

# HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

COORDINADA POR JESÚS MENÉNDEZ PELÁEZ

---

## VOLUMEN II - RENACIMIENTO Y BARROCO

JESUS MENÉNDEZ PELÁEZ

IGNACIO ARELLANO

JOSÉ M. CASO GONZÁLEZ

MARIA TERESA CASO MACHICADO

J. M. MARTÍNEZ CACHERO

**EVEREST**



**CAPÍTULO VI:  
EL TEATRO  
EN EL SIGLO XVII**

## VI.1. INTRODUCCIÓN: LAS COORDENADAS DE LA COMEDIA NUEVA: ESCENARIOS Y TEXTOS

### VI.1.1. TEATROS Y ESCENARIOS DEL XVII: EL ESPECTÁCULO Y SUS PROTAGONISTAS

#### VI.1.1.1. *El espectáculo global*

Las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían para ser representadas. La comedia forma parte del espectáculo global de la fiesta dramática aurisecular, que podía incluir otros elementos (loa, bailes, entremeses, mojiganga o fin de fiesta...). Tres son los elementos que deberíamos observar: el lugar de la representación, los representantes y el público.

#### VI.1.1.2. *El lugar de la representación. Los corrales y los escenarios cortesanos*

##### • VI.1.1.2.1. *El corral*

La investigación sobre los corrales ha crecido extraordinariamente en los últimos años en que conoce un auge sin precedentes<sup>1</sup>. Para los objetivos de una aproximación de manual bastará seguir tomando como referencia los dos corrales madrileños del Príncipe y de la Cruz. Tampoco hay que olvidar, aunque no habrá ocasión de tratarlos en estas páginas, otros espacios de la representación<sup>2</sup>, como los salones de los nobles, las salas de los colegios y conventos, etc.

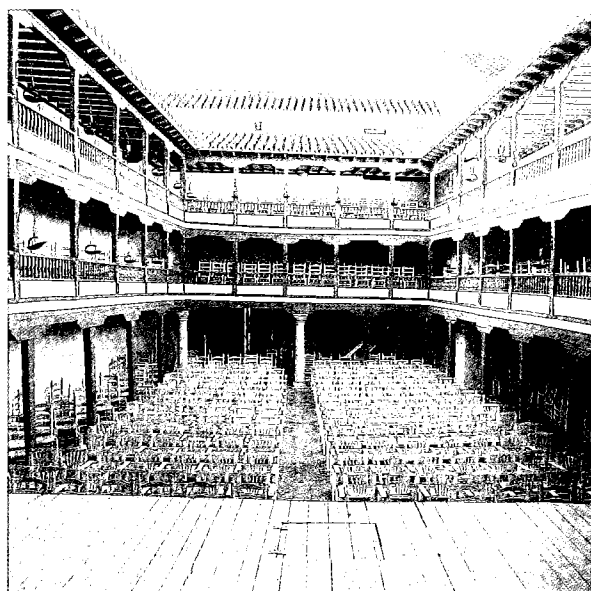
Los primeros teatros estables europeos surgen en relación con las cofradías, sociedades de asistencia benéfica para los necesitados. En España aparecen las primeras cofradías de socorro en la segunda mitad del XVI. En 1565 se constituye la de la Pasión, que solicita del Consejo de Castilla el monopolio de las actividades teatrales, lo cual se le concedió a condición de que levantara un hospital. La primera noticia de un teatro permanente es de 1568. Son todavía tablados improvisados en terrenos alquilados. Pronto la Cofradía de la Soledad pide participar en el negocio, y con los beneficios se instalan los primeros teatros en terrenos propios: en 1579 el Corral de la Cruz y en 1582 el del Príncipe, los dos más conocidos.

Los Hospitales administraron y monopolizaron la actividad teatral madrileña, hasta que en 1615 los fondos que producen no pueden sostener tantos hospitales como se habían acogido a sus beneficios y el teatro se municipaliza.

<sup>1</sup> Remito sólo al volumen 6 de *Cuadernos de teatro clásico*, 1991, dedicado a *Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*. Ahí se verán estudios sobre corrales y coliseos madrileños, de Sevilla, Valencia, Oviedo, Pamplona, Almagro, Córdoba, León, Alcalá, Lisboa, Burgos, y referencias bibliográficas pertinentes.

<sup>2</sup> Véase DÍEZ BORQUE, ed., *Espacios teatrales del barroco español*, Kassel, Reichenberger, 1991.

Corral de Comedias  
de Almagro



Antes de que las cofradías empezaran las actividades teatrales y la organización de los corrales, los escenarios eran sumamente toscos<sup>3</sup>, como recuerda Cervantes en el famoso prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*: “en tiempos de este célebre español [Lope de Rueda] todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí y en cuatro barbas y cabelleras [...] no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por el hueco del teatro, el cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima”.

Los teatros estables aportan dos novedades esenciales:

1) El escenario se eleva, lo que concentra las miradas sobre los actores, instaurando un espacio dramático específico.

2) El recinto se cierra, lo que permite controlar la asistencia y los ingresos, es decir, permite una organización regular del espectáculo teatral.

Los teatros se sitúan en los patios de los edificios, los llamados corrales. El corral<sup>4</sup> queda delimitado por la zona de la vivienda que da a la ca-

<sup>3</sup> Ver también L. FOTHERGILL-PAYNE, “Del carro al corral: la comunicación dramática en los años setenta y ochenta del siglo XVI”, *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, 8, 1983, 249-61.

<sup>4</sup> Tomo como modelo de descripción el corral de la Cruz, el más antiguo de los corrales estables madrileños. Para el del Príncipe ver el clásico estudio de ALLEN, *The Reconstruction*, que ha corregido en puntos de detalle en otras publicaciones. Para detalles más precisos remito a RUANO, “Los corrales de comedias de Madrid en el S. XVII”, en *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de teatro clásico*, 6, cit., 13-67.

lle y a las casas de ambos lados, por el escenario y por las construcciones del fondo en la parte opuesta a la calle. En el patio existe la zona libre para los espectadores de pie, y a los lados gradas y bancos para los de más categoría social capaces de pagar una entrada más cara. Para los más nobles se destinaban los aposentos, o pequeños cuartos al modo de los palcos modernos, colocados sobre los callejones laterales. Enfrente del escenario, y a la altura del primer piso, está la cazuela —inexistente en el corral de Almagro—, desde donde asisten a la comedia las mujeres.

Parte esencial del corral es el escenario, situado al fondo, cubierto por un techo fuerte y abrazado por galerías y aposentos.

El vestuario de actrices tiene un techo plano que sirve de corredor practicable. Después aparece un segundo corredor en un nivel más alto, cargado siempre sobre las columnas que van del tablado al techo fuerte que domina todo el conjunto. Queda así una “fachada del teatro” con nueve huecos delimitados por las columnas y los corredores (que dividen en tres franjas de alturas esta fachada). Estos nueve huecos<sup>5</sup> con su paño (las cortinas) y sus niveles de alturas, más el foso, constituyen una representación simbólica del universo entero, incluyendo el cielo (parte superior de los corredores) y el infierno (foso del tablado). Diversas máquinas de la tramoya se instalan utilizando el techo fuerte superior.

• VI.1.1.2.2. *El escenario cortesano*

En 1622 llega a España Julio César Fontana, ingeniero mayor del reino de Nápoles, llamado a la corte española para ocuparse de los jardines y diversiones del rey. En Aranjuez levanta un teatro portátil de madera, con arcos, balaustradas, estatuas... Es una primera etapa de las representaciones cortesanas, que desembocará en las fiestas de gran espectáculo calderonianas<sup>6</sup>. El desarrollo escenográfico es lo que define al teatro de Corte.

• VI.1.1.2.3. *La puesta en escena en el corral y en la corte. La escenografía del auto sacramental, síntesis compleja*

— VI.1.1.2.3.1. *La puesta en escena en los teatros comerciales*<sup>7</sup>

Las acotaciones son muy escasas, y las didascalias implícitas conforman a menudo el decorado verbal<sup>8</sup> que sería imposible montar en escena, o suplen acciones que no pueden representarse describiéndolas por medio de testigos (ticoscopia). La puesta en escena utiliza los recursos

<sup>5</sup> Nueve huecos como máximo; no siempre están disponibles.

<sup>6</sup> Ver M. A. AMADEI PULICE, *Calderón y el Barroco*, Amsterdam, J. Benjamins, 1990, y el capítulo de Calderón.

<sup>7</sup> Ver J. M. RUANO DE LA HAZA, “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del Siglo XVII”, donde recopila además la bibliografía pertinente.

<sup>8</sup> Ver DÍEZ BORQUE, “Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español” en *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, 49-92.

del espacio escénico descrito anteriormente: los niveles de alturas, el foso, las cortinas, etc. Este espacio se puebla de tramoyas y aditamentos escenográficos diversos, y se complementa con variadísimos usos de la música<sup>9</sup>. En todos los huecos de la "fachada del teatro" podían colocarse elementos móviles (barandillas, ventanas, rejas). Las dos puertas laterales que había en el tablado debían quedar casi siempre libres, ya que se aprovechan intensamente para el juego escénico: los actores salen y entran por esas puertas.

El escenario más sencillo es el de calle: desnudo, con las puertas laterales como casas de vecinos, y alguna reja o ventana desmontable. En algunos tipos de comedias el escenario puede enriquecerse con piezas móviles: montes<sup>10</sup> y rampas desde los que ruedan o a los que se asoman los personajes.

Además de los elementos del decorado debemos tener en cuenta las máquinas que componen la "tramoya". En el corral podemos distinguir algunos mecanismos: el escotillón, o trampilla por la que surgen apariciones sorprendentes; el llamado bofetón, especie de torno giratorio capaz de ocultar al actor que se coloca en uno de sus lados; el pescante, especie de grúa, que levantaba al actor por medio de un contrapeso...

En resumen, la importancia innegable de la palabra poética en las comedias de corral, no debe ocultar el variado funcionamiento de la visualidad escénica y la escenografía<sup>11</sup>.

#### — VI.1.1.2.3.2. La puesta en escena en los teatros cortesanos

En el escenario de corte las acotaciones y memorias de las apariencias crecen enormemente. Desde el primer teatro de Julio César Fontana, los modelos italianos se desarrollan en España velozmente, sobre todo después de la llegada de Cosme Lotti, y otros —Baccio del Bianco o

9 Los estudios sobre la música en el teatro barroco, especialmente en los autos sacramentales, han aumentado mucho en los últimos tiempos: recordaré sólo los de J. SAGE, "Calderón y la música teatral", *Bulletin Hispanique*, 8, 1956, 275-300; M. QUEROL, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teatre, 1981; L. K. STEIN, "Música existente para comedias de Calderón", *Calderón*, ed. GARCÍA LORENZO, cit., 1161-72; A. M. POLLIN, "Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos", *Hispanic Review*, 41, 1973, 362-70; J. M. DíEZ BORQUE, "Teatro y fiesta en el barroco español", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 396, 1983, 223-38; G. UMPIERRE, *Songs in the Plays of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975; el número 3 de *Cuadernos de teatro clásico* se ha dedicado a "Música y teatro".

10 Piezas escénicas sólidas, con ruedas, cuya altura encajaba al nivel del corredor, en su cara interna tenía tramos de escalera para subir el actor.

11 Para una discusión sobre el predominio de la palabra y las dimensiones visuales de la comedia de corral ver entre otros J. E. VAREY, "Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón", *Edad de Oro*, V, 1986, 271-97; V. DIXON, "La comedia de corral de Lope como género visual", *Edad de Oro*, V, 1986, 35-58; RUANO DE LA HAZA, "La puesta en escena de *La mujer que manda en casa*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 1986, 235-46.

Antonio María Antonozzi—, a los que siguen escenógrafos españoles como el valenciano José Caudí. La lectura de un fragmento de la descripción de la escenografía —obra de Caudí— de la comedia de Calderón *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, valdrá para caracterizar el tipo de mecanismos empleados<sup>12</sup>: "A un lado del foro estaba un peñasco que se descollaba más que los otros, por cuyas quiebras se despeñaba al mar [...] un arroyo [...] el movimiento de las olas, los visos reflejos, los remolinos de las ensenadas y el rumor que hacía en las peñas eran cuatro prodigios [...] Se apareció Megera, sentada en una sierpe y se fue desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su desmesurada estatura, cuyas erguidas escamas daban espanto y admiración, pues a veces ocupaba todo el teatro y otras se recogía, embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada".

Animales mecánicos<sup>13</sup>, palacios que se abren dejando ver jardines con fuentes y lagos, peñas y volcanes que revientan con fuego, etc.

#### — VI.1.1.2.3.3. Noticias escénicas del auto sacramental

Los autos sacramentales, tercera especie teatral que nos interesa a estos efectos, se acercan en su escenografía al teatro de corte<sup>14</sup>. La subvención de las autoridades les permite disponer de abundantes medios y los efectos son sorprendentes. En la memoria de las apariencias del auto calderoniano *El sacro Parnaso*, leemos la disposición de los cuatro carros (plataformas móviles) que eran su escenario: "El primer carro [...] ha de ser una montaña hermosa, pintada de árboles, fuentes y flores. Desta [...] ha de subir en elevación otra montaña, que en forma piramidal remate en disminución, y en lo eminente de la cumbre un sol entre nubarrones y rayos y dentro dél un cáliz grande y una hostia. [...] El segundo carro ha de ser un templo [...] se ha de abrir a su tiempo y dejar descubierto un jardín bien aderezado [...] El tercer carro ha de ser una fábrica rica de mármoles y jaspes [...] El cuarto carro ha de ser un globo celeste".

El valor simbólico y religioso sustituye en el auto al valor estético del teatro palaciego, pero los desarrollos escenográficos en su fastuosidad y barroquismo son análogos.

12 *Obras completas* de CALDERÓN, ed. Valbuena en editorial Aguilar, ver pp. 2.098-99, 2.112-13, 2.115, 2.119, 2.131, 2.142, etc.

13 En diversas comedias mitológicas de CALDERÓN aparecen caballos voladores, sierpes, el dragón que guarda las manzanas de las Hespérides, un pez monstruoso que se traga al gracioso, etc. Ver *El mayor encanto amor*, *Fortunas de Andrómida y Perseo*, *El golfo de las sirenas*, *Celos aun del aire matan*, *Fieras afemina amor*...

14 Ver VAREY, "La mise en scène de l'auto sacramental à Madrid aux XVI et XVII siècles", en JACQUOT, *Le lieu*, 215-25; id. "The staging of Calderón's *La cena del rey Baltasar*", *Aureum saeculum hispanum*, Homenaje a Flasche, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, 299-311...

### VI.1.1.3. Los actores. Organización y técnica profesional

La organización de los actores gravita sobre un personaje clave: el autor de comedias, especie de empresario y director de compañía, eslabón obligado entre la creación y el consumo. Famosos autores fueron Riquelme, Avendaño, Cisneros, Diego Osorio, Manuel Vallejo, Pedro de la Rosa...

Los detalles de la puesta en escena competen al autor de comedias, que adapta el texto a sus propias necesidades y a las condiciones de su compañía. La vida profesional de los actores de importancia se supedita a su integración en una compañía. Es de nuevo obligada la cita de Rojas Villandrando en su *Viaje entretenido* sobre los tipos de compañías, que sugiere también las categorías profesionales y el nivel económico de los actores: "Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía. El bululú es un representante solo, que camina a pie [...] Ñaque es dos hombres [...] hacen un entremés, algún poco de auto [...] gangarilla es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres [...] cambaleo es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; estos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses [...] compañía de garnacha son cinco o seis hombres [...] en la bojiganga van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros [...] traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas [...] farándula es víspera de compañía, traen tres mujeres, ocho y diez comedias [...] en las compañías hay todo género de gusarapas y sabandijas: entreven cualquiera costura, saben de mucha cortesía, hay gente muy discreta [...] traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato".

Antes de los teatros fijos todas estas agrupaciones eran ambulantes, pero pronto se produce la división: la compañía pasa a ser estable; con su autor nombrado por el Consejo, se rige por reglamentos legales: es la llamada compañía de título, de número limitado: en 1603 sólo se permiten 8; en 1615 y 1642 se fija en 12 el número de compañías de título.

Los actores de título tenían gran reputación profesional (lo que no implica reputación social<sup>15</sup>). Algunos alcanzaron extendida fama, como Juan Rana (nombre artístico de Cosme Pérez) que fue el rey del entremés y para el que distintos poetas escribieron más de cuarenta entremeses<sup>16</sup>. La fama del actor era esencial como atracción para el público.

Para nosotros, más importante que la consideración social de los actores del Barroco, es su técnica. Rozas, que se ha acercado a la técnica del actor barroco en un trabajo pionero<sup>17</sup> recuerda que tenemos pocos datos sobre este punto y examina los que se desprenden de diversos testimo-

15 Ver J. OERHLEIN, "El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social", en *Actor y técnica de la representación*, ed. DÍEZ BORQUE, 17-33.

16 Ver F. SERRALTA, "Juan Rana homosexual", *Criticón*, 50, 1990, 81-92.

17 "Sobre la técnica del actor barroco".

nios para concluir que se atribuyen al buen actor cuatro habilidades: desenvoltura, dicción, físico y memoria. Distingue dos variantes de actuación: la verista, de desbordamiento expresivo e incorporación del actor al personaje, según los principios de la verosimilitud; y la distanciada del gracioso.

Los mejores actores debían de ser excelentes. Los predicadores iban a ver, según parece, a Roque de Figueroa, para aprender en él la perfección del habla y gesto<sup>18</sup>. Amarilis, según otros testimonios de la época, causaba tremenda impresión en los espectadores: en una ocasión representó una tragedia "con tanta fuerza de sentimiento, con tal disposición y dibujo, colorido y viveza, que obligó a uno de los del auditorio, llevado del enojo y piedad, fuera de sí, se levantase furioso dando voces contra el cruel homicida que al parecer degollaba a una dama inocente"; María de Riquelme era especialista en alterar el color del rostro según las emociones...

### VI.1.1.4. El público y el ambiente de la representación

Para informar y atraer al público era preciso dar publicidad a la comedia. Se hacía sobre todo por medio de carteles y pregones.

La imagen que podemos tener hoy del público es incompleta: se conservan irregularmente documentos con datos de entradas, precios, etc. *Grosso modo* se puede decir que todo tipo de público acude al teatro, pero en ocasiones distintas, y con frecuencia también distinta. En ciertos aspectos la diferencia entre Madrid y una ciudad de provincias, como Oviedo, es abismal<sup>19</sup>. El teatro es un espectáculo de masas, sí, pero en capitales como Madrid, Sevilla o Valencia, no en el ámbito rural.

La existencia de variedad de estratos incide también en la misma construcción de la comedia: desde las disquisiciones filosóficas y los sonetos platónicos sobre el fuego elemental (como el de *La dama boba* lo-piana) a los chistes escatológicos de los graciosos, todo tiene cabida y todo tiene función en el montaje de la comedia nueva. No obstante, esta variedad de fórmulas y elementos artísticos no le quita unidad de sentido ni impide la existencia de unos rasgos generales bien definidos y homogéneos: como recuerda Serralta<sup>20</sup> la heterogeneidad social se compensa con la homogeneidad ideológica y cultural en lo que se refiere al sistema de valores básico que todos los estratos del público comparten.

El público del corral debió de ser especialmente turbulento. Tenía por costumbre crítica silbar y arrojar verduras y objetos contundentes al escenario cuando no gustaba la comedia. Suárez de Figueroa<sup>21</sup> en su li-

18 CASTILLEJO, *El corral de comedias*, 266-67.

19 Ver C. C. GARCÍA VALDÉS, *El teatro en Oviedo*, Oviedo, IEA, 1983.

20 *Historia del teatro*, dir. por DÍEZ BORQUE, Madrid, Taurus, 1984, 679-80.

21 *El pasajero*, ed. M. I. LÓPEZ BASCUÑANA, Barcelona, PPU, 1988, 217-18.

bro *El pasajero*, describe así estas representaciones: "Dios os libre de la furia mosqueteril. Entre quien no agrada lo que se representa, no hay cosa segura, sea divina o profana [...] ¡Ay de aquellos cuyo aplauso nace de carracas, cencerros, ginebras, silbatos, campanillas, capadores, tablillas de San Lázaro, y sobre todo de voces y silbos incesantes...".

### VI.1.2. LOS TEXTOS DRAMÁTICOS Y SU INTERPRETACIÓN. INTRODUCCIÓN PANORÁMICA Y METODOLÓGICA

Un principio que parece básico es la necesidad de recuperar los códigos de emisión de la comedia nueva<sup>22</sup>, y adaptarlos a nuestra lectura e interpretación.

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, entremés...), ni en las distintas etapas que podrían distinguirse en el XVII.

#### VI.1.2.1. La lectura del teatro. Algunos principios metodológicos

Ruiz Ramón<sup>23</sup> 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, consuetudinario según un orden que es preciso tener en cuenta, sin alterarlo.
- 2) Los personajes se definen dramáticamente por su relación con los otros, no sólo en sus palabras. Cada personaje no es un carácter, sino un haz de funciones. Esto implica que debe tenerse en cuenta, además de lo que dicen, lo que hacen.
- 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 sólo alcanza una parte de la acción; b) entre esos puntos de vista parciales y el punto de vista integral de espectador. Un espectador que se identifique con el punto de vis-

<sup>22</sup> Lo cual significa dos cosas, a saber: ¿de qué modo, con qué 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 alcanzan respuestas satisfactorias en el estado actual de la investigación.

<sup>23</sup> "De algunos principios metodológicos".

ta 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.

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
- 2) Primacía del tema sobre la acción
- 3) La unidad dramática se establece en el tema, no en la acción
- 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

En general se advierte en Parker un exceso de inclinación a las interpretaciones y principios morales aplicados a la construcción artística: 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.

#### VI.1.2.2. 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. Postura significativa en este sentido es la de J. A. Maravall<sup>24</sup>, que ha visto en la comedia un instrumento de apoyo del

<sup>24</sup> *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972. DÍEZ BORQUE ha explorado, matizándola, esta interpretación en diversos trabajos, especialmente su *Sociología de la comedia*, Madrid, Cátedra, 1976. 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.

orden monárquico señorial, en una especie de campaña sistemática impulsada por el poder. Esta interpretación monolítica participa del mismo defecto que tienen otras semejantes, como la de A. G. Reichenberger<sup>25</sup>, 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.

En una o en otra vía, estas concepciones de la comedia aurisecular desconocen, como indica Vitse<sup>26</sup> "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 un cuestionamiento de la 'cultura' según la han definido los antropólogos modernos".

### VI.1.2.3. Rasgos generales. La doctrina del Arte Nuevo y algunas implicaciones

Un repaso velocísimo a algunas preceptivas<sup>27</sup> significativas desde finales del XVI nos permitiría entresacar algunos de los rasgos que se consideran pertinentes, y permite también observar las 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. Cuestión omnipresente suele ser la de la verosimilitud exigida a la imitación dramática (González de Salas, Tirso de Molina...).

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 valoraciones<sup>28</sup>.

25 "The Uniqueness".

26 *Éléments*, 18.

27 Ver SÁNCHEZ ESCRIBANO y PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática*, cito generalmente por esta antología.

28 ROZAS las resume y comenta en su libro cit. en la bibliografía.

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*: 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 ejemplo, a usar el término de tragicomedia, y a negar la existencia de tragedias puras. Esta mezcla, sin embargo, —que ha sido aceptada 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.

— *Las unidades dramáticas*: Aristóteles trata de la unidad de acción. Las otras dos (tiempo, lugar) las elaboran los comentaristas italianos del Renacimiento. 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 acciones<sup>29</sup> (acción doble, acción secundaria, etc.) con tal de que todas se encaminen a un mismo objeto.

Respecto a las unidades de tiempo y lugar que obedecían en origen a la preservación de la verosimilitud, la postura general española es flexible.

— *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 (prótasis, 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.

Más importante sería aquí la misma estructura interna, en la que tendrá gran importancia 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 acción<sup>30</sup> sería "una acción escénica ininterrumpida

29 Ver Diego MARÍN, *La intriga secundaria*.

30 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.



que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados”, de cierta unidad y delimitada generalmente por cambios métricos.

— *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;  
[...]  
el lacayo no trate cosas altas  
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: el del poderoso (rey) que se mueve en los terrenos del discurso épico, o en todo caso elevado, retóricamente elaborado con léxico culto; el sentencioso del viejo; el amoroso de los amantes (que integra todas las modalidades del discurso amoroso áureo, especialmente el petrarquismo), y el del gracioso, modelado sobre los recursos de la agudeza jocosa.

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,

El uso de las formas métricas en el teatro del Siglo de Oro y los efectos de la polimetría vienen siendo estudiados con cierta intensidad<sup>31</sup>, pero todavía 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

<sup>31</sup> Ver especialmente para un análisis de la función estructural VITSE, *Éléments*, 268 y ss.

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.

— *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.

Dentro de ese cúmulo, el tema del honor ha merecido infinidad de aproximaciones críticas. En la comedia seria se identifica con la misma vida, exigencia rígida para el noble, que está obligado a vengar su honor, si lo pierde, con la muerte del deshonorador<sup>32</sup> —con la única excepción del rey—; tiene, en cambio, tratamientos humorísticos en otros géneros.

— *Los personajes*: El esquema de personajes sugerido en el *Arte Nuevo* ha sido desarrollado y analizado en un estudio clásico de Juana de José Prades<sup>33</sup>. Distingue la estudiosa mencionada algunos personajes básicos: *dama*, con atributos de belleza, linaje noble, dedicación amorosa; *galán*, de talle gallardo (belleza física), nobleza, generosidad, lealtad; *poderoso*, frecuentemente encarnado en las obras por un rey, pero a veces por Duques, Condes, Príncipes; *viejo*, personaje prudente, cuyos cimientos son el valor y el honor; y el característico *gracioso*, otro de los elementos constitutivos de la comedia más reiterados por la crítica, aunque todavía no ha sido estudiado con profundidad. El gracioso del teatro áureo es más complejo que algunos de sus predecesores, como el pastor bobo: ahora la gente se ríe a veces *del* gracioso, pero otras *con* el gracioso. Es ridículo pero también ingenioso. Hay muchas clases de graciosos, marcadas todas, como indica Vitse por la subalternidad respecto a los personajes del estrato noble. A diferencia de lo que se suele afirmar<sup>34</sup> 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

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> *Teoría de los personajes de la comedia nueva*.

<sup>34</sup> 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.

contrafigura del galán a menudo, y opone una visión del mundo grosera y materialista a la idealización caballescada del galán, pero su actuación se liga otra vez al género: 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*<sup>35</sup>).

#### VI.1.2.4. Los géneros: hacia una taxonomía del teatro aurisecular

Las clasificaciones tradicionales de Menéndez Pelayo, u otras más justificadas como la de Aubrun<sup>36</sup>, se han revelado ineficaces, aunque puedan conservarse como expediente de urgencia de puro valor pedagógico, más recurso nemotécnico que crítico<sup>37</sup>. 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, caballescadas, de enredo, de malas costumbres, etc. Wardropper<sup>38</sup> 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; y de capa y espada, de ambiente urbano, burgués.

La clasificación de Wardropper, publicada como apéndice a una teoría de la comedia (cómica)<sup>39</sup> 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.

En suma, es necesario un planteamiento más riguroso del problema. Vitse lo inicia en su libro citado (*Éléments*). El primer principio que señala y que me parece eficaz es la separación entre la tragedia y la comedia. Género trágico y género cómico se diferencian globalmente de manera clara. 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. Perspectiva global, riesgo trágico, discontinuidad tragedia/comedia, asunción de actitud receptora de acuerdo con las convenciones del género que marcan el hori-

35 Ver "De Galindo a Coquín" de VITSE, en *Calderón*, cit., 1065-76.

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

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

38 *La comedia española*.

39 La de Elder OLSON, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.

zonte de expectativas, en suma, permiten diferenciar nítidamente, al menos desde el punto de vista teórico, las obras trágicas de las cómicas.

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

- VI.1.2.4.1. *Obras dramáticas serias*: a su vez integradas por:

— *Tragedias*: Existencia de riesgo trágico, implicación afectiva de los espectadores, catástrofes lastimosas, catarsis.

— *Comedia seria*: con posibles variedades de comedias heroicas, hagiográficas, de gran espectáculo y otras, que podrían delimitarse en una investigación sistemática. En este terreno se colocarían generalmente las obras llamadas tragicomedias.

— *Auto y loa sacramental*.

- VI.1.2.4.2. *Obras dramáticas cómicas*

— *La comedia de capa y espada*<sup>40</sup>, protagonizada por caballeros particulares, de acción amorosa, situada en una cercanía espacial y temporal respecto del espectador.

— *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.

— *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.

— *Comedia burlesca*.

— *El entremés y otros géneros breves cómicos*.

#### VI.1.2.5. 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. 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:

40 Ver mis "Convenciones y rasgos genéricos" *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, 27-49, para una definición más detallada y precisa con las argumentaciones y documentación pertinente.

— 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.

— 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 la tendencia 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.

## VI.2. LOPE DE VEGA

### VI.2.1. VIDA Y OBRA DRAMÁTICA DE LOPE DE VEGA. DATOS ELEMENTALES

Lope Félix de Vega Carpio nace en Madrid en 1562, hijo del bordador Félix de Vega y de Francisca Fernández Flores. Hacia 1580 empieza a ser conocido como poeta. Es posible que estudiara en la Universidad de Salamanca por estos años. En 1583 se alista en la expedición del marqués de Santa Cruz a la isla Terceira (1583). Al regreso de la expedición empieza sus amores con Elena Osorio que terminan escandalosamente con una ruptura, aderezada por Lope con libelos<sup>41</sup> que le acarrearán cuatro años de destierro. Se casa con Isabel de Urbina (la Belisa de sus versos); pasa con su mujer en Valencia dos años (1589-90) de intensa actividad literaria, en estrecho contacto con los dramaturgos valencianos.

Después su vida se complica en amores y conflictos. El verano de 1605 se hace secretario del duque de Sessa, al que sirve, entre otras ocupaciones, de alcahuete. Alguna crisis religiosa le hace ingresar en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento. Acaba ordenándose sacerdote en 1614,

<sup>41</sup> Ver J. de ENTRAMBASAGUAS, "Los famosos libelos contra unos cómicos, de Lope de Vega", en *Estudios sobre Lope de Vega*, III, Madrid, 1958, 9-74. Y D. A. TOMILLO y D. C. PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901.

*Lope de Vega escribió a lo largo de su vida más de 1.500 comedias*



año en que imprime las *Rimas sacras*. Su pasión última se llama Marta de Nevares ("Amarilis" y "Marcia Leonarda"), de la que Lope tendrá una hija, Antonia Clara. Los años de la senectud son melancólicos: su hija Marcela se hace monja y abandona el hogar paterno; Marta de Nevares cae gravemente enferma; las tareas que Sessa le encomienda le producen cada vez más remordimientos, tiene problemas económicos. Enfermo y envejecido muere en 1635: el entierro es solemne y la capital asiste emocionada a las exequias del mayor dramaturgo de nuestras letras. Muere el hombre; la obra es inmortal. De las más de mil quinientas comedias (Montalbán da una cifra de 1.800) que asegura haber escrito (probablemente exagera) nos quedan unas cuatrocientas<sup>42</sup> (317 seguras y otras de autoría controvertida en diversos grados, entre ellas la importante *Estrella de Sevilla*).

<sup>42</sup> Ver MORLEY y BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*.