



# *Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva*

Jesús Cañas Murillo

Universidad de Extremadura España

A mi maestro D. Fernando Lázaro Carreter

## **Resumen**

*En este trabajo se aborda el estudio de la comedia nueva como género histórico. Se analiza la evolución de su poética, del corpus de constituyentes que sirven para definirla e individualizarla, desde el momento de creación del género, realizada por Lope de Vega en los últimos años del siglo XVI, hasta el momento de su desaparición, hecho que tiene lugar en la primera mitad del siglo XVIII.*

*Se distinguen dos fases en la trayectoria de la comedia nueva, la fase de creación, que corresponde con la época de Lope de Vega, y la fase de reforma, que se corresponde con la época de Calderón de la Barca. Cada una de ellas abarca tres periodos evolutivos. La fase de creación, los periodos de formación de la poética (1579-1583), consolidación (1580 - 1609) y exageración de los rasgos (1609 - 1635). La fase de reforma, los periodos de renovación práctica (1630 - 1635), de consolidación de la reforma (1635 - 1681) y de decadencia y epígonos (1681 - 1765).*

*Se muestra cómo el final del género se produce por transformación de su poética, en la época de epígonos, en otra poética diferente, que será la que va a servir para*

*caracterizar un género nuevo, propio de la época de la ilustración y que va a tener gran éxito y gran desarrollo a lo largo de todo el siglo XVIII y en los primeros lustros del siglo XIX, la comedia de espectáculo, uno de los géneros dramáticos populares del setecientos español.*

## **Una cuestión problemática**

Muchos han sido los aspectos que se han discutido en torno a la comedia nueva barroca española, el género histórico creado por Lope de Vega en los últimos años del siglo XVI y que estaba llamado a tener uno de los más dilatados, temporalmente, desarrollos que se pueden detectar en la historia no sólo de la literatura española sino de la literatura universal, un género que mantuvo cultivadores a lo largo de más de ciento cincuenta años, desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII.

Sobre la comedia nueva se ha debatido al tratar del problema de sus orígenes, cuestión esta que todavía no se encuentra completamente clarificada, aunque cada vez más nos acerquemos a ese objetivo<sup>1</sup>. Se ha debatido al intentar efectuar su caracterización, al procurar delimitar el corpus de rasgos, de constituyentes, que integran su poética<sup>2</sup>. Se ha debatido al buscar las etapas que pueden señalarse en su evolución.

De este último asunto, de la historia de la comedia nueva, de su trayectoria y evolución como género, nos vamos a ocupar en el presente trabajo. No es una cuestión que haya sido especial y pormenorizadamente abordada por la crítica. Tradicionalmente se ha venido hablando de la existencia, en el teatro barroco español, de dos ciclos, presentados, incluso, casi como enfrentados en muchas ocasiones, el ciclo de Lope y el ciclo de Calderón. Durante mucho tiempo se insistió en las diferencias detectables entre los mismos. Pero no se trató de la comedia nueva como un género unitario, un género histórico con una base, con una poética, común, un género histórico que a lo largo de los años, como consecuencia de las aportaciones de los diversos escritores que usan sus constituyentes para crear sus obras, va sufriendo un conjunto de cambios que lo hacen evolucionar. De todo ello vamos a tratar en estos momentos. Tal es el objetivo de nuestra presente investigación.

## **Trayectoria de la comedia nueva: los periodos evolutivos**

En la trayectoria de cualquier género literario histórico, como muy bien explico en su día Fernando Lázaro Carreter<sup>3</sup>, podemos distinguir tres momentos esenciales.

El primero es el de su creación, protagonizado por un hombre genial, -o por un grupo de textos en los que se realiza la misma operación<sup>4</sup>-, que, basándose en composiciones anteriores y realizando los cambios y aportaciones que se consideran oportunos, es capaz de dar cuerpo a una poética nueva, distinta a la que poseían piezas redactadas en momentos anteriores de la historia, y capaz de servir de base para la creación de obras susceptibles de ser aceptadas y gustadas por los receptores del periodo.

El segundo es el de consolidación, protagonizado por los continuadores de ese creador solitario o ese grupo de creadores iniciales. Son éstos hombres que toman la poética inicial, que incluyen los constituyentes en sus propios escritos, pero que no se limitan a copiar servilmente los modelos que están en la base de sus textos, sino que los modifican a su conveniencia, que perfeccionan los rasgos del género y llegan a añadir otros nuevos que, en ocasiones, terminan por formar también parte de la propia poética.

El tercero es el de la decadencia. Es el periodo en el que la poética del género llega a mostrar síntomas de agotamiento. Fundamentalmente debido a la repetición de esquemas compositivos, motivada por la aparición de un buen número de obras que se han construido sobre la base de los constituyentes esenciales. Es la etapa de epígonos, de los últimos cultivadores del género, autores que terminan por esquematizar excesivamente los rasgos de la poética, por vaciarlos de contenido profundo, por convertirlos en una excusa para escribir obras que resultan demasiado mecánicas. Son estos autores hombres que no se limitan sólo a repetir modelos. Desean innovar, introducen nuevos usos en la poética, pero son usos que acaban por ser degradadores, que terminan por destruir esa poética haciéndola desaparecer, o la transforman en otra distinta, basada en la anterior pero con la que guarda diferencias sustanciales, otra poética que puede dar lugar a la aparición de otro género histórico diferente.

En el caso de la comedia nueva barroca este esquema evolutivo es aplicable e identificable. Pero se ve un tanto complicado. Antes afirmábamos que, al abordar el asunto de la historia del teatro barroco, se habían diferenciado dos grandes periodos, el llamado ciclo de Lope y el denominado ciclo de Calderón<sup>5</sup>. Al estudiar la historia de la comedia nueva, como no podía ser menos, tales momentos pueden ser detectados. Pero no podemos concebirlos como dos ciclos enfrentados, como dos etapas que tienen entre sí pocos elementos en común. Los ciclos existen, pero hay que tratarlos como dos momentos evolutivos, dos etapas, como decíamos, de un mismo devenir histórico. El primero se corresponde con el instante de creación del género. Es la época de Lope, los años en los que se fija y se consolida la poética. El segundo se corresponde con el instante de la reforma del género, una época en la que no se crea una nueva poética, pero sí se rectifican algunos de los usos que se habían hecho de los constituyentes que la integran. La existencia de esas etapas condiciona la historia de la comedia nueva, y hay que tomarla muy en consideración cuando nos trazamos el objetivo de estudiarla. Teniendo en cuenta estas apreciaciones podemos entender mejor la propia historia de la comedia nueva, podemos describir con mayor propiedad su trayectoria y evolución.

Partiendo de tales premisas, en la trayectoria de la comedia nueva podemos diferenciar dos grandes fases evolutivas. La primera se corresponde con la época de creación. Abarcaría el llamado ciclo de Lope. Es el instante en el que se produce la creación y consolidación de la poética. Quedaría cronológicamente ubicada, aproximadamente, entre los años 1579-1583, fecha en la que, según Morley y

Bruerton<sup>6</sup>, se produce la composición de la primera comedia conservada de Lope de Vega, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe*<sup>7</sup>, y el año 1635, fecha de la muerte del propio Lope de Vega. La segunda se corresponde con la época de reforma. Abarcaría el llamado ciclo de Calderón. Es el instante en el que se produce, no la creación de una nueva poética, sino, con el mantenimiento de la misma, la rectificación de las prácticas dramáticas que habían sido de uso generalizado en los años inmediatamente anteriores. Quedaría cronológicamente situada, aproximadamente, entre los años 1635, fecha, insistimos, de la muerte de Lope, y 1765, fecha en la que se produce, en el reinado de Carlos III, la prohibición oficial de los autos sacramentales, instante en el que el teatro barroco puede darse oficialmente por concluido y sustituido por los nuevos géneros populares de la Ilustración. Veamos cada una de ellas.

## **La fase de creación y sus etapas**

La fase de creación se desarrolla entre los últimos años del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII, entre 1579-1583, aproximadamente, y 1635, como exponíamos. No es un periodo monolítico. En ella se producen una serie de variaciones, un conjunto de cambios que son consecuencia natural de la evolución a la que todo género literario histórico se ve sometido. Teniendo en cuenta tales modificaciones podemos detectar la aparición de tres etapas fundamentales. Cada una con sus propias peculiaridades específicas. Nos encontramos con una primera etapa de formación de la poética, una segunda de consolidación, y una tercera de exageración de los rasgos.

### **La formación de la poética (1579-1583?)**

En los últimos años del siglo XVI tiene lugar la creación de la poética de la comedia nueva. No podemos determinar exactamente el año ni el momento concreto en que se verifica esa formación, la individualización del corpus de constituyentes. Podemos utilizar como fecha aproximada la propia de la primera comedia conocida y conservada de Lope de Vega, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe*, como decíamos; es decir, los años 1579-1583.

La forma en que se produce la creación de la poética no es todavía bien conocida en la actualidad. Cada vez, sobre este asunto, vamos teniendo una idea más aproximada a la realidad. Sabemos que la configuración definitiva de los constituyentes tal y como fueron conocidos con posterioridad es producto del trabajo de un autor Lope de Vega, el Fénix de los Ingenios, el llamado Monstruo de la Naturaleza. Él es protagonista fundamental de este periodo. Él hace la propuesta definitiva de rasgos. Él crea la fórmula dramática que iba a ser capaz de generar obras capaces de gustar al espectador de su época. Él idea el arte nuevo de hacer comedias para su tiempo. Un arte que es bien acogido por los receptores, y que es imitado y utilizado por todo un conjunto de seguidores, de dramaturgos, que van a componer nuevas obras construidas sobre el modelo que Lope supo proponer.

La creación de la poética hecha por Lope es un trabajo individual, pero no realizado desde la nada. Él es capaz de recoger aportaciones anteriores y contemporáneas y de proporcionarles forma definitiva, dando lugar a la aparición de un género histórico distinto, definido por un corpus de rasgos peculiar, diferente, en su conjunto, al que se incluía en otros textos que en la época y antes de ella vieron la luz y fueron sometidos a la consideración de los receptores.

La creación de la poética de la comedia nueva se hizo por medio de un proceso de selección. En los últimos años del siglo XVI la renovación del panorama teatral se sentía como una necesidad. Se buscaba un modelo dramático nuevo, adaptado a la época, apto para cubrir las necesidades del momento y satisfacer las apetencias del espectador que, cada vez con más interés y asiduidad, demandaba obras dramáticas, - como medio de diversión, de adoctrinamiento, de información...-, y contribuía, así, a convertir el teatro en el gran fenómeno social que iba a ser a lo largo de todo el siglo posterior. Hubo autores que realizaron sus propias propuestas. Así, recordemos a Miguel de Cervantes, a Juan de la Cueva, al grupo de escritores valencianos (Guillén de Castro, Gaspar Aguilar, el canónigo Tárrega...). Uno de esos autores fue Lope de Vega. Todos estaban trabajando en la misma dirección, para la consecución de los mismos objetivos. El público se encargó de simplificar el panorama. De entre todas las propuestas aceptó una, que tenía, en ocasiones, muchos puntos de contacto con las demás, o, al menos, con algunas de las demás: la defendida y practicada por Lope de Vega. Ante ello, algunos de sus ilustres oponentes decidieron protestar y arremeter contra la comedia nueva, contra la fórmula dramática lopista. Tal aconteció con el propio Cervantes. Se desencadenó así una de las polémicas que se desarrollaron en el Siglo de Oro español y que tuvieron como tema el mundo del teatro: la polémica sobre la concepción de la comedia, la discusión sobre el modelo dramático que se consideraba el más apto para la época en la que a los polemistas intervinientes les había tocado vivir. Otros dramaturgos, que también perseguían las mismas metas que el Fénix, se sintieron, por el contrario, identificados con su fórmula dramática. Utilizaron la poética del género en sus escritos y se convirtieron así en uno de los más certeros puntales de la renovación, en uno de los causantes de la consolidación de esa poética y del perfeccionamiento de sus constituyentes inmediatos. Tal aconteció con uno de los grupos de escritores más importantes del periodo de creación, los dramaturgos valencianos, que trabajaban en su propia fórmula dramática a finales del siglo XVI, que entraron en contacto con Lope en la época de su destierro<sup>8</sup>, y que terminaron viendo, en el modelo de renovación lopesco, recogidas buena parte de sus ansias y sus ideas particulares de renovación, por lo que terminaron por aceptarlo como propio, y por construir sus comedias sobre la base de los rasgos que en él se podían encontrar.

De todos estos asuntos tratamos en otro trabajo que en la actualidad tenemos en curso de realización<sup>9</sup>.

## **La consolidación (1580?-1609)**

Tras la etapa de formación de la poética aparece la de su consolidación. Se desarrolla, aproximadamente, entre 1579-1583, y 1609, fecha en que estaba concluida la composición y en que se efectuó la publicación por medio de la imprenta<sup>10</sup> del *Arte*

*Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, el escrito teórico en el que Lope de Vega, por imperativo de la Academia de Madrid<sup>11</sup>, explica su fórmula dramática. Está protagonizada por los primeros seguidores de Lope, por los dramaturgos que creyeron en su manera de hacer teatro, que decidieron ensayar los caracteres de aquél en sus propios escritos, que quisieron utilizar la poética inicial para construir sus obras, contribuyendo así a su perfeccionamiento y su difusión<sup>12</sup>. Es el periodo en el que se encuentran hombres como Guillén de Castro, Gaspar Aguilar, Tárrega, Ricardo de Turia, Tirso de Molina, Luis Vélez de Guevara, Antonio Mira de Amescua... También el propio Lope de Vega, que prosigue aportando textos a la masa de sus admiradores, obras en las que la poética continúa su progresivo desarrollo.

La labor de estos seguidores no ha sido en todas las ocasiones suficientemente valorada<sup>13</sup>. En muchos casos fueron juzgados simples segundones, que realizaron su trabajo a la sombra del maestro, de Lope de Vega, cuyos esquemas se limitaron, se insiste, a repetir. Y ello no es, en absoluto, cierto. La importancia de estos escritores es fundamental. Gracias a ellos la comedia nueva existe como género. Sin ellos ésta no habría pasado de ser un experimento aislado, sin la transcendencia histórica que en realidad tuvo. Ellos son los verdaderos creadores del género, aquellos que le dieron verdadera carta de naturaleza y lo hicieron existir y perdurar. Por otro lado, no se limitaron a plagiar los rasgos que se hallaban en la obra del creador. Tomaron los constituyentes, pero los perfilaron más, los perfeccionaron, y los difundieron, dándolos a conocer a un número de receptores mucho mayor. Además, aportaron algún rasgo nuevo (recordemos, por ejemplo, el tipo del figurón, detectado, según se repite, por vez primera en una comedia de Guillén de Castro, *El Narciso en su opinión*), y algunas prácticas que, a veces, llegaron a ser aceptadas por el propio maestro, por el creador de la poética. Con su obra esta poética se enriqueció y se vio convertida en un medio de construir comedias que iban a quedar integradas en un género llamado a tener en la historia una muy larga duración, como advertimos.

Por otro lado, es necesario advertir que el número de dramaturgos que se convirtieron en consolidadores de la comedia nueva es extraordinariamente elevado. Baste consultar el clásico, excelente y muy meritorio trabajo de Cayetano Alberto de La Barrera para comprobarlo<sup>14</sup>. La demanda del público, ansioso de obtener medios de diversión, y la necesidad frecuente de renovar la cartelera de los teatros fijos, estables, que por esos años se fueron constantemente estableciendo explican esta situación. La consecuencia inevitable de ello fue la acumulación de piezas dramáticas, que, en gran cantidad, dieron cuerpo a un género de largo desarrollo, pero también tremenda y abundantemente cultivado, incluso en exceso. Ello fue la causa inmediata de que pronto empezaran a surgir síntomas de decadencia y descomposición, tal y como en la etapa siguiente vamos a tener ocasión de comentar.

## **Exageración de los rasgos (1609-1635)**

Entre 1609 y 1635, año de la muerte de Lope de Vega, se desarrolla la última etapa de la fase de creación, el periodo de exageración de los rasgos.

Es un momento algo más alejado, cronológicamente, de los anteriores. En él se abre en la comedia nueva un periodo de progresiva postración. Se van introduciendo en las prácticas dramáticas toda una serie de cambios que poco a poco van teniendo un carácter degenerativo y que podían haber llevado al género a su definitiva y pronta desaparición.

Las causas que explican esta evolución, estos cambios, son varias. En primer lugar, está el gusto del público, que admitía y solicitaba unos usos y rechazaba otros. En segundo lugar, hay que recordar las polémicas sobre la concepción y configuración de la comedia, que llevaron a debatir, muy por extenso, los tópicos de composición de los escritos, y a defender unas opciones y rechazar otras, según fuera la postura que mantuviera cada cual. En tercer lugar, hay que recordar la búsqueda de originalidad de los propios dramaturgos, que les lleva a introducir variantes en las prácticas dramáticas; y sus prisas por concluir sus mismos escritos, debido a las necesidades de la extraordinaria demanda, que les obliga, muchas veces, a esquematizar y a repetir esquemas de composición. Por otro lado, la extensión del gusto por la espectacularidad en el auditorio, debido al desarrollo de las técnicas de montaje, impulsado por el propio auge del teatro cortesano, favorecido y protegido por el rey desde el reinado Felipe III, pero, especialmente, en el reinado de Felipe IV.

Consecuencia de todo es que el teatro, la comedia, va progresivamente adquiriendo los siguientes caracteres. La acción se complica, mediante la adición de acciones e historias secundarias, y mediante la acumulación de incidentes que le proporcionan una mayor complejidad. Con ello se hace más difícil, en ocasiones, seguirla con claridad. El argumento se llena de personajes, que dan espectacularidad al montaje, pero no son muy analizados. Se construyen estos sobre la base de los tipos funcionales propios de la comedia nueva<sup>15</sup>, y no reciben nuevos rasgos de caracterización ni nuevas funciones, con lo cual pueden resultar tópicos y esquemáticos. Los temas proliferan, si bien convertidos, a veces, en meros guiones, esquemas, que guían y justifican la actuación de los agonistas. De ellos no se hace verdadero análisis profundo. Aparecen ajustados al código que forma parte de la poética del género, que es uno de sus constituyentes esenciales<sup>16</sup>. El significado, el mensaje, en teoría didáctico, queda reducido, en muchos casos, a procurar al auditorio una mera, e incluso superficial, diversión. Las obras pierden, así, en verosimilitud y en coherencia interna y calidad compositiva, introduciéndose el género en un camino que podría haberle llevado a su degradación y degeneración definitiva. Como autores típicos de este periodo, aparte del propio Lope de Vega en algunas de sus obras, podrían ser citados Antonio Mira de Amescua, Juan Pérez de Montalbán...

Ante todo ello, ante toda esa situación, se hizo necesario introducir una rectificación, con el fin de evitar que la comedia nueva sucumbiera, que terminara por desaparecer por esos años. Es la labor que Calderón y sus seguidores se encargaron de llevar a la práctica. Se dio, así, paso a otro momento en la trayectoria del género, a una fase más en su historia y evolución, la que llamamos fase de reforma.

## La fase de reforma y sus etapas

La fase de reforma tiene su desarrollo entre 1630-1635, los últimos años en los que Lope de Vega vivió, y 1765, fecha de la prohibición, en el reinado de Carlos III, de los autos sacramentales. Antes lo advertíamos. No es, tampoco, como no lo era la fase de creación, un periodo en el que no se registren variaciones. La evolución consubstancial a cualquier género literario histórico lleva a introducir cambios en los constituyentes de la poética y en los usos concretos que de ellos se hacen en los textos. Teniendo en cuenta tales modificaciones podemos detectar la existencia de tres etapas en esta fase de reforma: el periodo de renovación práctica, el de consolidación de la reforma, y el de decadencia y epígonos.

### La renovación práctica (1630?-1635)

La etapa de renovación práctica tiene lugar en los últimos años de la existencia de Lope, en el momento final del que Rozas llamó ciclo «*de senectute*»<sup>17</sup>. Es el instante en el que una serie de jóvenes escritores, inicialmente encabezados por Jerónimo de Villaizán y Garcés, y entre los que también se encontraba un Pedro Calderón de la Barca con no mucha edad, que se iba progresivamente abriendo camino como dramaturgo de corte, se sienten alarmados por el estado en el que se encuentra la práctica dramática de su época. Desean introducir una rectificación en la misma, capaz de detener el evidente deterioro que el teatro va sufriendo. Desatan una polémica en la que se cuestionan todos estos asuntos. Deciden proponer un nuevo modelo de hacer comedias, más acorde con los gustos del momento y que evitase los excesos imperantes. Tales son los hechos que tienen lugar en este Periodo.

La forma en que se efectuó la renovación no es completamente conocida. Pero algunos datos sí podemos aportar sobre la misma.

Sabemos, gracias a Juan Manuel Rozas<sup>18</sup>, que Lope de Vega, el maestro mayor de todos los dramaturgos de esos años, se sintió molesto por las pretensiones de esos jóvenes autores, esos escritores a los que él en algún momento llega a llamar «pájaros nuevos» en sus textos<sup>19</sup>. Pero no va a mostrarse insensible ante tales deseos de renovación. Él mismo, haciéndose eco de las inquietudes que progresivamente se van manifestando y abriendo camino, se va a encargar de proponer un nuevo modelo de práctica dramática, más acorde con los deseos de esos años, que evitase los excesos que se achacaban a las piezas que se estrenaban por entonces en los escenarios. Y lo va a hacer no con un escrito teórico, sino incluyéndolo en una comedia, en concreto, en *El castigo sin venganza*, redactada en el contexto de esta polémica, y bautizada, por ello, también, como Juan Manuel Rozas supo bien recordar<sup>20</sup>, con el título alternativo de *Cuando Lope quiere, quiere*.

Posiblemente, si Lope no hubiese muerto en 1635, si la vida le hubiese concedido algunos años más, hubiera terminado por imponer, dada su experiencia, su prestigio y su maestría, su propio modelo de renovación dramática. No tuvo tiempo. Ante ello el testigo pasó completamente a manos de los jóvenes autores. Ellos fueron encargados de debatir sobre la materia. Ellos fueron encargados de elaborar y realizar su propia propuesta de cambio.

Quizá, probablemente, la forma en que se realizó tal propuesta de renovación fuese similar a la forma en que se efectuó la misma creación de la comedia nueva, la misma elaboración del modelo dramático original, del corpus de rasgos, de constituyentes, del género. Habría que estudiarlo pormenorizadamente. Tal vez se diesen varias opciones, resultado de distintas propuestas individuales. Tal vez una de ellas, que quizá reflejase mejor las ideas de todos los renovadores, que sintetizase con más claridad y calidad las ansias de cambio que estaban en el ambiente, que fuese capaz de abrirse camino con más facilidad, de reunir mayor consenso en torno a ella y de ser mejor aceptada por el público al que iba dirigida, acabase por arrinconar todas las demás, terminase por erigirse en la única victoriosa, en la única que gozó del favor general de los receptores y de los autores. Sería el caso en el que se encontraría el modelo elaborado por Pedro Calderón de la Barca, que desde esos instantes se iba a convertir en el obligado punto de referencia, en la fuente en la que todos iban a beber, en el maestro que iba a enseñar a hacer comedias, a partir de esos instantes, a muchas generaciones de dramaturgos - recordemos su longevidad<sup>21</sup>, y el hecho de que hasta mediados del siglo XVIII continuara siendo tenido, y tomado, como modelo por los autores que seguían la carrera dramática-.

Las causas que explican la necesidad de la reforma las hemos abordado con anterioridad: los excesos en los que iban cayendo, en sus prácticas, los dramaturgos de estos años, recordemos. Es necesario explicar, también las causas por las cuales la propia reforma recibió la configuración concreta que quedó recogida en los textos.

Varias de ellas, sin ánimo de ser exhaustivos, podemos mencionar. En primer lugar, los propios inicios de decadencia que se iban detectando en el género. La corrección de rumbo se comenzaba a sentir como imprescindible so pena de perder la poética completamente. Tal corrección hubo de hacerse rechazando usos que se juzgaban causantes de la degeneración. En segundo lugar, las propias polémicas sobre la concepción de la comedia que hicieron reflexionar a muchos escritores sobre la forma mejor de redactar obras. En tercer lugar, la publicación de todo un conjunto de textos, como indicaron Wilson y Moir<sup>22</sup>, teóricos sobre la comedia, que defendieron la calidad y el cuidado en la composición, y que fueron conocidos y ejercieron su influjo sobre los escritores. Así, el *Ars Poetica* de Horacio (impreso en Madrid, en 1591), la traducción al castellano de la *Poética* de Aristóteles (Madrid, 1626), la *Philosophía antigua poética* (1596) de López Pinciano, el propio *Arte Nuevo* de Lope (1609), las *Tablas Poéticas* (1617) de Francisco Cascales, la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1635) de José Antonio González de Salas... En cuarto lugar, el auge que, debido a la protección de los monarcas del siglo XVII, especialmente de Felipe IV, cada vez más adquiere el teatro cortesano, un teatro que es más exigente con la calidad literaria y de montaje de los textos, un teatro cuyo público pedía un mayor rigor de composición, rigor que va a conllevar una mayor aproximación y respeto a los consejos que se daban en los textos de preceptiva a los que antes hemos aludido. Por todo ello la reforma se llevó a cabo en el sentido en que se hizo. Todas son causas que explican, también, su extensión y aceptación, como expliqué en otro lugar<sup>23</sup>. Pero hay una más que justifica el éxito de la propuesta. Se trata de la recepción sin trabas, de la propia aceptación, de las modificaciones prácticas por el público de los corrales, que influidos por el teatro de la corte, terminaron por gustar de sus usos dramáticos y recibirlos con aplauso en los locales públicos comerciales<sup>24</sup>.

La reforma no creó un género nuevo. Antes lo advertimos y hemos de insistir en ello. Retocó las prácticas dramáticas, el uso que se hacía de los constituyentes de la poética<sup>25</sup>. Al analizar los caracteres concretos que se proporcionaron a la renovación podemos comprobarlo. Son tales rasgos los siguientes. La construcción formal de las comedias es especialmente cuidada. Se procura que los diversos componentes queden subordinados unos a otros, «en función», como explican Wilson y Moir, «del efecto total que el autor quiere que su drama tenga sobre el público»<sup>26</sup>. La acción queda más esquematizada. Se evita la inclusión de historias secundarias de carácter superfluo. Se procura erradicar la inserción de un exceso de acciones secundarias. En el caso de que haya multiplicidad de acciones, éstas se reducen fundamentalmente a dos, una principal y otra secundaria. El constituyente tragicomedia aparece en todos los textos, pero los autores tiende a adoptar una mayor especialización: en unas obras se da preferencia a los ingredientes cómicos, en otras a los ingredientes trágicos, sin que por ello la mezcla, la «mixtura», como dirían en el Barroco, de ambos componentes deje de existir. Se combinan ingredientes procedentes de la tradición popular (canciones, refranes, cuentos...) con otros tomados de la tradición culta (leyendas hagiográficas, anécdotas y asuntos históricos, bíblicos, mitológicos...) como es propio de la poética de la comedia nueva. Pero se tiende en esa mezcla a dar preferencia a los ingredientes cultos sobre los populares. El lenguaje de la comedia registra un fuerte influjo de la lírica culterana y, más concretamente, gongorina. El símbolo y la alegoría hacen frecuente acto de presencia en los textos. Los argumentos se construyen siguiendo más que la norma de la verosimilitud, -el reflejo de la realidad tal y como suele ser-, la norma del decoro, -el reflejo de la realidad como se supone que debe ser-, hecho que queda especialmente reflejado en la construcción de los personajes. Se reduce el número de agonistas que intervienen en la comedia, y se asigna a los que aparecen en la misma una mayor funcionalidad. Se evita la inserción de personajes a los que se proporcionen pocos cometidos. Los agonistas suelen verse arrastrados por problemas internos, por luchas interiores, por cuestiones morales, por dudas, que los hacen sufrir y meditar, con lo cual se vuelven reflexivos, razonadores, y su faceta intelectual se acrecienta. Se convierten en instrumentos aptos para exponer problemas ideológicos. Ante ello la tendencia a incluir temas graves, de carácter teológico o filosófico, hace acto de presencia en el plano del contenido. Por otro lado, los temas propios de la comedia nueva son sometidos a una mayor esquematización, de forma que los rasgos tópicos y recurrentes que definen su código<sup>27</sup> se convierten en motivos básicos de obligada aparición, que funcionan casi como puntos típicos de un guión. El significado, el mensaje que los textos transmiten al auditorio, suele aumentar su didactismo, convertido, en muchos casos, en moralización.

Con todos estos cambios la composición del argumento de las obras queda más racionalizada, evitando, así, los excesos en los que habían caído los escritores de la época inmediatamente anterior a la reforma, y de la propia época de la reforma misma. La comedia nueva, de esta manera, adquiere nuevos bríos. A ella se le proporciona una fuerza, un vigor, que permite la continuación del género durante nada menos que más de cien años todavía, aproximadamente hasta mediados del siglo XVIII.

## **La consolidación (1635-1681)**

La etapa de consolidación de la reforma tiene lugar entre 1635 y 1681, año de la muerte de Pedro Calderón de la Barca. Es un momento importante en la trayectoria del género. Sin él la reforma calderoniana no hubiese pasado de ser un experimento aislado, o, en todo caso, una peculiar manera de utilizar los constituyentes de la poética en el momento de construir unas obras. En otras palabras, no hubiese pasado de ser un corpus de características particulares de un autor concreto.

En la etapa de consolidación, otros dramaturgos creyeron en la propuesta de Calderón, se sintieron identificados con ella, juzgaron que era un proyecto útil para introducir un cambio de rumbo en una forma de hacer teatro que consideraban degradante y, por ello, inadecuada, una forma que hubiese llevado a la desintegración de la poética y la desaparición del género. Tales dramaturgos se convirtieron en seguidores de Calderón, aceptaron sus propuestas de práctica dramática, las utilizaron en sus propios escritos, y contribuyeron a difundirlas y perfeccionarlas. Ellos mismos con sus obras no se convirtieron en simples repetidores de un modelo configurado por Calderón, en simples, casi, plagiarios. Su intervención es más importante y más activa. Contribuyen a perfilar más el proyecto, a mejorarlo, a extenderlo, a darlo más a conocer. Aportan, por su parte, usos y prácticas que lo completan, proporcionándole un acabado más cabal. Gracias a todos la reforma tuvo éxito y terminó, finalmente, implantada, tras sufrir un proceso de mejora, en el panorama teatral del momento.

Los autores de este periodo forman un grupo muy numeroso<sup>28</sup>. Entre ellos pueden recordarse, además de al propio Calderón, a Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Álvaro Cubillo de Aragón, Jerónimo de Cáncer, Juan Bautista Diamante, Antonio de Solís...

## **La decadencia y los epígonos. El enlace con la comedia de espectáculo (1681-1765)**

Entre 1681 y 1765, fechas ambas anteriormente explicadas, podemos situar la última etapa de la trayectoria de la comedia nueva. Es el momento de su decadencia y desaparición. Es el periodo de los epígonos, de los últimos cultivadores del género.

En estos años los rasgos propios de la poética de la comedia nueva comienzan a ser utilizados de una manera degradante. En una dirección que tiene muchos puntos de coincidencia con la situación que describíamos al abordar la etapa de exageración de los rasgos en la fase de creación.

En los textos de este periodo observamos una gran preocupación por los aspectos externos de la obra, por la escenificación de las comedias. Se busca conseguir un montaje especialmente espectacular, en el que la música, los decorados, las maquinarias, los efectos especiales tuvieran un uso importante. A ese montaje se le concede, muchas veces, una importancia superior al propio texto de la pieza. La composición del argumento queda, en ocasiones, subordinada a la propia escenificación. Por ello la acción se complica mediante a acumulación de incidentes, la suma de historias y acciones secundarias, todo lo cual dificulta el seguimiento y la comprensión

de la trama. Se acude constantemente a la inserción de prodigios y sucesos sobrenaturales, y de escenas efectistas que facilitan el abundante empleo de la tramoya. Se exagera el uso de recursos gongorinos en el lenguaje, convertido, de tal forma, en retórico y artificioso sobremanera. Los personajes quedan excesivamente esquematizados, trocados en meros medios de desarrollar una acción espectacular. Se acumulan los agonistas en el argumento, con vista puesta en conferir mayor aparatosidad a la representación. En el plano del contenido se aumenta la inclusión de temas, pero se esquematizan y se convierten en tópicos y reiterativos, en meras excusas para hacer actuar, con arreglo a unos patrones previos, a los personajes. No hay verdadero análisis de unos asuntos profundos, pese a que hay autores que quieren dar la impresión de todo lo contrario. El significado pierde buena parte de la carga didáctica real que la reforma le había conferido, en aras del simple entretenimiento.

Con todo ello las obras pierden en coherencia interna, en cohesión compositiva. Se incorporan caracteres nuevos que no formaban parte de la poética inicial de la comedia nueva. Aparecen personajes de transformación (plantas o animales que se convierten en hombres, o viceversa...), tipos innovadores (héroes, magos...), temas distintos... Y todo puesto al servicio de la pura diversión, sin que sea posible detectar, en realidad, otro tipo de significado. El género, de esa manera, desaparece y se transforma en otro distinto que había de tener un gran desarrollo en el siglo XVIII, en la época de la Ilustración. Es un género que tuvo gran aceptación entre las clases populares del momento, que mantuvo su trayectoria hasta la primera mitad del siglo XIX, que formó parte del llamado teatro popular de la Ilustración (sainete, comedia sentimental en su segunda fase<sup>29</sup>), un género cuya poética está parcialmente basada en la propia de la comedia nueva, pero que contiene innovaciones substanciales que la hacen separarse de forma fundamental de ésta, un género que en otro momento denominé comedia de espectáculo<sup>30</sup>.

Autores de este momento son Francisco Antonio de Bances Candamo, Juan de Matos Frago, Juan de la Hoz y Mota, Pedro Rosete Niño, Antonio de Zamora, José de Cañizares...

## **Hacia una trayectoria de la comedia nueva: conclusiones**

En definitiva, y resumimos brevemente, hemos podido comprobar que la comedia nueva es un género histórico complejo. Presenta una trayectoria y evolución peculiares. Con dos fases, la de creación y la de reforma, cada una de las cuales contiene tres etapas propias, con sus caracteres específicos: formación de la poética, consolidación, exageración de los rasgos, por un lado; renovación práctica, consolidación, decadencia y epígonos, por otro.

Su historia es tremendamente longeva. Se mantiene vivo durante más de ciento cincuenta años. Es un caso único en la historia de la literatura española y en la historia

de la literatura universal. Y además es un género que no llega, al final de su desarrollo, completamente a desaparecer, a desintegrarse. Sufre un proceso de transformación, un cambio en su poética que lo convertirá en el origen de un nuevo género, la comedia de espectáculo, que se gesta en la primera mitad del siglo XVIII, en la obra de autores de transición como Antonio de Zamora y, sobre todo, José de Cañizares, y que se mantiene vivo y plenamente aceptado a lo largo de toda la centuria y hasta la primera mitad del siglo XIX, momento en el que el drama romántico acaba por sustituirlo, -junto con los géneros neoclásicos (comedia de buenas costumbres y tragedia neoclásica) y con la comedia sentimental-, en las preferencias y aceptación populares. Con ello la comedia de espectáculo agota su ciclo. Desaparece, así, en la historia, los últimos vestigios que, en los textos dramáticos, de la comedia nueva, de su poética, de sus constituyentes, habían logrado sobrevivir. El ciclo vital de uno de los géneros dramáticos barrocos por excelencia, entonces, queda completamente cerrado, cumplido, agotado hasta sus últimas consecuencias, hasta sus postreros restos y descendientes.

Cáceres, abril de 1999

## Bibliografía citada

### Textos

- Vega, Lope de: *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición y estudio preliminar de Juana de José Prades. Madrid, CSIC (Clásicos Hispánicos), 1971.
- Vega, Lope de: *El castigo sin venganza*. Edición crítica de José María Díez Borque. Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, nueva serie, 10), 1987.
- Vega, Lope de: *El castigo sin venganza*. Edición crítica de Antonio Carreño. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 316), 1990.
- Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Edición, introducción, notas y apéndices de Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos, 5), 1984. Reimpresión en Madrid, Libertarias (Clásicos Libertarias, 14), 1998.
- Vega, Lope de: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe*, en *Obras de Lope de Vega, XXIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Atlas (BAE, CCXIV), 1968, pp. 397-423.
- Vega, Lope de: *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*. Edición de A. David Kossoff. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 25), 1970.

### Estudios

- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneyra, 1860. Edición facsímil en Madrid, Gredos (BRH), 1969.
- Cañas Murillo, Jesús: «La escuela de Lope», en *Historia de la Literatura I*, dirigida por Juan Manuel Rozas. Madrid, UNED, 1976, tomo II, pp. 187-232. Reimpresión en 1986. 5.ª edición, 5.ª reimpresión, 1998.
- Cañas Murillo, Jesús: «Discípulos de Calderón», en *Historia de la Literatura I*, dirigida por Juan Manuel Rozas. Madrid, UNED, 1976, tomo II, pp. 257-309. Reimpresión en 1986. 5.ª edición, 5.ª reimpresión, 1998.
- Cañas Murillo, Jesús: «La comedia nueva como género», en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos, 5), 1984, pp. 33-47. Reimpresión en Madrid, Libertarias (Clásicos Libertarias, 14), 1998, pp. 33-45.
- Cañas Murillo, Jesús: «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII (1990), Cáceres, UEx., 1991, pp. 53-63.
- Cañas Murillo, Jesús: «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV (1991), Cáceres, UEx., 1992, pp. 75-95.
- Cañas Murillo, Jesús: *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Cáceres, UEx (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 14), 1994.
- Cañas Murillo, Jesús: *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Anejos de *Anuario de Estudios Filológicos*, 18), 1995.
- Cañas Murillo, Jesús: «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia». Artículo en curso de realización.
- Hermenegildo, Alfredo: *El Teatro del Siglo XVI*. Madrid, Júcar (Historia de la Literatura Española, editada por Ricardo de la Fuente, 15), 1994.
- José Prades, Juana de: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid, CSIC, 1963.
- Lázaro Carreter, Fernando: «Para una revisión del concepto "novela picaresca"», en *Actas del Tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 27-45; posteriormente incluido en «*Lazarillo de Tormes*» en la *picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 195-229.
- Lázaro Carreter, Fernando: «Sobre el género literario», en *Estudios de Poética (La obra en sí)*. Madrid, Taurus (Persiles), 1976, pp. 113-120.
- Mackenzie, Ann L.: «La decadencia dramática del ciclo calderoniano: su carácter y sus causas», en *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool, Liverpool University Press, 1993, pp. 131-166.
- Mackenzie, Ann L.: *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- Morley, S. Griswold y Bruerton, Courtney: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos (BRH), 1968.
- Oleza Simó, Juan: «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», en *La comedia. Seminario hispano-francés*. Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 181-226.
- Palacios Fernández, Emilio: *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lérida, Milenio, 1998.
- Rozas, Juan Manuel: *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976.

- Rozas, Juan Manuel: *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*. Badajoz-Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982. Recogido en *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1990, pp. 73-131.
- Rozas, Juan Manuel: «Texto y contexto de *El castigo sin venganza*», en «*El castigo sin venganza*» y *el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra/Teatro Español, 1986, pp. 165-190. Recogido, después, en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1990, pp. 355-383.
- Rozas, Juan Manuel: *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1990.
- Valbuena Briones, Ángel: *Calderón y la comedia nueva*. Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1977.
- Valbuena Briones, Ángel: «Teoría y práctica dramática en Lope y su escuela», en *Calderón y la comedia nueva*. Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1977, pp. 27-44.
- Valbuena Briones, Ángel: «La poética de Calderón», en *Calderón y la comedia nueva*. Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1977, pp. 45-59.
- Valbuena Prat, Ángel: *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona, Planeta, 1974, 2ª ed.
- Wilson, Edward. M. y Moir, Duncan: *Siglo de Oro: teatro*. Barcelona, Ariel (Letras e Ideas. *Historia de la Literatura Española*, dirigida por R. O. Jones, 3), 1974.
- Wilson, Edward. M. y Moir, Duncan: «La escuela de Lope de Vega», en *Siglo de Oro: teatro*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas. *Historia de la Literatura Española*, dirigida por R. O. Jones, 3), 1974, pp. 124-141.
- Wilson, Edward. M. y Moir, Duncan: «La escuela de Calderón hasta 1700», en *Siglo de Oro: teatro*. Barcelona, Ariel (Letras e Ideas. *Historia de la Literatura Española*, dirigida por R. O. Jones, 3), 1974, pp. 191-225.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

