



Apuntes sobre la incardinación del pensamiento teatral de Cervantes en la dramática clasicista

Manuel Pérez Jiménez
(Universidad de Alcalá)

RESUMEN:

El objeto del presente estudio está constituido por las ideas teatrales de Cervantes, que son puestas aquí en relación con la teoría dramática clasicista, sobre cuya posible entidad autónoma y suficiente se indaga también a lo largo de la exposición. La sistematización del pensamiento teatral cervantino se realiza a través de aquellos pasajes que, en los escritos de nuestro autor, contienen algún modo de conceptualización relacionado con el ser del teatro o con alguno de sus aspectos o facetas. Esta sistematización adopta el orden de los apartados en que puede considerarse dividida la *Poética* de Aristóteles, el cual se reproduce, en líneas generales, en los grandes tratados de poética clásica. Junto a la presentación de aquellos pasajes, se incluyen comentarios de carácter explicativo y contextualizador, así como un conjunto de referencias a los juicios e interpretaciones de carácter crítico relacionados con el contenido del trabajo.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, dramática, poética clásica, teoría teatral.

ABSTRACT:

The object of the present study is constituted by Cervantes' theatrical ideas, that are set out here in relation with the classicist theory of drama whose possible autonomous entity is also investigated in this study. The systematization of Cervantine theatrical thought is carried out through those passages which, in the writings of our author, contain any way of conceptualization in relation to the «being» of drama or to any of its aspects. This systematization is here presented in the same order in which the *Poetics* of Aristotle is considered to be reproduced in the great treaties of classic poetics. Along with those passages, this article also includes explanatory and contextualizing comments, as well as a set of references to the critical judgments and interpretations related to the content of the work.

KEYWORDS: Cervantes, drama, classical poetics, theory of drama

Introducción

El propósito de este trabajo coincide plenamente con el contenido enunciado en su título. En consecuencia, al comienzo del mismo procede señalar, en primer lugar, que su objeto está constituido por las ideas teatrales de Cervantes; en segundo, que es nuestra pretensión poner estas en relación con las teorías que en el tiempo del autor recubrían la

Fecha de recepción: 25/10/2016

Fecha de aceptación: 10/12/2016

conceptualización sobre el ser teatral, así como sobre sus facetas y aspectos; y, en tercero, que tratamos de ofrecer una exposición sistemática, pero no exhaustiva, de los resultados de nuestra indagación. Pero, antes de proseguir, quisiéramos precisar cada uno de estos puntos en los párrafos inmediatos.

Acerca de lo primero, se hace necesario señalar que estos apuntes beben directamente del propio Cervantes y sólo después incluyen, mediante las necesarias complementaciones o cotejos, las aportaciones de la crítica a las cuestiones aquí abordadas. Nuestras fuentes primarias son, por tanto, los escritos cervantinos y, de ellos, aquellos pasajes que contienen ideas dramáticas o informaciones sobre las mismas. Ello alcanza, junto a textos expositivos como los de carácter prologal, también a los escritos que conforman la magna obra de creación cervantina en cualquiera de sus géneros. Sin embargo, esta no es considerada en su entidad literaria ni, por tanto, como susceptible de ejemplificar en su misma composición las ideas buscadas.¹ Nuestra selección se dirige a aquellos pasajes que exponen dichos conceptos de manera explícitamente referencial y, casi siempre, metaliteraria o, dado nuestro objeto, metateatral. En relación con este primer nivel de nuestra intención, lo señalado desde antiguo por Menéndez Pelayo podría servirnos de justificación: si bien «es cosa cierta que siempre merecen consideración las ideas de los artistas sobre su arte», no son los propios creadores, sino los críticos, quienes «reconstruyen la obra del artista y formulan las leyes de su arte con mucha más claridad y precisión que el mismo que las ha ejecutado» (Menéndez Pelayo, 1994: 744).

Acerca del segundo de los puntos señalados, debemos avanzar que la exposición de los conceptos teatrales cervantinos, que ocupa la parte central de nuestro trabajo, aparece allí ordenada de acuerdo con los apartados que integraban la mayor parte de los tratados clásicos, tomando como base (aquellos y nosotros) la sistematización ya perceptible, no sin alguna irregularidad, en la *Poética* aristotélica. Ello permitirá, tal vez, obtener una idea aproximada de la presencia, en el pensamiento teatral de Cervantes, de los principales contenidos de la teoría teatral clasicista, así como de las grandes cuestiones que, frecuentemente bajo forma de controversia, establecen una evolución desde las posiciones renacentistas hacia las más propiamente barrocas.

En cuanto a lo tercero, ya puede inducirse de lo anterior que, procurándose aquí una reconstrucción ideal de la dramática áurea (con todo lo que esta tiene de indefinición estética y de falta de idoneidad para ser considerada, según veremos, como una teoría autónoma y suficiente), y procurándose, además, hacerlo a través de su presencia en el pensamiento de Cervantes, manifestada esta en los testimonios y referencias que ofrecen sus escritos; tal perspectiva debe apuntar más a la sistematización conceptual que a cualquier intento de catalogación (ni siquiera, parcial) de citas sobre dramática extraídas

1.- La consideración de la entidad dramática de las piezas de Cervantes (que, por su magnitud y trascendencia en el campo histórico-teatral, queda fuera del alcance y del propósito de este trabajo) sí ha alcanzado una muy notable muestra de conjunción con el pensamiento teatral cervantino en el estudio de González Maestro (2000), cuya base metodológica ha sido «contrastar la teoría literaria del teatro de Cervantes, construida y verificada a partir de la lectura de sus textos dramáticos, con el discurso teórico cervantino que, sobre preceptiva literaria, es posible identificar en diferentes fragmentos del conjunto de su obra». Según indica su autor, «el resultado se inscribe en la confirmación —una vez más— del divorcio entre la poética cervantina y la preceptiva literaria de su tiempo» (p. 363).

de las páginas de la obra completa cervantina. Volveremos sobre ello en esta misma parte introductoria.²

Sin embargo, la exposición, aunque sea en esbozo, de un cuerpo doctrinal como el que constituye nuestro objeto debe salvar una serie de dificultades que podemos considerar alineadas en dos órdenes principales: las que se refieren al propio Cervantes y las que se derivan del estado de la teoría teatral en el paso del siglo XVI al XVII, con el trasfondo más amplio del estado de la teoría literaria general durante los Siglos de Oro.

Se hace necesario, así pues, interrogarse, no ya acerca de la posesión, por parte de Cervantes, de una idea del teatro cuya evidencia resulta palmaria a través de su excelsa creación dramática; sino, eso sí, acerca de la efectiva objetivación de ese ideario y, en consecuencia, acerca de la validez teórica de los testimonios que lo exteriorizan.³ Como es natural tratándose de Cervantes, todas estas cuestiones han sido atendidas larga y antiguamente por la crítica.⁴

A Menéndez Pelayo le debemos, tal vez, la primera de las aproximaciones relevantes a las ideas literarias cervantinas, pero, también, el trazado de una posición que guiará a posteriores estudiosos. Esta induce a poner en duda la competencia teórica de Cervantes a partir del cuestionamiento de sus saberes acerca de las disciplinas humanísticas (por no decir ya de las propiamente científicas): «debe contarse por una de las más risibles [formas del *fetichismo cervantista*] la de atribuir al autor del *Quijote* singulares ideas científicas, y estudio positivo de todas ciencias y artes» (Menéndez Pelayo, 1994: 742). Si descendemos al nivel concreto de la teoría literaria, hallamos un similar escepticismo por parte de Porqueras Mayo (1990: 83), quien escribe:

Cervantes, como hace a menudo cuando de cuestiones literarias se trata, se acerca a la poesía como poeta, y la observa desde una vertiente creadora y emocionada, sin añadir (seamos sinceros, por mucho que admiremos a Cervantes) nada importante a la especulación teórica.

Este último aspecto, alusivo a la relevancia («nada importante»), concuerda con la insistencia de Menéndez Pelayo (1994: 743) en señalar, todavía en un nivel general, que «las ideas científicas de Cervantes, si es que tal nombre merecen, casi nunca traspasan los límites del buen sentido, ni se elevan un punto sobre el nivel (ciertamente muy alto) de la cultura española en el siglo XVI»; afirmación que, sin vacilar, aplica también al objeto de nuestro estudio:

2.- En modo alguno pretendemos llevar a cabo una catalogación de las referencias cervantinas al teatro. Estas cuentan con una larga tradición de compilaciones, algunas de las cuales menciona Porqueras Mayo (1990: 83, nota). Allí remite a varias «antologías» de pasajes cervantinos que citamos en nuestras referencias bibliográficas: Porqueras Mayo (1986), Tamayo (1948) y Gaos (1973). Tenemos también presentes otras de carácter general, tales como Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1971); así como el modelo constituido, en relación con Lope de Vega, por Pérez y Sánchez Escribano (1961). Por otra parte, el título de nuestro trabajo remite al libro de Américo Castro (1972) y, en concreto, a las partes relacionadas con la poética y con el género dramático.

3.- En su enumeración de los criterios utilizados por la crítica para apreciar la «labor dramática» de Cervantes, destaca Palacios (1990: 675) la «valoración de las apreciaciones que aparecen en algunas de sus obras, pues la preocupación por la escena fue una constante a lo largo de su vida»,

4.- A este respecto, García Berrio (1980: 176n) hace notar que «la preocupación cervantina por las cuestiones contemporáneas de Poética resulta evidente y a la vez sintomática, como han puesto de relieve los numerosos estudios existentes al respecto».

Cervantes tenía doctrinas literarias; pero [...] estas doctrinas, sobre nada nuevas, tampoco eran adquiridas por el esfuerzo propio, ni descendían de propias observaciones sobre sus libros, sino que eran las mismas, exactamente las mismas, que la que enseñaba cualquiera Poética de entonces, la de Cascales o la del Pinciano (Menéndez Pelayo, 1994: 745).

También a la cuestión de la relevancia se refiere García Berrio (1980: 374), si bien para el campo de la novela, haciendo aquí suya la posición de E. C. Riley, quien afirma que Cervantes «no reflexionaba en abstracto extensamente» acerca de las cuestiones literarias, sino que estas se presentan en sus escritos más bien como «*idées reçues* que, aunque ocupan sin duda un lugar en su teoría, no están sometidas a un examen crítico demasiado riguroso».

Sin embargo, la anterior observación de Porqueras Mayo («como poeta»), relativa a la perspectiva eminentemente creadora desde la que Cervantes nos transmite su pensamiento, desvela una dirección crítica que sitúa la singularidad de la teorización cervantina, no tanto en la competencia del autor, sino en su adopción de un punto de vista que, antes que como objetivación teorizadora o como sistematización propia de los tratadistas, se materializa como retazos de ideas que se translucen a través del entramado de sus universos ficticios.

No se trataría, así pues, de que «le faltaran a Cervantes lecturas teóricas» (García Berrio, 1980: 374-375);⁵ por el contrario, «conoce muy bien la teoría poética española» (Porqueras Mayo, 1990: 83) y aplica los principios fundamentales de la misma a su creación.⁶ Sin embargo, en la exposición por Cervantes de dichos principios, estos aparecen envueltos «en una atmósfera panegírica e iluminada». Se trata, así pues, de una cuestión de enfoque, que García Berrio (1980: 374-375) explica de este modo: «lo que sucede es que él contemplaba la cuestión desde un punto de vista práctico y de mayor vigencia [...] En tal sentido, Cervantes [...] ofrece por lo común un perfil más bien favorable a un realismo teórico desmitificador».

El resultado de todo ello debe afectar directamente a los pasajes que constituyen la segunda parte de nuestro estudio, pues, a decir de Porqueras Mayo (1990: 83), dada la habitual actitud de Cervantes de «comunicarse cálidamente con el lector», sus afirmaciones presentan la apariencia de «citas a cosas sabidas», que «son más bien incitaciones amistosas e informales que no afán de mostrar sabiduría».

Así las cosas, se hace ahora necesario fijar en lo posible los términos que delimitan el efectivo conocimiento por Cervantes de la teoría dramática, inscrita entonces en la poética o teoría literaria general. De manera sintética, pero también nítida, Porqueras Mayo (1990: 84-85) establece lo siguiente:

por supuesto que Cervantes había leído las más importantes poéticas y retóricas de la literatura grecolatina (Aristóteles, Horacio, Cicerón, Quintiliano, *Retorica*

5.- Indica García Berrio (1980: 375n) que el punto central de la tesis de Américo Castro (1972) es que las lecturas de Cervantes sobre teoría literaria «eran más profundas que numerosas».

6.- También Garrido Gallardo (2014: 180-181) subraya la competencia doctrinal de Cervantes, que «conocía el canon de los clásicos latinos y griegos y el hecho de los seis años que pasó en Italia entre 1569 y 1575 inclina a pensar que pudo tener noticia directa». Y, de manera concluyente, afirma que «tiene asumidos los presupuestos generales de la Poética y el beneficio que para el ejercicio literario supone el conocimiento de las reglas».

ad Herenium...). [...] Conoce también muchos prólogos y misceláneas de varia erudición que repiten a menudo las hipérbolas panegíricas. Es muy posible que haya leído algunas poéticas italianas como la de Castelvetro, como sugiere Riley, y algunos teóricos italianos como T. Tasso, A. Piccolomini, G.B. Pigna, G. Cintio, A.S. Minturno... Y está familiarizado, no me cabe duda, con las poéticas españolas de Sánchez de Lima, Díaz Rengifo, López Pinciano, L.A. de Carvallo, Carrillo y Sotomayor.

Y, adoptando una perspectiva más histórico-literaria que teórica, Fernández Nieto (2003: 583) se refiere así a la formación clásica de Cervantes:

debió impregnarse de la preceptiva aristotélica entre 1569 y 1575, durante su estancia en tierras italianas [...] En alguna de las academias humanistas de Nápoles pudo desarrollar esa veneración por las doctrinas clásicas que después reflejó en varios capítulos de la primera parte del *Quijote*, aunque ahora refrescadas por la reciente publicación de la *Philosophia Antigua Poetica*, de López Pinciano.

Así pues, el pensamiento de Cervantes acerca de la literatura y del teatro debe ser contemplado en el contexto de las teorías conocidas en su tiempo y, sobre todo, de las formuladas en el Renacimiento italiano y español. Como hemos adelantado, las circunstancias concretas que afectan a dicha labor teorizadora se presentan, en principio, como una segunda serie de dificultades para el logro del propósito que inspira este trabajo, por lo que reclaman una atención, siquiera ocasional, en esta parte introductoria.

En su *Historia de las ideas estéticas en España*, trazó Menéndez Pelayo (1994, vol. I) un extenso panorama de la teoría literaria española durante los siglos XVI y XVII, que ha servido como modelo a estudiosos posteriores, tanto en sus líneas generales como en algunos de sus aspectos específicos. En lo que concierne al objeto de nuestro estudio, se ofrece allí un recorrido por las ideas teatrales de los principales tratadistas, adoptando una orientación determinada por el trazado de las posiciones adoptadas por detractores y defensores de la comedia nueva impulsada por Lope de Vega. De esta línea metodológica, que incluye a Cervantes en el primer grupo, se encuentran ecos en diversos estudios hasta nuestros mismos días.⁷

Los límites de esta labor teorizadora producida en nuestra época áurea han sido fijados con precisión por García Berrio (1988: 31), que contempla un período muy corto en su desarrollo (unos cuarenta años), pues las *Tablas de Cascales*, [...] constituyen el fin del ciclo de la Poética clásica en España («al menos por lo que se refiere a tratados doctrinales sistemáticos»), mientras que su comienzo viene dado, en 1580, por la publicación de los *Comentarios a Garcilaso*, de Fernando de Herrera, y del *Arte poética*, de Miguel Sánchez de Lima. Antes de esta fecha, las formulaciones teóricas sobre literatura se encuentran «sólo en la tradición de tratados retóricos» (p. 32), lo que evidencia el carácter tardío de

7.- El capítulo quinto de Carlson (1984: 57-66) se titula «Spanish Renaissance». Su recorrido por la teoría dramática española se extiende a los siglos XVI y XVII, estando orientado por la controversia que, entre partidarios y contrarios de la comedia nueva, guía la disposición del tratado de Menéndez Pelayo (1994, vol. I: 751-802). Dicha orientación alienta también, de algún modo, en la síntesis que, para la preceptiva dramática española del Renacimiento, realiza Huerta Calvo (2003); su enfoque coincide fundamentalmente con el aspecto constituido por el «propósito antinormativo» de los tratadistas españoles del XVI a los que incluye en su trabajo, los cuales articularían un «itinerario heterodoxo», partidario de la «práctica escénica». En este sentido, García Berrio (1980: 373) hace notar cómo «la crítica tradicional» ha destacado «el naciente sesgo de irregularidad que ofrecía nuestro teatro nacional».

los «tratados literarios de Poética respecto a los manuales de Retórica» (García Berrio, 180: 485) y tiene como consecuencia que la orientación retórica resulte predominante en la conformación de la teoría literaria española, especialmente durante el siglo XVI. Partiendo de estos supuestos, García Berrio (1988: 31-41) lleva a cabo una relación pormenorizada de los tratados españoles que albergan contenidos de teoría literaria, tanto de aquellos que, por ser anteriores al mencionado ciclo, se inscriben en el ámbito de la retórica, como de los que, gestados en una concepción nuevamente autónoma de la poética, conforman un cuerpo propio de teoría literaria renacentista española.

Este predominio de la orientación retórica en el contexto doctrinal del Renacimiento ha sido subrayado por Garrido Gallardo (2014: 179-180) en relación con Cervantes, en cuya época «los estudios que hoy llamaríamos literarios caen bajo el dominio de dos disciplinas, la Poética (que podía incluir un Arte del verso) y la Retórica», constituyendo esta última «un saber imprescindible», que estudiaría Cervantes y que, además, «recibió por ósmosis, como todos sus contemporáneos. [...] Sin duda, Cervantes tiene conocimientos generales de retórica».

Esta orientación debe sumarse al resto de las líneas doctrinales que, por su presencia en la teoría literaria del Renacimiento, han merecido una consideración de la crítica en cuanto a su aplicación al pensamiento cervantino. Así, García Berrio (1988:13) ha precisado cuáles son «las cuatro corrientes estéticas que forman la poética clasicista: platónica, aristotélica, horaciana y retórica». Acerca de estas, señala Porqueras Mayo (1990: 85) la especial influencia de las dos primeras en Cervantes, afirmando que su reducido interés por la *Philosophía antigua poética* se explica por que los presupuestos teóricos del Pinciano, en virtud de su «sustrato aristotélico», le eran conocidos al autor del *Quijote* a través de la «corriente doctrinal que circulaba por España desde el Renacimiento», así como muy especialmente a través del *Cisne de Apolo*, de L.A. de Carvallo, «una poética, con aristas creadoras, más próxima al talante» cervantino. A pesar de todo ello, añade, Cervantes «prefirió beber en fuentes más exaltadas que participasen en la tradición platónica y divinizada».

Por otra parte, la influencia de la *Epístola a los Pisones* en Cervantes queda relativizada en el contexto más general de la ejercida por Horacio en la teoría literaria española, la cual estima García Berrio (1980: 222) «muy escasamente representada en tratados mayores de Poética durante el siglo XVI». Como ha sido señalado para la corriente aristotélica, también la línea doctrinal horaciana se presenta en España como «un bloque hecho y conducido fundamentalmente a través de la tradición de nuestra Retórica, en la que Horacio no gozó, por razones bien conocidas, del asiduo predicamento que Aristóteles, Cicerón o Quintiliano».

La diversidad, que sugieren los anteriores párrafos, relativa a los posibles influjos teóricos con que cuenta Cervantes, debe entenderse asimismo en su aspecto dinámico, depurado por la tensión que, en la producción doctrinal ya descrita, introduce el tránsito entre Renacimiento y Barroco. Así, la evolución de la teoría literaria clasicista en torno a 1600 es presentada por García Berrio (1980: 373) como el inicio de «la ruptura con el ideal del artista de taller, imperante durante el Renacimiento, y [también de] la progresión hacia la imagen en rebeldía revolucionaria del artista», imagen más propia del Barroco (y, como apunta el estudioso, precursora de la que iba a caracterizar al creador romántico). Se pro-

duce así la transición hacia una conceptualización literaria que alumbra «la imagen del poeta barroco acuñada en España» y cuyos aspectos nucleares son «la ponderación de su libertad de ingenio en las polémicas del teatro» y «el elogio de su agudeza y su incontrolable capacidad para sorprender al oyente o lector a través de los recursos conceptuosos o las galas formales del culteranismo». En este proceso, García Berrio (1980: 375) destaca (también siguiendo a Riley) el papel desempeñado por Cervantes dentro del género de la novela, por cuanto sus concepciones suponen el triunfo del *ingenio* y, con ello, de la libertad del artista. Pero, en el campo del teatro áureo, es Lope quien encarna dicha posición, con un grado de «modernidad revolucionaria [...] superior a la de Cervantes».

Ahora bien, el objeto de este trabajo demanda todavía una nueva precisión, referida ahora al contenido y extensión de la parcela que, en la teoría literaria clasicista, corresponde al teatro. En este sentido, es necesario que nos interroguemos sobre la posibilidad de considerar una teoría propiamente *dramática* en el Siglo de Oro, o bien, al menos, sobre su existencia en el interior de la teoría poética, como paso previo para la determinación de un pensamiento dramático en Cervantes que pudiera ser correlato de aquella teoría.

La negación o, al menos, el cuestionamiento de dicha posibilidad se ha hecho lugar casi común en los planteamientos críticos sobre el teatro áureo y muy especialmente en aquellos que se inscriben más en la historiografía que en la teoría teatrales. La posible deficiencia especulativa, por tanto, no resulta explicada desde la evolución interna de la teoría ni desde las tensiones que señalan el tránsito entre sus fases renacentista y barroca, sino que suele ser invocada mediante el procedimiento de comparar aquella evolución con la de la vertiente propiamente historiográfica, constituida por las creaciones teatrales áureas y por los espectáculos a que dieron lugar. La posición de Huerta Calvo (2003: 303) resulta ejemplar en este sentido: «cierto es que esta variada práctica teatral no fue acompañada de una cobertura teórica de similar envergadura».

Sin embargo, una de las cuestiones centrales a cuya clarificación este trabajo espera contribuir, cual es la de la validez epistemológica de la formulación teórico-teatral llevada a cabo por Cervantes, demanda atender, como interrogante previo, a la consideración de si se dio en la España de su tiempo una teoría teatral propiamente dicha. Y no faltan, desde luego, respuestas nítidamente posicionadas sobre el particular:

los escasos preceptistas de la centuria se limitaron a seguir los pasos de Aristóteles o de Horacio, aunque dentro de la lógica sumisión a las autoridades muestren indiscutibles rasgos de originalidad, fruto sin duda de la observación atenta a la realidad escénica, cuyo dinamismo superaba con creces los estrechos condicionamientos de la Poética antigua (Huerta Calvo, 2003: 303).

Ahora bien, la existencia de una *dramática* (entendida como objetivación explícita del sistema conceptual que sustenta la idea de teatro, proporciona las categorías y legitima los procedimientos puestos en juego en la creación y en la representación), requiere que aquella cuente, como toda teoría, con las cualidades de completitud y de autonomía. Respecto a la primera, consistente en que la teorización abarque de manera suficiente el conjunto completo de los aspectos que conforman el ser teatral, será posible trazar una idea aproximada, a través de la óptica cervantina, a partir de los pasajes que conforman la

segunda parte de este trabajo y de los apartados en que aparecen ordenados.⁸ En cuanto a la existencia de una teoría dramática autónoma en la época de Cervantes, resulta necesario considerar un acusado grado de subsidiariedad «con respecto a otras disciplinas, factor este último que impediría una consideración exenta e integral de su objeto». Como hemos procurado sintetizar en otro trabajo (Pérez Jiménez, 2012: 133), una vez superada la secular supeditación de la teoría literaria a la retórica y a la gramática,

el estadio [de la poética renacentista], marcado y sustentado por el descubrimiento y la publicación de los tratados de Aristóteles y de Horacio, supondría la recuperación de la teoría autónoma sobre la literatura, devuelta al nivel de independencia con que había sido contemplada en los tratados de ambos clásicos.

En efecto, la teoría literaria del Renacimiento conoce un desarrollo parangonable, al menos, al alcanzado en los dos grandes tratados grecolatinos y producido, desde los dos últimos decenios del siglo XVI, en el marco disciplinar de la poética, donde precisamente había surgido ya en la Antigua Grecia. Sin embargo, aunque la sucesión de ediciones, traducciones, comentarios y tratados acontecida en el contexto humanista significó la recuperación de la poética como teoría exenta, ello no supuso la configuración de la dramática como reflexión autónoma sobre el teatro:

fueron, en efecto, los resabios procedentes de las concepciones predominantemente lingüístico-retóricas del teatro, así como los que reafirmaban la dependencia de éste con respecto a la literatura, los mayores impedimentos para la conformación de una teoría propiamente dramática en el seno de la doctrina clásica, incluso si ésta se contempla de manera dilatada, es decir, a través de su desarrollo desde la Antigüedad Grecolatina hasta el Neoclasicismo (Pérez Jiménez, 2012: 137).

Las referencias cervantinas a la teoría dramática

Como hemos anticipado, esta parte de nuestro trabajo se halla constituida por la presentación de aquellos pasajes que, en los escritos de Cervantes, contienen algún modo de conceptualización relacionado con la esencia teatral, con las facetas que la conforman o con los aspectos relacionados con las mismas. Dicha presentación incluye la cita de la mayor parte de estos testimonios, así como un repertorio de comentarios dirigidos a la inserción de sus contenidos en el conjunto de los que figuran en los tratados de poética clásica. A todo ello se añade una serie de referencias a juicios e interpretaciones de carácter crítico, que completan nuestra propuesta de sistematización del pensamiento dramático de Cervantes, para la que adoptamos de modo preferente el orden de los apartados en que puede considerarse dividida la *Poética* de Aristóteles, tal y como estos son enunciados por García Yebra en la edición que seguimos (Aristóteles, 1974). Y, dado que dicho orden se reproduce, en líneas generales, en los grandes tratados españoles sobre poética clasicista,⁹

8.- Un trabajo nuestro anterior permitirá, quizás, determinar con mayor perspectiva el grado de *completitud* que es posible atribuir a la teoría dramática áurea, concretamente a través de su aparición en el *Arte nuevo* (Pérez Jiménez, 2014).

9.- «La Poética que llega al Renacimiento [...] es principalmente la de Aristóteles. Es más, [...] la historia de la poética no es sino una vasta paráfrasis de la poética aristotélica. A lo que hay que sumar inmediatamente la influencia del *Ars poetica* de Horacio» (Garrido Gallardo (2014: 180).

señalamos aquí las correspondencias que, con respecto a aquellos apartados, guardan los que integran nuestra parte central.¹⁰

1. Poética y especies de poesía¹¹

De acuerdo con lo que acabamos de indicar, consideramos ahora un primer apartado de carácter general, correspondiente a la primera parte de la *Poética*, que Aristóteles dedica a la reflexión sobre los aspectos propios de la literatura y que incluye apartados consagrados a la definición de la poética y de la poesía, así como a las especies de esta última, a la clasificación de las mismas en virtud de distintos criterios y al origen y desarrollo históricos del arte literario.

Con respecto al concepto de literatura, los testimonios cervantinos revelan una orientación platónico-aristotélica,¹² esto es, determinada por el principio de la *mímesis*: «la imitación es lo principal que ha de tener (la comedia)», cuya esencia se logra «fingiendo una acción» (*Quijote I*, XLVIII: 292r). En torno a este principio capital se invocan, en *Pedro de Urdemalas* (III: 218v-219r), el de *ficción* (v. 908) y, para el teatro, el de *fingimiento* («yo, farsante, seré rey / cuando le haya en la comedia [...]. / En burlas podré servirte», vv. 914-918). Otros conceptos complementarios de aquel principal, dado por la *imitación* como esencia literaria, son los de *representación* («que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser») y *apariencia* («fingidos y aparentes»), ambos en su sentido de remisión de la literatura a un referente externo constituido por la realidad humana (*Quijote II*, III: 40v).¹³

En estrecha relación con lo anterior, la teoría clasicista de la literatura alberga la consideración del sentido del acto creador y, en consecuencia, del rango que en el mismo corresponde al escritor.¹⁴ Tan trascendental asunto, presente ya en la teoría platónica, llega fortalecido al Renacimiento merced a la *Epístola a los Pisones* de Horacio, constituyendo así uno de los *tópica* de la doctrina literaria clásica, el cual se desarrolla paralelamente a la controversia sobre el arte y las reglas. La dualidad que integra dicho lugar poético puede ser constatada, incluso en toda su propiedad terminológica, en Cervantes, que escribe:

10.– Junto a las dos grandes poéticas españolas del Siglo de Oro, tenemos en cuenta el ensayo de Francesco Robortello (1987), por cuanto su reducción a la comedia lo convierte, no sólo en el primer tratado sistemático sobre el género en la teoría dramática europea, sino también en un adecuado modelo de transposición del plan de la *Poética* a dicha *especie*, no abordada de manera suficiente por Aristóteles.

11.– La correspondencia entre este apartado y los contenidos de los tratados de poética que nos sirven de referencia es la siguiente: Aristóteles (1974): 1. Poética. 2. Especies de poesía. 3. Clasificación de la poesía (según la imitación). López Pinciano (1973): Epístola tercera: *De la esencia y causas de la poética*. Epístola cuarta: *De las diferencias de poemas*. Cascales (1988): Tabla primera: *De la definición poética, de su materia, forma y fin, de la división de las poesías, de la diferencia y concordancia dellas*.

12.– Garrido Gallardo afirma (2014: 181) que «la cuestión básica que plantea la poética aristotélica, y sus antecedentes platónicos, es la de la *mímesis* (imitación)»; y añade (p. 182) que, con respecto a la doctrina platónica, «Aristóteles lleva la cuestión de la *mímesis* al terreno de lo concreto, desde la imitación de la idea hasta la imitación de la naturaleza».

13.– En muchos de los tratados, «el concepto de imitación evidencia un sincretismo en el que aparecen mezclados varios sentidos sin explicación clara. Esta es la doctrina que Cervantes recibe pacíficamente y está como trasfondo de determinadas disquisiciones literarias que aparecen en sus obras» (Garrido Gallardo, 2014: 183).

14.– García Berrio (1980: 221) formula dicho tópico a través de la dualidad *ingenium-ars*, que, juntamente con las formadas por los pares *docere-delectare* y *res-verba*, constituyen «la espina dorsal del sistema estético» clasicista. El conjunto de estas «dualidades causales» conforma la *tópica* teórico-literaria del período, en la que sobresale el debate de «la libertad del *ingenio* frente a la condición imperativa de las reglas derivadas de la autoridad de Aristóteles» (p. 373). A ello añade (p. 387) que, tanto la controversia como su solución, consolidaron «la autoconciencia en el valor de la literatura nacional española».

según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta; y, con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas, que hace verdadero al que dijo: *est Deus in nobis...*, etcétera (*Quijote II*, XVI: 58v);

para, a renglón seguido, reivindicar la utilidad del *ars*, adoptando así una actitud conciliadora,¹⁵ que halla justificación en su misma concepción artística:

también digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quisiere serlo; la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficiónala; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfetísimo poeta (*Quijote II*, XVI: 58v).¹⁶

Muy próxima, como hemos dicho, a la dicotomía señalada, se encuentra también en Cervantes la cuestión de los preceptos, respecto a la cual los pasajes revelan actitudes en cierto modo contradictorias. Así, de los años primeros del siglo, contamos con pasajes resueltamente favorables: «dignos [son] de reprehensión los que hasta aquí han compuesto semejantes libros sin tener advertencia a ningún buen discurso, ni al arte y reglas por donde pudieran guiarse y hacerse famosos» (*Quijote I*, XLVIII: 290v). La misma postura se manifiesta en testimonios próximos al final de la vida de Cervantes, como aquel que reprueba el escribir «a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico» (*Persiles*, III, 2: 125r).¹⁷ Sin embargo, no falta ahora (y referido al campo específico del teatro) el que matiza la posición anterior, indicando que «de aquellos preceptos graves [...] he dejado parte dellos, / y e también guardado parte» (*El rufián dichoso*, II: 97r, vv. 28-34).¹⁸

La controversia sobre las reglas ha sido puesta en frecuente relación con el tránsito entre Renacimiento y Barroco, así como con las distintas concepciones del acto creador literario en una y otra estéticas (García Berrio, 1980). Pero, junto a esta interpretación, es obligado considerar la incidencia de los elementos aportados por la ampliación de los procesos receptivos de la literatura y por su consiguiente efecto de venalidad en la comunicación literaria.¹⁹ Acerca de ello, vuelve también Cervantes a mostrarse conciliador,

15.- «Cervantes conoce las 'reglas' y las transita, más o menos, para, al alimón con el lector cómplice, llegar a la flamante conclusión de que en poesía no hay reglas, o, a lo más, unas reglas surgidas del propio mecanismo del oficio de poeta actual e inspirado, y no las 'reglas antiguas'. Lo único que cuenta es conseguir la admiración del lector de un poeta que, misteriosamente, ya está enajenado por arte y gracia de la inspiración. Actitud muy parecida a la de Lope (de quien Cervantes ha aprendido algo) al defender un teatro vivo, tras arrumbar, aunque conociéndolas, las reglas antiguas» (Porqueras Mayo, 1990: 86).

16.- Un documentado comentario de este pasaje pueda hallarse en Porqueras Mayo (1990: 84n).

17.- En otros pasajes, la «actitud normativa» de Cervantes se manifiesta nítidamente en el plano terminológico, que incluye expresiones como «leyes» y «preceptos del arte». Así, señala que la conculcación redundante «en oprobrio de los ingenios españoles; porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos» (*Quijote I*, XLVIII: 292v).

18.- García Berrio (1980: 375) ofrece la siguiente cita de E. C. Riley: «para Cervantes, que ridiculiza toda clase de pedantería, las reglas, si no van acompañadas del talento, no producirán arte. No pierde mucho tiempo, sin embargo, en burlarse de las reglas mismas».

19.- Frente a la oposición, común a buena parte de la crítica sobre el teatro de Lope de Vega, entre el respeto al *arte* en las comedias y su éxito en los corrales, Cervantes hace depender este último aspecto precisamente del seguimiento de las reglas, señalando la conveniencia de «persuadir a los actores que se engañan en tener la opinión que tienen, y que más gente atraerán y más fama cobrarán representando comedias que hagan el arte que no con las disparatadas» (*Quijote I*, XLVIII: 290v).

distinguiendo entre un plano ontológico y abstracto («no ha de ser vendible en ninguna manera») y otro más concreto, deparado por los nuevas realidades de su tiempo y por las excepciones consiguientes («si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, o en comedias alegres y artificiosas», *Quijote II*, XVI: 58r).

Bien es cierto que este tono se corresponde ya con sus últimos años: «los tiempos mudan las cosas / y perficionan las artes [...] Buena fui pasados tiempos, / y en éstos, si los mirares, no soy mala» (*El rufián dichoso*, II: 97r, vv. 21-27).²⁰ De manera contraria, un decenio antes había abordado la cuestión en términos condenatorios, que, si parecen conllevar una justificación (bien evidente en el caso del teatro), no renuncian (en virtud de su sentido irónico) a señalar a los responsables:

y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben estremadamente lo que deben hacer; pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destes reinos (*Quijote I*, XLVIII: 293r).

En esta atribución de causas, efectos y responsabilidades, Cervantes toma en consideración un elemento central en la polémica, cual es el constituido por el *vulgo*,²¹ que:

las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo (*Quijote I*, XLVIII: 291r).

Dicho concepto aparece en Cervantes, como también en el *Arte nuevo*,²² reforzado por los de *gusto*²³ y *uso*; e inserto en una dualidad que lo contrapone al arte y se proyecta, a su vez, sobre una nueva dicotomía, establecida entre los planos de la recepción y de la creación:

20.– Tras afirmar, a propósito de otros pasajes, que Cervantes manifiesta el mayor grado de «acatamiento aristotélico» en un panorama de «rebeldía antiaristotélica», García Berrio (1980: 379-380) se basa en el que acabamos de citar para admitir la existencia de fragmentos «de contenido más comprensivo para con las razones» que sustentan aquel panorama.

21.– Frente a las valoraciones encomiásticas (frecuentes, sobre todo, en la línea crítica del «propósito antinormativo») de las invocaciones al vulgo en el *Arte nuevo*, García Berrio (1980: 447n) escribe: «es evidente que con sus explícitas fórmulas de menosprecio al gusto del vulgo perdió Lope la oportunidad [...] de enriquecer el conjunto de su obra con un discurso teórico verdaderamente original y progresista», que hubiera permitido a la teoría dramática española decantarse (como lo hicieron la creación y la práctica escénica) por el elemento *delectare*, frente a su par *docere*. Quizá valga la pena considerar a la luz de dicha opinión el siguiente pasaje de Cervantes: «el que de mí trata —dijo don Quijote—, a pocos habrá contentado. —Antes es al revés; que, como de *stultorum infinitus est numerus*, infinitos son los que han gustado de la tal historia» (*Quijote II*, III: 13r).

22.– «Cervantes, sin fárrago alguno, simplemente acepta pacíficamente esta postura estándar sin meterse en más dibujos. Es más: menciona la disculpa del gusto del vulgo, como hará Lope, lo que debía ser entonces tópico» (Garrido Gallardo, 2014: 188).

23.– Nuevamente se hace necesario señalar la diferencia entre la actitud normativa de Cervantes y lo habitualmente señalado, sobre todo en relación con el *Arte nuevo*; en el siguiente pasaje, la dicotomía reglas / gusto no tiene un sentido excluyente, sino de asimilación entre ambos términos: «sin duda —respondió el autor que digo—, que debe de decir vuestra merced por *La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra*. Por ésas digo —le repliqué yo—, y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa» (*Quijote I*, XLVIII: 291v). Según el sentido de esta cita, la decantación de Cervantes por el *delectare* no elimina el seguimiento del *ars*, sino que lo exige.

he dejado parte dellos,
y he también guardado parte,
porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta al arte (*El rufián dichoso*, II: 97r, vv. 33-36).

Tales conceptos son matizados de modo preciso por Cervantes, que desconfiaba del «ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran», y lo define nítidamente: «y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo» (*Quijote II*, XVI: 58r).

Finalmente, el apartado cuyo estudio estamos concluyendo abarca, en los tratados clásicos, la cuestión de las diversas especies literarias, que Aristóteles (1974: 47a) enumera así: «la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística». En relación con esto, Cervantes nos brinda todavía un testimonio más, distinguiendo, en los «géneros de poesía», entre uno «lírico», otro «heroico» y otro «cómico» (*Adjunta al Parnaso*: 72v).²⁴

2. Los géneros dramáticos: la comedia ²⁵

Allí donde la *Poética* ofrece una clasificación de las especies de poesía a partir de los tres criterios derivados de la imitación (medios, objetos y modo), nosotros debemos proceder centrándonos (dado el objeto de nuestro trabajo) en los géneros dramáticos, que Aristóteles define (se llaman *dramas*, dice, «porque imitan personas que obran») a partir del modo de imitación, puesto que tragedia y comedia (los dos que establece la *Poética*) «presentan a todos los imitados como operantes o actuantes» (48a).

Los escritos cervantinos contienen varias formulaciones del sistema de los subgéneros dramáticos, así como menciones específicas de algunos de ellos y una atención preferente hacia el género de la comedia, en los dos estados (antigua y nueva) que coexisten durante la época de Cervantes.

Así, varios pasajes reproducen la división dicotómica llevada a cabo por Aristóteles, si bien en contextos que introducen elementos de matización. En *El rufián dichoso* (II: 97r, vv. 1-5), los dos géneros mayores aparecen referidos al teatro antiguo («informarme / qué es la causa por que dejas / de usar tus antiguos trajes, / del coturno en las tragedias, / del zueco en las manuales / comedias»); mientras que, en *Pedro de Urdemalas*, la mención de los mismos podría entenderse en sentido próximo a la común diferenciación (presente en algunas definiciones clásicas) entre lo triste y lo alegre: «vamos a oír la comedia / con

24.- García Berrio señala que, «bajo el ejemplo de su modelo Míturno, Cascales [...] se halló entre las manos una de las grandes novedades de la teoría estético-literaria moderna: la definitiva sistematización de la doctrina de los géneros» (1988: 24-25). Y añade que las *Tablas poéticas* «ofrecían un rotundo testimonio de la tripartición de géneros no tanto por conglomeración en uno solo de los dos dramáticos, comedia y tragedia, sino especialmente —lo que era mucho más novedoso— al haberse percatado de la unidad básica de la expresión lírica, cuya captación como un todo global había escapado tradicionalmente, desde Aristóteles, a la atención de los preceptistas». Anteriormente, Newels (1974) había abordado con detalle la cuestión de la entidad de la tragedia y de la comedia como géneros separados, así como la de su posterior inclusión en un género común (especialmente, en su capítulo III, 41-53).

25.- Correspondencias con los tratados de poética: Aristóteles (1974): 5. Definición de comedia. 8. Definición de tragedia. Robertello (1987): [I.1.] (Definición de comedia). López Pinciano (1973): Epístola octava: *De la tragedia y sus diferencias*. Cascales (1988): Tabla tercera: *De la tragedia*.

gusto, pues que los cielos / no ordenaron que mis celos / la volviesen en tragedia» (*Pedro de Urdemalas*, III). También el pasaje citado más arriba (*Quijote II*, XVI: 58r) remite a la bipartición del género dramático, a través de la consideración de los respectivos subgéneros constituidos por las «lamentables tragedias» y por las «comedias alegres y artificiosas».

Junto a estas menciones del género trágico, Cervantes nos ofrece, en el entorno de 1600, una aproximación a la tragedia que resulta en cierto modo excepcional por carecer de sucesión posterior. El pasaje alude a sus «tres tragedias» que, además de representarse con éxito y beneficios, generaron en los auditorios efectos acordes con las concepciones grecolatina y renacentista del género: «admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos» (*Quijote I*, XLVIII: 291v).

Por otra parte, contamos con un pasaje que amplía a tres las especies del género dramático:

[le vino] a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia; pero no acertaba en qué nombre le pondría: si le llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia, porque si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin (*Persiles*, III, 2: 125r).²⁶

Alientan aquí los ecos de una encendida polémica producida en el seno de la teoría teatral clasicista, de la que se derivaron resultados diferentes en Italia (donde se aceptó la tragicomedia) y en España, donde se suscitaban posturas contrarias a dicho género, híbrido entre los dos mayores, de las que son muestras elocuentes, tanto su tenaz omisión en el *Arte nuevo*, como su explícito y razonado rechazo en las *Tablas poéticas* de Cascales.

Este mismo pasaje nos introduce, además, en la cuestión terminológica referente a la comedia, tras la que se oculta una indefinición conceptual que ocupa un lugar central en la teoría dramática áurea. Así, en su primera aparición en la cita, el término *comedia* posee un significado abarcador y equivalente al género dramático mismo (o, al menos, a sus formatos mayores);²⁷ pero, al mismo tiempo, designa un estadio de la evolución del teatro español, propio ya del siglo XVII y coincidente con el triunfo de la nueva comedia en los corrales y palacios. De modo contrario, la segunda aparición del término nos lo muestra diferenciado (en virtud de sus respectivos finales) de los otros dos, así como vinculado, por tanto, al sentido que tuvo en las poéticas clásica y renacentista.

Como acabamos de ver, los escritos de Cervantes ofrecen testimonios que incluyen el término en su sentido más estricto y antiguo (fundamentado en su oposición a la tragedia). Pero también otros en los que al término le conviene el sentido de *comedia nueva*, designando ahora a las obras escritas (con independencia de su posible filiación genérica)

26.– García Berrio (1980: 381) escribe: «en el ámbito del teatro español del Siglo de Oro, donde estalló definitivamente la tensión entre la libre posibilidad del ingenio de cada poeta para establecer modificaciones en su arte y la inalterable fijeza de las normas eternas e inmutables, fue a propósito del magno debate de la tragicomedia, especie híbrida cuyo esquema mixto de personajes, discursos y acciones de variada índole y rango acababan por conculcar todos los principios de la normativa clásica». En las páginas siguientes lleva a cabo una rica síntesis de las formulaciones sobre la tragicomedia en las teorías poéticas italiana y española. Huerta Calvo (2003: 312) menciona la cuestión a propósito del «término de la comedia» y ofrece algunas referencias.

27.– Huerta Calvo (2003: 304) indica que la «muy amplia y renacentista definición de la comedia» de Torres Naharro «asegura una flexible aplicación del término a casi todas las formas dramáticas posibles».

para su representación como piezas principales del espectáculo barroco.²⁸ De esto último es muestra el pasaje siguiente, donde la denominación *comedia* posee el mencionado sentido generalizador y acorde con el significado que ha adquirido en el siglo XVII: «los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIr).

Otras citas, sin embargo, encierran alguna ambigüedad, como sucede en la siguiente, si bien aquí cabría contar con la ayuda que supone la precisa referencia al teatro de Lope de Rueda: «las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIr). De igual modo, en el pasaje que ahora reproducimos, el término *comedia* podría parecer aplicado a un reducido conjunto de obras que, por incluir la *Numancia*, de inequívoca naturaleza trágica, dotarían a aquel de su significado más amplio:

que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas... (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIr).

Y, sin embargo, Palacios (1990: 674) hace notar que es inmediatamente después de nombrar *La batalla naval* cuando Cervantes dice textualmente: «donde me atreví a reducir las comedias». En este caso, la denominación «puede referirse únicamente a la tercera obra, perdida».²⁹

Por otra parte, más allá de la cuestión terminológica, hallamos también pasajes que revelan en qué medida se produce en Cervantes una aceptación del nuevo género constituido por la comedia del Barroco.³⁰ El siguiente parece revelar una efectiva admisión, quizá matizada por una cierta justificación, cuando no por algún modo de resignada actitud:

los tiempos mudan las cosas
y perficionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable (*El rufián dichoso*, vv. 21-24).

De cualquier manera, Cervantes no ofrece una definición de comedia, sino más bien una síntesis de los rasgos de excelencia que el género debe ostentar, los cuales consisten en que sea:

grande en el sujeto, admirable y nueva en la invención, grave en el verso, entretenida en los episodios, maravillosa en la división, porque el principio responde al medio y al fin, de manera que constituyen el poema alto, sonoro, heroico, deleitable y sustancioso (*El coloquio de los perros*: 272r).

Dicho acercamiento al concepto de comedia se separa de la línea clásico-aristotélica (cuya definición se basa en el principio de la mimesis), aproximándose a la tradición que emana de Horacio, al que Cervantes menciona al comienzo del pasaje: «habiendo yo

28.- Sobre terminología teatral y su evolución en España entre la Edad Media y el Renacimiento, pueden consultarse Huerta Calvo (2003: 308-314) y Díez Borque (1990), que le precede.

29.- Y, en efecto, la reducción invocada como mérito no puede concernirle a la *Numancia*, que cuenta con cuatro jornadas.

30.- La aceptación del nuevo sentido no implica su valoración positiva. Cervantes incorpora la utilización del término con el significado amplio que ya había adquirido en los primeros años del siglo XVII, pero no siempre se muestra conforme con el estado que ofrece el género así designado.

guardado lo que Horacio manda en su *Poética*». En consonancia con ello, a Cervantes le resulta posible señalar los rasgos que, por oposición, restan calidad y éxito a la comedia: «la causa fue que la achacaron que era larga en los razonamientos, no muy pura en los versos y desmayada en la invención» (*Adjunta al Parnaso*: 72v).

Finalmente, Cervantes se refiere, al igual que también Lope en el *Arte nuevo*, al género del entremés: «y en menos de un mes salí grande entremesista y gran farsante de figuras mudas. [...] los entremeses solían acabar por la mayor parte en palos» (*El coloquio de los perros*: 271r); mientras que, en *Pedro de Urdemalas* (III: 218r, vv. 822-829), se indica cómo el género breve forma parte del repertorio de las compañías:

admitido estáis ya al gremio
de nuestro alegre ejercicio,
pues vuestro raro juicio,
mayor lauro pide en premio.
Largo hablaremos después.
Vamos, y haremos la prueba
de vuestra gracia tan nueva,
ensayando un entremés.

2.1. Finalidad de la comedia³¹

Aristóteles incluye la mención de los *efectos* («mediante compasión y temor llevan a cabo la purgación o *kazársis*») en la propia definición de la tragedia (49b) y la reitera en un apartado posterior (52b), creando un modelo que los tratados clasicistas aplicarían, siguiendo el ejemplo de Robortello, también a la definición de la comedia. Dicha consideración teórica iba a ser ampliada en el Renacimiento mediante la adición del aspecto deparado por la *función* de la obra, de ascendencia horaciana. Ambos aspectos conforman el núcleo de la teoría clasicista sobre la finalidad del teatro, que García Berrio (1980: 423 y ss.) considera a la luz de la dualidad tópica deparada por el par *docere-delectare*, de antigua ascendencia clásica, pero revitalizado e intensamente potenciado en su transmisión por el influjo del *Arte Poética* de Horacio.³²

Dicha dicotomía se halla en los escritos de Cervantes, según manifiesta la contraposición explícita entre los verbos *enseñar* y *deleitar*, como efectos que el recitante debe suscitar en el espectador (*Pedro de Urdemalas*, III: 219r, vv. 940-949).³³ El par se encuentra doblado con otras parejas verbales como *alegrar* y *entretener*, o bien, *satisfacer* y *contentar*

31.– Correspondencia en Aristóteles (1974): 14. Efectos de la fábula trágica.

32.– García Berrio (1980) estudia la finalidad de la literatura a través de uno de los tres pares de tópicos (el constituido por la dualidad *utilidad-placer*) que articulan la esencia de la poética clasicista. En la exposición de las posturas que, acerca de dicha dicotomía, adoptan nuestros tratadistas clásicos, señala (p. 440 y ss.) que su planteamiento alcanza altura teórica con López Pinciano (1973), si bien éste deja inconcluso un proceso que, únicamente con el *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo, otorgaría preferencia al «deleitar», manifestando así «la temprana conciencia del cambio estético que se estaba generando en nuestro país» (p. 446). El ejemplo no tendría continuación en los tratados siguientes. De hecho, la perspectiva adoptada por García Berrio le permite constatar el carácter anticuado que, con respecto a la cuestión de la finalidad del arte, presenta el *Arte nuevo* de Lope de Vega, en virtud de sus «explícitas fórmulas de menosprecio al gusto del vulgo» (p. 447n).

33.– En cuanto a la finalidad del arte, el factor de progreso que supondría otorgar la primacía al deleite sobre el componente didáctico es introducido por Cervantes en la novela, pero no en el teatro, según considera García Berrio (1980: 451n, con ampliación en la página 483).

(*Quijote I*, XLVIII: 293r). Asimismo, en referencia al marco general de la literatura, resulta posible hallar el par de adjetivos *útil* y *deleitabile* aplicados a sendas cualidades de la poesía (*Quijote II*, XVI: 58r), no lejos de los sentidos de otras dicotomías como la que diferencia lo «grave» de lo «dulce» (*Pedro de Urdemalas*, III: 218v, v. 879).

La posición de Cervantes parece mostrarse, aquí también, conciliatoria, no sólo por la reiterada equiparación entre ambos polos de la dualidad (lo que, de paso, podría evidenciar su conocimiento de la *Epístola a los Pisones*), sino sobre todo por la indisoluble correspondencia que establece entre ellos, en tanto que la utilidad deriva de la excelencia estética y el placer emana del valor moral. Así, es propio de las repúblicas ordenadas «entretener la comunidad con alguna honesta recreación» y tal propósito edificante «se conseguiría mucho mejor, sin comparación alguna, con [...] la comedia artificiosa y bien ordenada». Sus efectos consistirían en que:

saldría el oyente alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado de los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud (*Quijote I*, XLVIII: 292v-293r).³⁴

En efecto, el componente de delectación aludido en el pasaje se encuentra en relación con la utilización de las reglas, mientras que el componente de utilidad se halla determinado por la naturaleza ficticia del universo dramático, que actúa como un espejo «donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes» (*Quijote II*, XII: 41r).

Por otra parte, la consideración por Cervantes de la finalidad de la comedia incluye el planteamiento de los límites del *docere*, cuya dimensión colectiva («hacer un gran bien a la república») permite que, siguiendo el ejemplo de Horacio,

reprehenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo [...]; porque lícito es al poeta escribir contra la invidia, y decir en sus versos mal de los invidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale persona alguna (*Quijote II*, XVI: 58v).

Todo ello, evitando siempre representar «cosas en perjuicio de algunos reyes y en deshonra de algunos linajes» (*Quijote I*, XLVIII: 293v).

2.2. Historia y evolución de la comedia³⁵

Finalmente, siguiendo el plan de la *Poética* y, en lo posible, el de la proyección del mismo sobre los grandes tratados renacentistas, podemos hallar en los escritos cervantinos referencias a una consideración histórica del teatro, si bien, en su caso, como en el de Robortello, ceñida al género de la comedia.

En el panorama trazado se perciben las reservas de Cervantes respecto a la evolución coetánea del género. Así, se remonta únicamente a la historia de la comedia renacentista,

34.- A propósito de este pasaje, García Berrio (1980: 506-507) comenta que ninguno de los tratadistas se atreve «a exaltar tan rotundamente como Cervantes la importancia fundamental del deleite», trazando así nuestro autor un camino de modernidad que se incrementaría paralelamente al desarrollo de la estética barroca.

35.- Correspondencias con los tratados de poética: Aristóteles (1974): 4. Origen y evolución de la poesía. Robortello (1987): [II.] (Origen, etimología, historia de la comedia. Tipos de comedias).

cuyo faro sería Lope de Rueda, al tiempo que se inserta a sí mismo en una serie determinada, entre cuyos componentes, tras el propio Rueda, aparece Navarro, «natural de Toledo»; y, luego, él mismo («compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron»), atribuyéndose también determinados avances (figuras morales, pensamientos escondidos, número de actos). Le sigue (una vez que, por necesidad mayor, el propio Cervantes «dejó la pluma y las comedias») quien estaba llamado a alzarse «con la monarquía cómica», sin que a Lope se le concedan todos los méritos de una transformación en la que éstos le caben también al «doctor Ramón», al «licenciado Miguel Sánchez», al «doctor Mira de Mescua», al «canónigo Tárraga», a Guillén de Castro, a Aguilar, a Vélez de Guevara, a «don Antonio de Galarza», a Gaspar de Ávila y a algunos otros que «han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIv).³⁶

Por otra parte, es precisamente en el contexto de estos trazos históricos donde cabe hallar la mayor parte de las referencias que permiten establecer una tipología de la comedia a partir de las menciones de Cervantes: las «imaginadas» frente a «las de historia» (*Quijote I*, XLVIII: 290v); las «divinas» frente a las «humanas» (*Quijote I*, XLVIII: 292v); y, finalmente, las «de capa y espada» (*Adjunta al Parnaso*: 73v).

3. Partes cualitativas o esenciales de la comedia³⁷

En la *Poética*, la descripción específica de las especies de poesía que habían sido consideradas al principio del tratado queda luego reducida a la tragedia, a través de las denominadas *partes cualitativas* de la misma. La importancia concedida a estas, en cuanto aspectos conformadores de la esencia de las obras, se manifiesta en la extensión predominante y, en algunos casos, pormenorizada que les concede Aristóteles, hasta el punto de que los aspectos restantes (partes cuantitativas, efectos, comparación con la epopeya) presentan únicamente un carácter breve y complementario.

De manera general, las poéticas españolas de los Siglos de Oro mantienen estas mismas categorías en su teorización sobre los distintos géneros, ampliando así al estudio de los demás (especialmente, al de la comedia) el modelo descriptivo aplicado por Aristóteles a la tragedia. De manera concreta, las partes cualitativas o *esenciales* establecidas en la *Poética* «son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya» (50a). Con menor grado de fidelidad a sus nombres originales, dichos tratados prodigaron las denominaciones para las distintas categorías, dando lugar a una variedad terminológica a la que procuraremos atender en nuestra exposición.

36.– Hace notar Palacios (1990: 673) que, «en el Prólogo a las *Ocho comedias*, hay noticias valiosas que se refieren a su preocupación por el teatro y a su labor de autor».

37.– Correspondencias con los tratados de poética: Aristóteles (1974): 9. Partes cualitativas (o esenciales) de la tragedia. Robortello (1987): [III.] (Partes cualitativas o esenciales de la comedia). López Pinciano (1973): Epístola Nona: *De la comedia*. Cascales (1988): Tabla cuarta: *De la comedia*.

3.1. Fábula³⁸

Aristóteles la define como la «imitación de la acción», entendida dicha imitación a través de su materialización en la obra, lo que equivale a decir la «composición de los hechos» (50a). La fábula es la más importante de las partes cualitativas, puesto que, al ser la obra «imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida», su fin será dicha acción, en cuanto esta aparece imitada (50b, 51a).

Cervantes nos ofrece tanto el concepto como su denominación original, que alterna con las de *traza* y *artificio* (*Quijote I*, XLVIII: 290v). Los sentidos de selección, disposición, ordenación y trenzado de los hechos imitados se perciben también en *Pedro de Urdemalas* (III: 219v, vv. 1040-1042): «mañana, en el teatro, se hará una, / donde por poco precio verán todos / desde principio al fin toda la traza.» La cita, cuya intención coincide con la de un fragmento del *Arte nuevo* de Lope de Vega (2010, vv. 205-208), alude, además, a la *completitud* y a la *proporción*, dos de las cuatro cualidades establecidas por Aristóteles para la fábula (trágica, en su caso). Ahora bien, son la tercera y la cuarta de estas cualidades las que generaron mayor reflexión teórica, a menudo no exenta de controversia, en la poética clasicista.

Así, la *verosimilitud* se convierte en criterio preeminente en la organización del sistema ficcional de la obra y en principio rector de la figuración clásica. Cervantes presta especial atención a las situaciones que suponen algún modo de alteración de lo verosímil. Así: «¿no se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates [...]? Como yo llene mi talego, si quiere represente más impropiedades que tiene átomos el sol» (*Quijote II*, XXVI: 101r). Precisamente, las deficiencias en la cualidad que estamos describiendo son las que permiten equiparar las comedias de verosimilitud no lograda a los libros de caballerías, por cuanto ambos grupos constituyen «espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia» (*Quijote I*, XLVIII: 292r).³⁹

El concepto de lo verosímil se complementa con otros como el *decoro* o la *propiedad*, referidos principalmente a aspectos específicos tales como las figuras, el lenguaje o el atavío: «en esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales» (*Quijote II*, XXVI: 101r). De manera diferente, lo verosímil alcanza un sentido más amplio, entendido como coherencia perceptiva que afecta a la obra en su conjunto, según puede apreciarse en el siguiente pasaje:

y verán que no acaba en casamiento,
cosa común y vista cien mil veces,
ni que parió la dama esta jornada,
y en otra tiene el niño ya sus barbas,
y es valiente y feroz, y mata y hiende,
y venga de sus padres cierta injuria,
y al fin viene a ser rey de un cierto reino
que no hay cosmografía que le muestre.

38.– Correspondencias: Aristóteles (1974): 10. Fábula. Cualidades de la fábula. Verosimilitud. Unidad. 13. Partes cuantitativas de la tragedia. Robortello (1987): [III.5] (Fábula). López Pinciano (1973): Epístola quinta: *De la fábula*. Cascales (1988): Tabla segunda: *De la fábula*.

39.– El sentido de este pasaje se puede entender reforzado con el siguiente: «querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIv).

Destas impertinencias y otras tales
ofreció la comedia libre y suelta (*Pedro de Urdemalas*, III: 220r, vv. 1045-1050).

Ahora bien, el concepto de verosimilitud adquiere también una dimensión externa, que se aplica a la relación entre el universo ficticio y la realidad que le sirve de referente. Esta es la perspectiva que permite a Cervantes establecer en las comedias una diferenciación entre «las imaginadas» y «las de historia» (*Quijote I*, XLVIII: 290v). Los términos, que transmiten ecos de la división efectuada por Torres Naharro, reproducen también la discusión que, acerca de las relaciones entre poesía e historia, se plantea ya desde la misma *Poética*, así como las subsiguientes atribuciones de una y otra realidad como objetos propios de la comedia y de la tragedia.⁴⁰ Así, el pasaje de Maese Pedro proclama la idoneidad de la materia histórica e, igualmente, la de la invención literaria como bases para la ficción: «esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles» (*Quijote II*, XXVI: 99v).

En todo caso, Cervantes establece los límites que, sea cual sea la materia de la fábula, debe guardar la verosimilitud como cualidad de la misma, según revela en tono irónico el siguiente pasaje:

trata de lo que dejó de escribir el Arzobispo Turpín del Rey Artús de Inglaterra, con otro suplemento de la Historia de la demanda del Santo Brial, y todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno (*El coloquio de los perros*: 272r).

La cuarta de las cualidades atribuidas a la fábula en la *Poética* es la que se refiere a la *unidad*: «la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo» (51a). De la demanda de tal cualidad construyó la poética renacentista el sistema de categorías que, dirigido a la configuración de la fábula, halla su manifestación en el principio de las tres unidades (Garrido Gallardo, 2014: 183-184). De estas, la que se refiere a la acción emana con naturalidad del pasaje aristotélico recién citado, por más que la *Poética* no la mencione como tal. La de tiempo, por su parte, se extrae del rasgo que Aristóteles atribuye a la tragedia, consistente en que, a diferencia de la epopeya, el género dramático «se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco» (49b). Tal indicación imponía, al menos hasta la generalización del transporte rápido como experiencia accesible al receptor, una reducción del espacio imaginario, si es que se pretendía salvaguardar el principio de la verosimilitud imitativa.

Cervantes ofrece testimonios explícitos de su preocupación por tales cuestiones, en términos que abarcan el conjunto de la tríada. Así, en 1605 alude a «la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones», desaprobando como disparate el que pueda «salir un niño en mantillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado». De igual modo, manifiesta, en tono condenatorio,

[haber] visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y así fuera de cuatro jornadas, la cuarta

40.- Así, en el *Arte nuevo*: «por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento» (Vega Carpio, 2010, vv. 111-112).

acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo
(*Quijote I*, XLVIII: 292r).⁴¹

Ahora bien, la posición cervantina, tan discutida, sobre estas dos unidades de lugar y de tiempo, muestra en 1615 una evolución que, sin embargo, no se percibe como abandono, ni de sus iniciales convicciones próximas al teatro renacentista, ni de sus consiguientes reparos al nuevo teatro; sino, antes bien (y ello ofrece un mayor interés para el desvelamiento de la esencia propia del teatro áureo), como adecuada explicación de los mecanismos perceptivos de lo ficcional propios del Barroco. Así, tras constatar que la nueva comedia trueca «sin discurso alguno / tiempos, teatros, lugares» (*El rufián dichoso*, II: 97r, vv. 15-16), reconoce primero la infracción de las normas que ello supone:

mal pudiera yo traer,
a estar atendida al arte,
tanto oyente por las ventas
y por tanto mar sin naves (*El rufián dichoso*, II: 97v: vv. 89-92);

para, a continuación, ofrecer una explicación tan certera como magistral (muy superior a cualquier otra del período y a la doctrina contenida en el *Arte nuevo*) de la adopción de los nuevos procedimientos compositivos requeridos por el modo de recepción propio de los corrales:

ya represento mil cosas,
no en relación, como de antes,
sino en hecho; y así, es fuerza
que haya de mudar lugares (*El rufián dichoso*, II: 97r, vv. 37-40);

modos que se hallan en estrecha relación con las motivaciones psíquicas de la percepción de lo ficcional:

el pensamiento es ligero:
bien pueden acompañarme
con él doquiera que fuere,
sin perderme ni cansarse (*El rufián dichoso*, II: 97r, vv. 53-56).⁴²

En lo que respecta a la unidad de acción, la organización de los episodios de la fábula es considerada, ya desde la *Poética*, de modo conjunto a la contemplación de los aspectos que redundan en la elaboración y complejización de la misma, tales como la peripecia, la agnición y el lance patético; así como de los que se refieren a su desarrollo, tales como la

41.– Este pasaje es comentado por Palacios (1990: 676) de la siguiente manera: «es un texto puesto en boca del cura, de considerable extensión, y al que se ha recurrido más de una vez para hablar del rechazo que sentía Cervantes ante la fórmula de Lope de Vega. Sin embargo, en este mismo capítulo habla de «un felicísimo ingenio» que ha compuesto muchas comedias, y que «por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren». Es evidente que Cervantes critica los excesos, no la nueva fórmula».

42.– A propósito de este pasaje, Palacios (1990: 676-677) escribe: «también se ha referido la crítica a la contradicción entre la teoría y la práctica cervantina, ya que en *El rufián dichoso* hay un notable cambio de lugar, así como la desaparición de acontecimientos «relatados», sustituidos por los representados. El autor se refiere a ello en la misma escena [...] Cervantes tiene en cuenta lo que Lope llamaría el «natural». Justifica la ruptura de los preceptos por lo que es más real, normal. Por otro lado, aquella animadversión a los cambios de lugar está puesta en boca de un personaje que critica las exageraciones. No creo que deba deducirse de ello una teoría escénica. En *Pedro de Urdemalas* no hay cambio de lugar, la peripecia del protagonista anterior a los hechos que constituyen la dramatización se nos relata».

consideración de fases y la diferenciación entre acción principal y episodios. El interés de Cervantes por todas estas cuestiones nos ofrece una única, aunque elocuente, muestra en la reconvención de don Quijote al muchacho del retablo («seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales»), reforzada por el mandato de Maese Pedro: «no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda» (*Quijote II*, XVI: 100v).

Finalmente, traemos aquí, anticipándola con respecto a su orden natural en los tratados clásicos, la cuestión de las partes cuantitativas, que (en su descripción de la tragedia) Aristóteles considera a través de una breve formulación y que, en la tradición de las poéticas, deriva hacia aspectos que afectan directamente a la organización de la fábula, razón por la que cerramos con dicha cuestión el presente apartado. Como ejemplo de ello, la discusión sobre el número de actos,⁴³ si bien se halla determinada por el formato de exhibición de las obras dado por el espectáculo del corral, acaba por afectar también, en la composición de las piezas, a la distribución de la materia ficcional. Sobre este asunto, también largamente debatido, Cervantes se pronuncia, ya en sus últimos años, tanto en términos generales:

has reducido a tres
los cinco actos que sabes
que un tiempo te componían
ilustre, risueña y grave (*El rufián dichoso*, II: 97r, vv. 9-12);

como, con aparente carácter reivindicativo, refiriéndose a su propia obra: «me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIr).⁴⁴

3.2. *Carácter*

La segunda de las partes esenciales de la obra teatral (en el caso de la *Poética*, de la tragedia) viene dada por los *caracteres*, también denominados *costumbres* tanto en algunas traducciones de Aristóteles como en tratados áureos.⁴⁵ Para Aristóteles, el carácter se corresponde con «las palabras y las acciones [que] manifiestan una decisión» (54a) de quienes son sujetos de la acción imitada: «llamo caracteres a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales» (50a).

Las referencias de Cervantes a los caracteres se inscriben en la concepción del teatro como ficción; así, en la comedia «se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballe-

43.– Huerta Calvo (2003: 304) hace notar que Torres Naharro, «frente a las connotaciones estáticas y clasicistas de *acto*», ofrece el nuevo término *jornada*, «tomado de la narrativa italiana», el cual «lleva implícita una concepción dinámica de la obra teatral [...], lo que será característico del teatro español, desde Lope a Valle-Inclán, y causará admiración emuladora en otras dramaturgias».

44.– Este pasaje, al que ya nos hemos referido a propósito del concepto de comedia, ha sido también comentado por Palacios (1990: 674-675) en relación con la división de la obra en actos: «también se ha hablado de que se atribuye la reducción de las cinco jornadas a tres. Pero Cervantes no afirma eso en el Prólogo. Tras nombrar *La batalla naval* dice textualmente: «donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas de cinco que tenían». Puede referirse únicamente a la tercera obra, perdida. Si las otras dos del grupo (*Numancia* y *Los tratos*) constan de cuatro jornadas, el que *La batalla* tuviera tres justificaría el empleo del término «atreverse», que implica cierta osadía en un autor vinculado a los moldes clásicos y en una época aún temprana, cuando la nueva fórmula no se había impuesto del todo. [...] En cualquier caso, creemos que de sus palabras no se infiere que se atribuya la innovación».

45.– Así, Robortello (1987): *caracteres* o *mores* [III.18]. Cascales (1988): Tabla tercera: *De las costumbres*.

ros, damas y otros diversos personajes» y allí «uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple»; pero, «acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales» (*Quijote II*, III: 41r). Junto a ello, la utilización del término *figura* subraya la conexión entre el personaje como ente ficticio y la manifestación escénica del mismo, a través del actor: «la honra que le darían en encargarle las primeras figuras» (*Persiles*, III, 2: 125v) y «la más discreta figura de la comedia es la del bobo» (*Quijote II*, III: 12v).

También hallamos en Cervantes menciones a la tipología específica de los personajes: «patriarca, / pontífice y estudiante, / emperador y monarca» (*Pedro de Urdemalas*, III: 217v, vv. 736-738); «grave anciano, joven presto, / enamorado compuesto» (vv. 783-784); rey (v. 914); «lacayo consejero y gracioso» (*Persiles*, III, 2: 125r). Y, para los entremeses y pasos: «ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIr). A los anteriores deben sumarse los que Cervantes reclama como innovaciones propias: «mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIr).⁴⁶

Finalmente, la relación anterior permite ser contrastada con el criterio aristotélico dado por el objeto de la imitación, que permite dividir los caracteres entre aquellos que aparecen «mejores que solemos ser nosotros» (48a), propios de la tragedia y de la epopeya; y aquellos que son imitados como «peores o incluso iguales» que «los hombres reales», según sucede en la comedia. Dicho criterio determina el grado y la calidad del cumplimiento del principio de verosimilitud, a través de su aplicación a los caracteres de la obra como uno de los aspectos de la *propiedad*: «¿qué mayor (disparate) que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona?» (*Quijote I*, XLVIII: 292r).

3.3. *Pensamiento y elocución*

Las partes esenciales tercera y cuarta son el *pensamiento* y la *elocución*, cuya común relación con el discurso de la obra no resulta, sin embargo, aclarada en la *Poética* en términos que deparen, bien una definición precisa de cada una, bien siquiera una nítida diferenciación entre ambas.

El *pensamiento*,⁴⁷ al que traductores y tratadistas denominan también *dictamen* y *sentencia*, se corresponde con «todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso»

46.– A propósito de este pasaje, Palacios (1990: 675) advierte acerca de las dificultades que ofrece su interpretación, «porque ahí sí que es explícito el autor» y, sin embargo, «Cervantes debía conocer el teatro de Juan de la Cueva, Rey de Artieda, Virués y Argensola, donde aparecen personificaciones como la Discordia, la Fama, etc.», tal y como hacen notar Schevill y Bonilla, para quienes estas obras se redactaron antes de 1587 o 1585. Quizá, señala Palacios, «el autor del *Quijote* creyó haber dado a aquéllas mayor corporeidad e integración en la obra. Éste puede ser el sentido de su afirmación. Quizá lo consiguió en las piezas perdidas».

47.– Correspondencias con los tratados: Robortello (1987): [III.26] (Sentencia). López Pinciano (1973): Epístola sexta: *Del poético lenguaje*. Cascales (1988): Tabla cuarta: *De la sentencia*.

(56a) y sus contenidos son materia de la Retórica.⁴⁸ Su presencia en la obra es competencia del poeta, en tanto que es este quien, en efecto, elabora los aspectos verbales que corresponden a cada personaje. En cuanto a la *elocución*, parte designada también con los términos *lenguaje* y *sentencia*, es definida como «la expresión mediante las palabras» (50b), viniendo a consistir en la manifestación del discurso de la obra en relación con la percepción de la misma por el espectador.⁴⁹ Su conocimiento y comunicación son competencia del actor y del director escénico, mientras que sus contenidos se corresponden con las facetas propias del lenguaje, estudiadas, por tanto, por la gramática.

La preocupación de Cervantes por el estilo depara algunos testimonios relativos a las dos partes esenciales recién citadas, el primero de los cuales parece apuntar directamente al pensamiento: «y que advierta [...] que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IV). Otros, sin embargo, ofrecen una vinculación más dudosa («el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIv). A dicha indeterminación contribuye el empleo impropio del término *elocución* referido a la competencia del poeta en el plano verbal:

infinitas comedias [...] ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama (*Quijote I*, XLVIII: 293r).

En otros pasajes, por el contrario, la referencia a la *elocución* resulta inequívoca: «llaneza, muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala» (*Quijote II*, XXVI: 101r); y, aludiendo a la técnica del recitante:

a los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar (*Pedro de Urdemalas*, III: 218r, v. 790-793).

3.4. Aparato y melodía

Las partes cualitativas quinta y sexta, denominadas respectivamente *espectáculo* y *melodía* por Aristóteles, poseen en común el ser percibidas únicamente durante la representación escénica, a diferencia de las otras cuatro, que resultan igualmente perceptibles mediante un proceso de comunicación puramente verbal.⁵⁰

La *melodía*, también denominada *melopeya* y *canto* en algunos tratados, no cuenta con referencias equivalentes a una formulación teórica en los escritos de Cervantes, pese a

48.– Además de lo señalado en nuestra parte introductoria, el predominio de la orientación retórica en los tratados de teoría literaria anteriores a 1580 generó que sus contenidos no fueran «siempre orientables directamente a la poesía, pero sí hacia la literatura ampliamente entendida, con el anejo de la preocupación estilístico-compositiva asumida a través de la Retórica» (García Berrio, 1988: 32).

49.– Correspondencias: Robortello (1987): [III.28] (Dicción / elocución). López Pinciano (1973): Epístola séptima: *Del metro*. Cascales (1988): Tabla quinta: *De la dicción*.

50.– Robortello (1987: 110) señala, además, que «son necesarias, por tanto, estas dos partes, la melodía y el aparato. Mucho más necesarias son aquellas otras sin las cuales ni siquiera puede escribirse una comedia.»

hallarse intensamente presente en sus obras de creación y, en concreto, llegar a constituir el procedimiento de cierre habitual en sus entremeses. De manera muy diferente, el *espectáculo*, también denominado *aparato* y *perspectiva*,⁵¹ concita una abundancia y variedad de testimonios que constituyen una novedad en las poéticas de su tiempo y parecen evidenciar en el autor del *Quijote* una concepción del teatro eminentemente escénica. Ello permite abrir una reflexión sobre la efectiva presencia, en el pensamiento cervantino, de una idea de teatro acorde con la realidad constituida por la práctica de los corrales; así como, de manera contraria, sobre la preeminencia de las seculares concepciones que, o bien asimilaban el drama a una variedad literaria, cuya reflexión caía dentro de la poética, o bien reducían el teatro a una variedad discursiva considerada como objeto propio de la retórica y aún de la gramática.

Desde luego, hay testimonios de Cervantes que ofrecen indicios de una vinculación a la tradicional concepción de la obra como discurso, manifiestos en la invocación del «oír la comedia» (*Pedro de Urdemalas*, III: 219r, vv. 974) como forma de recepción predominante y correlativa al *recitar* (*Adjunta al Parnaso*: 73v) como aspecto destacado en la representación. Sin embargo, tales indicios se muestran compatibles con la idea del teatro como mimesis directa, «no en relación, [...] sino en hecho» (*El rufián dichoso*, II: 97r, vv. 38-39), que remite al modo de imitación propuesto por Aristóteles como tercer criterio para la clasificación de la poesía y para la caracterización de la tragedia y de la comedia como dramas (48a). Un paso más allá, otros testimonios revelan la importancia de la escenicidad, cuyos elementos se mencionan con profusión, desde el vestuario, al espectáculo mismo; y, como aspecto particular, algún pasaje se refiere a las apariencias (*El coloquio de los perros*: 269v), en cuanto elementos que, por su carácter excesivo, pueden subvertir las exigencias de propiedad emanadas del principio de verosimilitud (*Quijote I*, XLVIII: 292v).

En correlación con estas posiciones sobre la naturaleza del teatro (que, o bien subrayan los aspectos discursivos y auditivos; o bien su entidad escénica y espectacular), las que sustentan la dicotomía entre edición y representación como formas idóneas de comunicación de las obras cuentan con valiosos testimonios en las obras de Cervantes. Así, este invoca repetidamente ambos modos en referencia a su propia obra, dedicando al conde de Lemos sus «comedias, antes impresas que representadas» (*Quijote II*, «Dedicatoria»: VIIIr) y señalando que, «como las obras impresas se miran despacio, fácilmente se veen sus faltas» (*Quijote II*, III: 13r). Además, en la duda entre imprenta y escena, acaba inclinándose, en sus años finales, por la primera: «aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIv), sin que ello le impida aludir a la representación en términos encomiásticos («todas ellas se recitaron», dice como mérito de las suyas), en tanto que manera ideal de comunicación de las piezas, según indica refiriéndose a Lope de Vega: «todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las ha visto representar, o oído decir, por lo menos, que se han representado» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIr). En cualquier caso, Cervantes se muestra consciente de las diferencias perceptivas generadas desde uno y otro modos de comunicación teatral: «pienso darlas a la estampa (las comedias), para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan» (*Adjunta al Parnaso*: 72r).

51.- Correspondencias con los tratados de poética: Robortello (1987): [III.30] (*Aparato*). López Pinciano (1973): Epístola treze y última: *De los actores y representantes*.

Por otra parte, los términos de las cuestiones que acaban de describirse se proyectan también sobre la idea cervantina del proceso de creación teatral, la cual puede entenderse condensada en la secuencia poeta / autor / recitante: «el comediante aconsejó al poeta que cercenase algo de los cardenales, si no quería imposibilitar al au(c)tor el hacer la comedia» (*El coloquio de los perros*: 269v).

El poeta posee en el pensamiento de Cervantes la primacía que le otorga su función de iniciar el proceso creativo: «juntóse toda la compañía a oír la comedia de mi amo» (*El coloquio de los perros*: 270v); incluso cuando su función es la adaptación de obras previas: «un poeta, que de propósito con los recitantes venía, así para enmendar y remendar comedias viejas, como para hacerlas de nuevo» (*Persiles*, III, 2: 124v). Esta importancia concedida por Cervantes al dramaturgo alcanza, en la mejor tradición horaciana, a mostrar su preocupación por la formación, eminentemente filológica (y acorde con la concepción de la literatura como registro especial del lenguaje) que este debe adquirir: «habiendo ya subido felicemente el primer escalón de las esencias, que es el de las lenguas, con ellas por sí mismo subirá a la cumbre de las letras humanas» (*Quijote II*, XVI: 58r); de tal modo que los poetas carentes de la adecuada competencia en las lenguas clásicas «son meros romancistas, sin saber otras lenguas ni otras ciencias que adornen y despierten y ayuden a su natural impulso» (*Quijote II*, XVI: 58v). En este punto, los testimonios de Cervantes dejan translucir la ya mencionada dualidad tópica *ars-igenium*, transmutada en el debate sobre competencias adquiridas y disposición natural. El segundo término de la misma muestra también un considerable desarrollo en el pensamiento cervantino, a través de la invocación de las cualidades que deben adornar al poeta: «es menester un gran juicio y un maduro entendimiento» (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: VIIIr). Cervantes señala como condición natural idónea la de ser «sujetos prudentes, virtuosos y graves» (*Quijote II*, XVI: 59r); y ello «porque letras sin virtud son perlas en el muladar» (*Quijote II*, XVI: 57v).

Finalmente, completan estas apreciaciones sobre la consideración cervantina de la función del poeta las referencias al mecenazgo invocadas en prólogos y preliminares de sus obras, así como en la siguiente cita: «con todo esto, no hallo un príncipe a quien dirigirla. Príncipe, digo, que sea inteligente, liberal y magnánimo. ¡Mísera edad y depravado siglo nuestro!» (*El coloquio de los perros*: 272r).

Como hemos señalado, también el autor cuenta con referencias en los escritos de Cervantes, primero en su condición de propietario y jefe funcional de la compañía, según se desprende del testimonio de Berganza:

el autor me hizo tantas caricias que me obligaron a que con él me quedase, y en menos de un mes salí grande entremesista y gran farsante de figuras mudas. Pusiéronme un freno de orillos y enseñáronme a que arremetiese en el teatro a quien ellos querían; de modo que, como los entremeses solían acabar por la mayor parte en palos, en la compañía de mi amo acababan en zuzarme, y yo derribaba y atropellaba a todos, con que daba que reír a los ignorantes y mucha ganancia a mi dueño (*El coloquio de los perros*: 271r);

y asimismo de otros dos pasajes, el primero de los cuales muestra la relación del autor con el poeta: «—Seis (comedias) tengo, con otros seis entremeses. —Pues, ¿por qué no se representan? —Porque ni los autores me buscan, ni yo los voy a buscar a ellos» (*Adjunta al*

Parnaso: 72r); mientras que el segundo se refiere a la relación con el recitante, tal y como manifiesta un actor que insta a sus compañeros a comenzar los ensayos: «porque pide el rey comedia, / y el autor ha ya hora y media / que espera. ¡Grande descuido!» (*Pedro de Urdemalas*, III: 217v, vv. 721-723).

Junto a esto, algunos pasajes cervantinos señalan el papel del auctor como director artístico del espectáculo, entre cuyas funciones se incluyen la previsión y organización material de todos los elementos de la representación, sentido que se percibe en la evocación de los modos de producción coetáneos a Lope de Rueda y a la infancia de Cervantes, cuando

todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos (*Ocho comedias...*, «Prólogo al lector»: IIIr).

Especialmente notable es el pensamiento transmitido por Cervantes acerca de la figura y función del recitante, en términos que hallan escaso parangón, salvo excepciones, en los tratados áureos.⁵² Este apartado ofrece varias perspectivas, que van desde la vida y trabajo de las compañías, hasta las propias técnicas de actuación. De la atención que esta figura le merece, da idea la diversidad de sus denominaciones: comedianta, recitanta y farsanta (*Persiles*, III, 2: 125v); farsista (*Pedro de Urdemalas*, III: 217v, v. 713); además de otros más comunes, como recitante, representante y farsante.

A la actividad de las compañías alude al describir la siguiente situación, que reproduce la presentada en el *Retablo de las maravillas*:

entrando en la ciudad, acertaron a alojarse en un mesón do se alojaba una compañía de famosos recitantes, los cuales aquella misma noche habían de dar la muestra para alcanzar la licencia de representar en público, en casa del Corregidor (*Persiles*, III, 2: 124v).

Acerca de las representaciones, los escritos de Cervantes no ofrecen noticias de las funciones llevadas a cabo en el corral, pero sí sobre las de carácter privado, tanto las producidas en ambiente rústico (las marionetas de Maese Pedro o la metateatral del *Retablo de las maravillas*), como las acontecidas en medio urbano:

juntas estaban muchas damas de la ciudad con la Corregidora, cuando entraron [...]. Dieron lugar a que les diesen casi el más honrado en la fiesta, que fue la representación de la fábula de Céfalo y de Pocris (*Persiles*, III, 2: 125v).

Igualmente, se nos ofrece información sobre una representación palaciega y sobre el carácter exclusivo de sus espectadores:

ya ven vuestas mercedes que los reyes
aguardan allá dentro, y no es posible
entrar todos a ver la gran comedia
que mi autor representa, que alabardas
y lancineques y frinfrón impiden
la entrada a toda gente mosquetera.

Mañana, en el teatro, se hará una (*Pedro de Urdemalas*, III: 219v, vv. 1034-1040).

52.— En Huerta Calvo (2003: 306-307) hallamos un resumen de la Epístola XIII de la *Philosophía antigua poética* del Pinciano.

Además, hallamos en Cervantes referencias a otros aspectos cercanos a la profesión actoral, algunas de las cuales remiten a las controversias sobre la moralidad de los comediantes y, en último término, sobre la misma licitud de la comedia:

¡Oh Cipión, quién te pudiera contar lo que vi en ésta y en otras dos compañías de comediantes en que anduve! [...] Su proceder, su vida, sus costumbres, sus ejercicios, su trabajo, su ociosidad, su ignorancia y su agudeza, con otras infinitas cosas: unas para decirse al oído y otras para aclamallas en público, y todas para hacer memoria dellas y para desengaño de muchos que idolatran en figuras fingidas y en bellezas de artificio y de transformación (*El coloquio de los perros*: 271r).

Contamos también con algún pasaje referido al trabajo preparatorio de las compañías constituido por los ensayos:

hay un grande inconveniente:
que hemos de ensayar primero.
Pues díganme: ¿son farsantes?
Por nuestros pecados, sí (*Pedro de Urdemalas*, III: 217r, vv. 674-677).

E, igualmente, con testimonios sobre las varias habilidades y especializaciones de los actores, entre las que se cuentan las de carácter musical, de modo acorde a lo que muestran los registros profesionales de la época:⁵³ «pero, ¿qué música es ésta? / Los comediantes serán, / que adonde se visten van» (*Pedro de Urdemalas*, III: 218r, vv. 842-844).

En cuanto a la técnica interpretativa propiamente dicha y característica del teatro barroco, Cervantes le dedica un pasaje especialmente elocuente, que, por su interés, reproducimos íntegramente:

Sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos.
De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes;
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,

53.– Pueden verse, como ejemplo, las «memorias de las compañías» que reproduce Onrubia de Mendoza (1970: 26-27).

y a la fábula que es muerta
 ha de hacer resucitar.
 Ha de sacar con espanto
 las lágrimas de la risa,
 y hacer que vuelvan con (p)risa
 otra vez al triste llanto.
 Ha de hacer que aquel semblante
 que él mostrare, todo oyente
 le muestre, y será excelente
 si hace aquesto el recitante (*Pedro de Urdemalas*, III: 218r, vv. 770-801).⁵⁴

Al mismo tiempo, Cervantes constata con reprobación el efecto negativo que, en la profesión del actor, pueden llegar a ejercer los intereses derivados de la ya mencionada venalidad del teatro barroco: «este poeta [...] se admiró de la belleza de Auristela [...] y la tuvo por más que buena para ser comedianta, sin reparar si sabía o no la lengua castellana» (*Persiles*, III, 2: 125r).⁵⁵

En consecuencia, más que por el ejemplo de su conducta, Cervantes demanda un control de la actividad del comediante que vaya dirigido a evaluar su competencia artística. Así, hace aparecer a un «alguacil de las comedias» (*Pedro de Urdemalas*, III: 218r), al tiempo que reclama que «preceda examen primero, / o muestra de compañía», para comprobar que el recitante posee «grandísima habilidad, / trabajo y curiosidad, / saber gastar y tener» (*Pedro de Urdemalas*, III: 219r, vv. 945-957).

54.- Este pasaje condensa admirablemente lo esencial de la técnica del actor áureo, sintetizando los conocimientos y las experiencias que, entre otras fuentes, nos han transmitido, respectivamente, la Epístola XIII del tratado de López Pinciano y *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas Villandrando. Vale la pena establecer una comparación con los pasajes del *Arte nuevo* que abordan la misma cuestión:

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;
 los soliloquios pinte de manera
 que se transforme todo el recitante,
 y con mudarse a sí, mude al oyente.
 Pregúntese y respóndase a sí mismo;
 y si fórmare quejas, siempre guarde
 el divino decoro a las mujeres.
 Las damas no desdigan de su nombre;
 y si mudaren traje, sea de modo
 que pueda perdonarse, porque suele
 el disfraz varonil agradar mucho (*Vega Carpio*, 2010, vv. 269-283).

55.- El pasaje continúa como sigue: «contentó el talle, dióle gusto el brío, y en un instante la vistió en su imaginación en hábito corto de varón; desnudóla luego y vistióla de ninfa, y casi al mismo punto la envistió de la majestad de reina, sin dejar traje de risa o de gravedad de que no la vistiese, y en todas se le representó grave, alegre, discreta, aguda, y sobremañera honesta: extremos que se acomodan mal en una farsanta hermosa» (*Persiles*, III, 2: 125r).

Epílogo

En la introducción al presente trabajo hemos invocado la existencia de una ya larga tradición de estudios que han abordado, tanto la cuestión del conocimiento por parte de Cervantes de la poética clásica, cuanto la constatación de una teoría literaria, más o menos explícita, que se contiene en determinados pasajes de sus obras.

Pero, junto a esto, hemos mencionado las dificultades que nuestro propósito entrañaba, provenientes, en su mayor parte, del nivel estrictamente teórico en el que íbamos a situar nuestro acercamiento al pensamiento teatral de Cervantes. Como consecuencia de la perspectiva adoptada, señalábamos la necesidad de afrontar las objeciones apuntadas por la crítica, tanto en relación con la competencia doctrinal de nuestro autor y con el valor de su formulación, como respecto a las deficiencias que pudieran ser atribuidas al ejercicio teorizador llevado a cabo en la España de su tiempo.

A ello podría añadirse ahora el inconveniente derivado de lo que algunas opiniones críticas juzgan como carencias en la actividad teorizadora que, en nuestros días, tiene como objeto el teatro áureo. Así parece desprenderse de afirmaciones como la siguiente: «se queja Marc Vitse en las páginas de esta *HTE* de que la teoría teatral sigue siendo poco atendida en los estudios críticos y, en efecto, si no un 'pariente pobre' sí puede considerarse un campo poco privilegiado, quizá por sus asperezas» (Madroñal y Urzáiz, 2003: 613). Y, en efecto, el crítico aludido escribe en el mismo tratado (bajo el epígrafe «La teoría teatral» y dentro de un capítulo dedicado al teatro español del siglo XVII) que, «veinte años después» de un trabajo suyo anterior (1983: 717), «las cosas, sustancialmente, no han cambiado, o han cambiado muy poco en el campo particular que nos interesa». Para salir al paso de tales carencias, los autores del primer aserto ofrecen, en los párrafos siguientes, varias «aportaciones de los últimos años», ninguna de las cuales, sin embargo, corresponde a ensayo alguno de teoría teatral en sentido estricto. Y, bajo epígrafe de idéntica denominación, Vitse (2003: 717) comienza su aportación anunciando el propósito de las páginas que siguen, consistente, según el autor, en exponer «los elementos fundamentales del concepto –teórico y práctico– del teatro de la época». ⁵⁶ Fuera de estos apartados, el volumen en el que estos se insertan no contiene otros dedicados a la teoría dramática del Barroco y, en lo que respecta a Cervantes (incluido allí en el siglo XVII), el capítulo que se le dedica se inscribe en una nítida línea historiográfica que estudia las piezas del autor tanto «desde el punto de vista del contenido», como «desde el punto de vista formal» (Maestro, 2003: 757).

Teniendo presentes los juicios recién invocados, nuestro trabajo espera haber realizado alguna contribución al panorama crítico sobre la teoría dramática áurea, ayudando con ello a paliar de algún modo las deficiencias cuyas menciones acabamos de reproducir parcialmente. Por otra parte, dadas la naturaleza y disposición del mismo, sus posibles aportaciones deben entenderse, antes derivadas de la revisión crítica sobre su objeto y de la sistematización del mismo dentro del marco de la teoría poética clasicista, que como

56.– El contenido, en todo caso, se compone de apartados encabezados por los siguientes epígrafes: «El debate ético», «El debate estético» y «Elementos para una dramaturgia: entre teoría y práctica» (este último, con los siguientes subepígrafes: «La Comedia espejo», «Comedia y pintura», «Lo auditivo y lo visual», «Segmentación», «Personajes», «Géneros» y «Lenguaje teatral»).

susceptibles de ser condensadas en una o varias conclusiones finales, las cuales pudieran ser presentadas aquí en forma de otros tantos asertos, alineados, en su caso, con algunas de las posturas suscitadas por las numerosas controversias acerca de las cuestiones que hemos abordado.

No faltan, en este sentido, pronunciamientos críticos que, formulados a veces de manera sintética, permiten ser aquí citados por cuanto los mismos subrayan aspectos aparecidos en nuestra exposición. Su mención, en esta parte final de nuestro trabajo, puede entenderse dotada de cierto valor concluyente, si bien, teñido a veces de decantación hacia algunas de las dualidades, a veces irreductibles, que articulan la teoría teatral clasicista y que han aflorado a lo largo de estas páginas. Resulta posible, así, invocar la «especial posición» de Cervantes en un panorama teórico caracterizado por el triunfo de «la actitud de rebeldía antiaristotélica», en medio del cual, según indica García Berrio (1980: 379),

fue quizás entre todos nuestros grandes escritores el más serio y constante partidario del incondicional acatamiento aristotélico, pudiendo espigar en su *Quijote* afirmaciones de tono muy subidamente favorable a la inmutabilidad de la norma artística;

posición que, en cierta manera, aparece matizada por el siguiente juicio: «en fin, acepta la preceptiva que hay, la da por buena y la adapta si existe necesidad, como vemos en el tan citado comentario sobre la ‘escritura desatada’ que hace el canónigo de Toledo» (Garrido Gallardo, 2014: 188).

De igual modo, en cuanto posible ampliación de las valoraciones recién citadas, cabe transcribir literalmente, pese a su extensión, el juicio de Maestro (2003: 758):

Cervantes, movido acaso por la falsa convicción personal de estar más próximo a Aristóteles que el propio Lope de Vega, construye una obra literaria que está mucho más cerca, en sus planteamientos estéticos y axiológicos, de cualquier tendencia de la poética moderna que de toda la teoría literaria de la Antigüedad clásica, de la que se sirve con intensidad, precisamente porque la supera en capítulos decisivos de la formación de la literatura y de la teoría literaria modernas, como los relacionados con el tratamiento del decoro y la polifonía, de la presencia formal y funcional del sujeto en la fábula, del orden moral trascendente desde el que el protagonista justifica sus formas de conducta, de la experiencia subjetiva del personaje, o de la construcción de figuras literarias que superan todos los arquetipos posibles de su tiempo.

También poseen un alcance general y, en cierto modo, asertivo en relación con nuestro trabajo, la atribución a Cervantes, por parte de Porqueras Mayo (1990: 89), de «una actitud revolucionaria en todo», sustentada en que el Prólogo de 1605 contiene, aunque de manera implícita, «una sutil meditación de teoría literaria [...] personal y original»; como, asimismo, la siguiente ponderación entre creación y teoría (Garrido Gallardo, 2014: 189):

no será precisamente su postura ante la poética lo que justifique estimar que la obra de Cervantes es resultado de la preceptiva poética que compartía, aunque, naturalmente, no se pueda decir que nunca (ni en ninguna parte) esté presente (consciente o inconscientemente) el código poético que conocía.

Dicha ponderación, trasladada ahora al campo específico de la creación teatral de Cervantes, aparece ratificada en este aserto: «digamos de una vez que, en realidad, no es posible explicar homogéneamente la teoría y la praxis del teatro cervantino porque una y otra son entre sí irreconciliables en muchos de sus postulados esenciales» (González Maestro, 2000: 363-364).

Finalmente y acabando así de ajustar el valor concluyente de los párrafos finales de este epílogo a la dimensión que ha constituido nuestro objeto de estudio, ofrecemos la valoración del legado teatral cervantino formulada por Palacios (1990: 677):

podemos concluir que se adaptó en parte a la nueva fórmula como en los cambios de espacio, ausencia de sujeción al tiempo, sustitución del relato por la representación. Siguió dando primacía al texto sobre el espectáculo y rechazó el estereotipo, ya fuera el «gracioso» o final con casamiento.

Así, partiendo de los pasajes de la obra de Cervantes que transmiten su pensamiento teatral y cuya sistematización ha constituido el propósito de nuestro estudio, corresponde ahora al lector determinar en qué medida de aquellos se desprenden elementos de juicio aptos para corroborar o rebatir, desde el campo de la teoría dramática, tanto valoraciones críticas de alcance más general, como las que, en reducida muestra, acaban de ser reseñadas; cuanto las apreciaciones críticas más concretas, incluidas en la parte central de nuestro trabajo, que se refieren a determinados puntos de la poética clasicista y a su presencia en la obra de Cervantes con la profusión y el sentido que estas páginas han tratado de mostrar.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES (1974). *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe*. Madrid: Gredos (ed. de V. García Yebra).
- CARLSON, Marvin (1984). *Theories of the Theatre*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CASCALES, Francisco (1988). *Tablas poéticas*. En A. García Berrio: *Introducción a la poética clasicista (Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales)*. Madrid: Taurus [edición completa y comentada].
- CASTRO, Américo (1972). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer [con edición más reciente en: *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta, 2002].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001). «Adjunta al Parnaso». En *Viaje del Parnaso*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edición de Florencio Sevilla Arroyo). <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck0716>>.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001). *El coloquio de los perros*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edición de Florencio Sevilla Arroyo). <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm763>>.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edición de Florencio Sevilla Arroyo). <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdj5c5>>.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001). *El rufián dichoso*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edición de Florencio Sevilla Arroyo). <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd0w4>>.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edición de Florencio Sevilla Arroyo). <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpv6g0>>.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001). *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edición de Florencio Sevilla Arroyo). <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g5k1>>.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001). *Pedro de Urdemalas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edición de Florencio Sevilla Arroyo). <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd6p1>>.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001). *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edición de Florencio Sevilla Arroyo). <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8s4n3>>.
- DÍEZ BORQUE, José María (1990). *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*. Madrid: Taurus.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (2003). «Cervantes y el teatro de Lope de Vega». En *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos»)*, vol. II. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 579-590. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cervantes-y-el-teatro-de-lope-de-vega/>>.
- GAOS, Vicente (1973). «Apéndice», en Miguel de Cervantes, *Viaje al Parnaso*. Madrid: Castalia, pp. 192-205.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1980). *Formación de la Teoría Literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1988). *Introducción a la poética clasicista (Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales)*. Madrid: Taurus.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2014). «Cervantes y la preceptiva literaria». *Anales Cervantinos* 46, pp. 179-202.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús (2000). *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- HUERTA CALVO, Javier (2003). «Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI». En J. Huerta Calvo (dir.): *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de oro*. Madrid: Gredos, pp. 303-316.
- LÓPEZ PINCIANO, Alfonso (1973). *Filosofía antigua poética*. Madrid: C.S.I.C.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham y URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2003). «Teoría teatral». En J. Huerta Calvo (dir.): *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de oro*. Madrid: Gredos, pp. 613-164.
- MAESTRO, Jesús G. (2003). «Cervantes». En J. Huerta Calvo (dir.): *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de oro*. Madrid: Gredos, pp. 757-782.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1994). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (edición facsímil de la 4ª edición de 1974), 2 vols.
- NEWELS, Margarete (1974). *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. London: Tamesis Books Limited.
- ONRUBIA DE MENDOZA, José (1970). «Estudio preliminar». En *Trece autos sacramentales*. Barcelona: Brugara, pp. 11-30.
- PALACIOS, Feliciano (1990). «Teoría y práctica teatral cervantinas». En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, pp. 673-684.
- PÉREZ, Luis C. y SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico (1961). *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*. Madrid: C.S.I.C.

- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (2012). «Antes del *Arte Nuevo*: génesis y evolución del contexto teórico-teatral del Lope joven». En Héctor Brioso Santos y Alexandra Chereches (coords.), «*Callando pasan los ligeros años...*»: *El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*. Madrid: Liceus, pp. 119-142.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (2014). «Niveles teóricos discernibles en la contribución del *Arte nuevo* a la conformación de la dramática». *Revista internacional Digilec* 1, pp. 102-123. <<http://digilec.udc.es/files/articulo6.pdf>>.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1986). *Teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvil.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1990). «Cervantes y la teoría poética». En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, pp. 83-98.
- ROBORTELLO, Francesco (1987). *Explicación de todo lo que concierne al artificio de la comedia*. Traducción, edición y comentario en: M^a José Vega José (1987). *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 105-119.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto (1971). *Preceptiva dramática española del Renacimiento al Barroco*. Madrid: Gredos.
- TAMAYO, Juan Antonio (1948). «Ideas estéticas y literarias de Cervantes». *Revisa de las ideas estéticas*, 6, 21, pp. 259-302.
- VEGA CARPIO, Lope de (2010). *Arte nuevo de hacer comedias*. En *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (edición crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez), pp. 17-38.
- VITSE, Marc (2003). «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII». En J. Huerta Calvo (dir.): *Historia del teatro español. 1. De la Edad Media a los Siglos de oro*. Madrid: Gredos, pp. 717-755.

