el modelo de la tragedia. Wardropper se ocupa bastante de *Casa con dos puertas* en su «Calderón and his serious sense of life»; entre otros rasgos que halla «idénticos» en esta comedia y las tragedias subraya la presencia del caballo, símbolo de la pasión desenfrenada que aparece en tragedias y comedias de Calderón (art. cit. p. 191). Este caballo de *Casa con dos puertas* sale en un pasaje del manuscrito 16.553 de la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁰³, y se incluye en una descripción que hace don Félix de la jornada de caza del rey, a quien se describe montado en un vigoroso corcel:

tomó un caballo luego,
el cuerpo monte si los ojos fuego,
[...]
un mapa componía,
pues a partes manchado en él se vía
fuego, agua, tierra y viento
a un tiempo en el aliento,
con hermosura suma,
en el cuerpo, en los ojos y en la espuma

Wardropper, que iguala este caballo con el hipogrifo violento de Rosaura en *La vida es sueño*, no se percata de que ambas escenas no son asimilables. El caballo desbocado es símbolo efectivamente de la pasión, y la caída reflejo de la ceguera pasional que afecta a

honra, cfr. ed. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981, v. 55), para de ese paralelo concluir que en *Casa* es signo de vanidad (cfr. p. 89 de su artículo), me parece forzar las cosas en la misma línea que el ejemplo que comento arriba de Wardropper.

¹⁰³ Ver la ed. cit. de Rey Hazas y Sevilla Arroyo, p. 199 donde se reproduce el pasaje en cuestión en la nota a los vv. 2178-79 de su texto.

muchos personajes de los dramas serios, pero el caballo *dominado* (y más por el rey, Felipe IV aquí) sería símbolo en todo caso de la razón que enfrena al deseo¹⁰⁴. Pero creo que tampoco se trata de eso, sino de un pasaje de exornación cortesana y elogio del rey, que podría remitir, quizá, a los emblemas que expresan la prudencia y el autodomínio, virtudes propias de la realeza, y que de todas formas no tiene incidencia directa en el resto de la comedia.

Me parecen lecturas apoyadas en perspectivas incorrectas, provocadas por la postura apriorística de interpretación global seria. Más o menos pueden asimilarse a este tipo de hermeneusis las de diversas fórmulas o motivos dramáticos que se aíslan de la estructura genérica y se juzgan desgajándolos de su sistema de convenciones, en el que viven y del que reciben su sentido.

En suma, es necesario un planteamiento más riguroso del problema. Vitse lo inicia en su libro citado (*Éléments*), y de sus observaciones partiré en lo que sigue.

El primer principio que señala y que me parece eficaz es la separación entre la tragedia y la comedia. A pesar de la terminología áurea¹⁰⁵ la tragicomedia no es una verdadera mezcla. Género trágico y género cómico se diferencian globalmente de manera clara.

¹⁰⁴Dante, por ejemplo, en *Il convivio* usa el jinete a caballo como emblema de la templanza. Cfr. Valbuena Briones, «El emblema simbólico de la caída del caballo», lo maneja en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, 88-105.

¹⁰⁵ Es sabido que *comedia* puede significar cualquier obra larga y también comedia cómica; *tragedia* y *tragicomedia* plantean graves problemas, desde la misma discutida existencia de la tragedia áurea. Sobre esta cuestión que no puedo detenerme a tratar ver los trabajos recogidos en la bibliografía.

Ilumina el asunto un texto espléndido del Pinciano, y su no menos inteligente glosa de Vitse¹⁰⁶. Dice el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, tras preguntar uno de sus dialogantes si en la comedia los «temores, llantos y muertes son para mover a compasión o para hacer reír»¹⁰⁷:

la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes, y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo

¹⁰⁶ Cito por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática*, 100; lo aduce Vitse en la p. 16 de sus «Notas sobre la tragedia áurea», *Criticón*, 23, 1983, 15-33 en cuya p. 18 se hallará la cita que de él reproduzco arriba. Cfr. también *Éléments*, p. 308, donde vuelve a subrayar la impropiedad del criterio de la materia de las acciones representadas para justificar una demarcación entre el género trágico y cómico (es decir, que la calidad trágica o cómica no radican en la materia de lo representado; no hay materias absolutamente delimitadoras — hablo siempre en términos generales; sí es cierto que ciertos temas son más propensos a uno u otro tratamiento, pero no de modo absoluto— como sugieren quienes califican por ejemplo al tema del honor como esencialmente trágico y capaz de dar esta dimensión a cualquier obra en la que aparece).

¹⁰⁷ Esta pregunta que se lee en la *Filosofía antigua poética* parece impensable para los estudiosos que defienden el sentido serio de la comedia: como ya se ha visto en algunos testimonios citados y se verá a mayor abundancia más adelante en otros, consideran los temores, llantos y muertes como elementos trágicos per se. Cosa que el Pinciano sabía muy bien que, dramáticamente hablando, no es cierta.

lo que acota Vitse precisando que «no en la materia de las acciones representadas reside el principio clasificador, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público».

También Mártir Rizo¹⁰⁸ había escrito:

no es maravilla que la peripecia y agnición en la tragedia hagan nacer o resultar el terror y la misericordia, y en la comedia hagan que proceda la risa, porque la peripecia y agnición son semejantes al camaleón, que puesto sobre paños de diferentes colores muda también de color

Se trata, en última instancia, de la perspectiva escogida (por el emisor y el receptor), relacionada estrechamente con la estructura global del sistema de convenciones (principalísimo para definir el horizonte de expectativas) que rige uno u otro género¹⁰⁹.

En la tragedia, como recuerda Vitse apoyándose en Charles Mauron, el espectador compadece, siente la angustia; en la comedia hay una especie de anestesia afectiva, un distanciamiento. Los temores y peligros, por convención, no implican en la comedia de capa y

¹⁰⁸Cfr. *Preceptiva*, 234. Vitse aduce igualmente este texto de Rizo en sus *Éléments*, 316, donde igualmente se hallarán agudas observaciones respecto a la importancia del riesgo trágico que trato unas líneas más adelante.

¹⁰⁹Vitse señala esta calidad diferencial de la perspectiva (*Éléments*, 317). M. Newels indica, en torno a este asunto, que «los efectos cómicos o trágicos de la obra dramática dependían enteramente de la estructura de la acción [...] en la tragedia, al complicarse las situaciones aumentan el terror y la compasión, mientras que en la comedia la creciente tensión del enredo intensifica el ímpetu cómico», *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, 79-80.

espada riesgo trágico: no parecen, por tanto, ser aptos para provocar en el receptor que conoce la convención (salvo en los eruditos modernos) ninguna helada sonrisa de angustia. El peligro «no se relaciona con la materia aparente de las acciones representadas, sino con sus implicaciones efectivas, es decir, de una parte la gravedad del riesgo trágico [...] de otra la participación de espectador que [...] comparte imaginariamente la angustia del personaje y se le asocia por el terror y la compasión» (Vitse, *Éléments*, 320).

Perspectiva global, riesgo trágico, discontinuidad tragedia / comedia, asunción de actitud receptora de acuerdo con las convenciones del género que marcan el horizonte de expectativas, en suma, permiten diferenciar nítidamente, al menos desde el punto de vista teórico, las obras trágicas de las cómicas.

Dentro de esta distinción básica se pueden establecer otros niveles, no siempre claros: Vitse propone para el género cómico las variedades de la comedia seria (en la que a su vez se integran las comedias palaciegas, heroicas...), la comedia cómica (con comedias palatinas y domésticas), la comedia burlesca y el teatro menor.

Sobre una base parecida, me parece que un cuadro apropiado para situar la producción dramática áurea, —cuadro que es preciso completar y precisar—, podría ser el siguiente:

1) Obras dramáticas serias: a su vez integradas por

1. 1. Tragedias: existencia de riesgo trágico, implicación afectiva de los espectadores, catástrofes lastimosas, catarsis

1. 2. Comedia seria: con posibles variedades de comedias heroicas, hagiográficas, de gran espectáculo y otras, que podrían delimitarse en una investigación sistemática. Las hagiográficas, por ejemplo, mantienen una verosimilitud peculiar que admite milagros y efectos maravillosos, y sus desenlaces trágicos son aparentes, ya que se resuelven en la apoteosis de la salvación (*Mágico prodigioso, La mesonera del cielo, El esclavo del demonio...*). En este terreno se colocarían generalmente las obras llamadas tragicomedias. Los elementos cómicos se organizan en secuencias relativamente aisladas y la gracia desempeña un agente especializado (el gracioso). Tonalidad patética.

1. 3. Auto y loa sacramental: caracterizados por el asunto eucarístico, el uso masivo de la alegoría y ciertas delimitaciones precisas en su pragmática teatral, aspectos que trataré en el capítulo correspondiente al género.

2) Obras dramáticas cómicas

2.1. La comedia de capa y espada¹¹⁰, protagonizada por caballeros particulares, de acción amorosa, situada en una cercanía espacial y temporal respecto del espectador. Mantiene una inverosimilitud destinada a sorprender y admirar al espectador, potenciada por el mantenimiento de la unidad de tiempo y lugar. Sus objetivos son fundamentalmente lúdicos. Una variedad distinguible de esta es la de figurón,

¹¹⁰ Ver mis «Convenciones y rasgos genéricos» para una definición más detallada y precisa con las argumentaciones y documentación pertinente.

generalmente organizada sobre el fondo de capa y espada.

2.2. Comedia de figurón: en una trama de capa y espada se inserta un protagonista cómico que se constituye en figura central de comicidad grotesca: este protagonista suele ser un noble provinciano, representante de valores arcaicos, falto de ingenio y lleno de defectos cómicos, que provoca su propia ridiculización y la risa de los otros personajes y del espectador. Lanot y Vitse¹¹¹ han caracterizado el género con más detalles y a sus trabajos remito: ejemplos son *Lindo don Diego*, de Moreto, *Guárdate del agua mansa* de Calderón, etc. En algunas ocasiones el figurón actúa sobre un marco de comedia palatina o con ribetes exóticos en la cronología y geografía, pero no es lo habitual.

2.3. Comedias palatinas: fundamentalmente lúdicas con tramas de enredo, rasgo que comparten con las de capa y espada. Sus protagonistas son duques, príncipes y otros títulos nobiliarios, y la acción se sitúa en la lejanía espacial y / o temporal: *El perro del hortelano* de Lope, *El vergonzoso en palacio* de Tirso, *El desdén con el desdén* de Moreto.

2.4. Comedia burlesca.

2.5. El entremés y otros géneros breves cómicos.

Como con el auto, para la comedia burlesca y el entremés remito a los capítulos respectivos.

¹¹¹ Ver R. Lanot, «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad*, cit., 131-48; Lanot y Vitse, «Éléments pour une théorie du figurón», *Caravelle*, 27, 1976, 189-213.

Si es necesario tener en cuenta las diferencias genéricas, tampoco cabe olvidar la evolución cronológica que marca otras diferencias entre la producción teatral de las diversas etapas del siglo.

Los ciclos de la Comedia Nueva

La más conocida diferenciación es la que distribuye a los dramaturgos en dos escuelas o ciclos, de Lope y de Calderón, que a partir del segundo cuarto de siglo coexisten. La manera lopesca sería más espontánea, más libre y acumulativa. El segundo ciclo acusa una tendencia al perfeccionamiento y estilización de la construcción de las piezas, selección e intensificación. Una manifestación de esta tendencia es por ejemplo la articulación de la acción secundaria, que se aleja cada vez más de la yuxtaposición, para integrarse «según modalidades muy variadas de interferencia y convergencia en la unidad orgánica de la acción»¹¹². Otro rasgo definitorio del segundo ciclo es el auge de las refundiciones y de la colaboración entre varios ingenios.

En cada ciclo se suelen mencionar dramaturgos de primera fila y otros secundarios, o seguidores de menos relevancia. La nómina esencial —menciono ahora únicamente los nombres fundamentales— puede establecerse como sigue:

CICLO DE LOPE: Lope de Vega, Guillén de Castro, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón y como figura principal, después de Lope, Tirso de Molina

¹¹² Vitse, *Historia del teatro*, dirigida por Díez Borque, cit., 516.

CICLO DE CALDERÓN: Calderón, Rojas Zorrilla, Moreto, Solís, y Bances Candamo como epílogo importante.

La más reciente propuesta se debe también a Vitse: observa cuatro generaciones:

- 1) La primera comedia o la comedia de la modernización (primer cuarto del XVII): nacimiento, y triunfo; exploración artística de los nuevos tiempos tal como los preconiza el aristocratismo cristiano de la generación de Felipe III
- 2) Segunda comedia o comedia de la modernidad: segundo cuarto de siglo. Fase de madurez estética, invención de una ética de la modernidad reclamada por el heroísmo aristocrático de la generación del primer Felipe IV
- 3) Tercera comedia, hasta 1680. Paralización de la comedia, expresión de las tendencias a la evasión y al inmovilismo de la generación de la derrota
- 4) Cuarta comedia o comedia de la readaptación, banalización y aclimatación hacia el XVIII.