

LA VERDAD UNIVERSAL Y LA TEORIA DRAMATICA EN LA EDAD DE ORO

El problema de qué sea la verdad en literatura preocupa sobremanera a los teóricos del teatro español. Hay una serie de ramificaciones prácticas, tales como el *decoro*, que no podremos estudiar aquí. Esta investigación se centra, con brevedad, en algo más fundamental: ¿hasta qué punto debe el teatro representar la realidad circundante? Los tratadistas dramáticos fijaron sus ojos, al igual que los teorizantes de otros géneros, hacia Aristóteles. El filósofo griego había abordado este problema en su *Poética*, glorificada en toda Europa a partir del siglo XVI.

Recordemos que la posición aristotélica permitía operar con gran amplitud, ya que Aristóteles empleaba conceptos tan comprehensivos como *imitación y naturaleza*, en los que cabía incrustar múltiples matizaciones interpretativas. Fundamentalmente Aristóteles venía a decir que la verdad en la poesía era distinta de la verdad histórica. A la literatura le bastaba con que no rompiese las leyes de la *verosimilitud*, concepto en el que también cabían muchas personales escapadas.

Los teóricos del teatro sabían que la poesía tenía que imitar la naturaleza, y que esta imitación debía ser verdadera. El mismo Aristóteles había señalado la existencia de dos verdades: la particular (histórica) y la poética (universal). El segundo esquema de verdad quedaba mucho más dignificado a causa de la universalidad que sólo el arte podía conseguir. De esta doctrina de las dos verdades surge una robusta cadena teórica que además de elevar artísticamente el género dramático y colocarlo dentro de la categoría de *Poesía*, justificaba también su mera existencia desde unos presupuestos morales. En efecto, el teatro representaría, a su manera, un tipo de verdad sancionado por la autoridad de Aristóteles, tan bien aceptado en los medios religiosos, después del experimento escolástico.

No olvidemos tampoco que desde tiempos medievales, aunque con una meta más restringida, la verdad (en muchos casos tras esta palabra se

pensaba en las verdades del dogma o de la codificación moral) debía ser la dirección de los diversos géneros literarios. Por lo que se refiere al teatro, circulaba una definición de la comedia, atribuida por Donato a Cicerón: «imitatio vitae, speculum consuetudinís, imago veritatis», en la que hay que destacar lo de: «imago veritatis» que, evidentemente, está como preparando el terreno a la postura de más vuelo de Aristóteles, puesta en circulación desde el Renacimiento.

Hasta aquí hemos destacado unos núcleos teóricos, bien conocidos. En este trabajo, en exposición diacrónica y sencilla, observaremos las más importantes tomas de contacto ante el problema que nos ocupa ¹. Un espíritu recalcitrante y clasicista como L. L. Argensola ofrece, paradójicamente, una postura que hoy llamaríamos *romántica*. Subraya en la loa de su *Alejandra*, el poderoso misterio de la tragedia:

Y así si en ella veis algunas cosas
que os parezcan difíciles y graves
tenedlas, sin dudar, por *verdaderas*,
que todo a la tragedia *le es posible*,
pues que muda los hombres sin sentido
de unos reinos en otros...

Curiosa manera de justificar las apariencias no verdaderas en aras de una nueva verdad creada en la mera representación viva de la tragedia.

López Pinciano publica en 1569 su *Filosofía antigua poética*. Es el primer intento serio en España de racionalizar sobre el fenómeno literario, observando, en su conjunto, los diversos mecanismos que actúan en la sensibilidad humana. Allí tiene que plantearse el tema de la universalidad artística respecto de la particularidad. Uno de los interlocutores que actúan en el libro, el atrevido Hugo, establece una clara dicotomía entre la verdad histórica y la que debe presentarse en la tragedia: «... la histórica narración no le costó trabajo alguno al autor, y, como antes fue dicho, si fuera tragedia había de haber alambicado su cerebro para narrar o escribir una cosa que, *siendo mentira, pareciese verdad*, y que junto con esto trajese a los oyentes admiración». El punto de vista de Hugo es, pues, que el autor de tragedia tiene que resolver unas dificultades intelectuales para las que precisará talento creador (lo cual no precisa el historiador), lo importante es que se parezca a la verdad, y que sea capaz de producir admiración. El mismo Hugo prosigue, reafirmando el concepto aristotélico: «... y digo

1. Todas las citas se refieren al libro de F. Sánchez Escribano y A. Porqueras-Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*, Madrid 1965.

con el Filósofo que el poeta trágico no debe estar ligado a las fábulas vulgares, sino fingir y inventar otras de nuevo, que en esto está el mayor primor...». Otro interlocutor, Fadrique, afirma más adelante que la fábula, en lo que contiene de argumento aceptado universalmente, debe conservarse, pero que los episodios «que la van aumentando y ensanchando», sí pueden alterarse. Esta división entre fábula o argumento, el cual debe conservarse cuando se refiere a un hecho establecido por la historia o la tradición, y los *episodios*, que pueden añadirse o alterarse, es doctrina basada en el propio Aristóteles y repetida a menudo por la mayoría de preceptistas. No olvidemos, sin embargo, el punto de vista de Hugo que era mucho más liberal, incluso con la *fábula* misma. Ya veremos cómo más tarde Cascales se escandaliza ante el *liberalismo* de Pinciano. Nótese además que al usar el diálogo en temas de doctrina literaria, el autor de una Poética somete la misma doctrina literaria a un examen de múltiples perspectivas. Por otra parte, al afirmar cada vez más que se puede variar, añadir, aumentar cada episodio, se inyecta, progresivamente, un principio de libertad artística. En efecto, en un teatro de acción, como el español, la proliferación de episodios permitirá un libre funcionamiento de la creatividad del poeta, aunque a veces opere sobre material tradicional.

También es importante recordar que el Pinciano afirma: «Fábula, según doctrina de Aristóteles en sus *Poéticas*, es imitación de la obra, no la obra misma, sino una semejanza della». Al insistir en lo de *semejanza*, más que en la fiel reproducción, se está minando todo un sistema de rigideces apriorísticas. Algunos preceptistas italianos habían interpretado la imitación al pie de la letra.

Luis Alfonso de Carvallo publica otra importante poética en 1602, *Cisne de Apolo*. Allí reproduce un conocido esquema de Diomedes, y nos habla de la *exagmática* (que corresponde a los doctores), de la *mixta* (propia de los historiadores) y de la *dramática* que «principalmente pertenece a los poetas». Reserva entonces el género dramático para la universalidad poética. En otros lugares, en efecto, se ha mostrado muy liberal con el fingimiento de los poetas. Otra vez encontramos la doctrina de la «semejanza a la verdad». Así, al exponer el progreso histórico en las representaciones escénicas, leemos: «Su propia materia, después de puestas ya en buen estilo,, fueron las fábulas y ficciones semejantes a la verdad». En esta poética de Carvallo se presenta también el juego alternante de perspectivas. A la pregunta de Zoilo de que «... si eso ¿no era mentir?» (Carvallo destaca, acaso más que los otros preceptistas, una típica perspectiva cirónica, en este caso representada casi siempre por Zoilo), la *Lectura*, abstracción a través de la cual presenta su pensamiento a la perspectiva

oficial, contesta: «Ya queda eso muy averiguado, mas ya ahora se hacen comedias de historias ciertas, así profanas como divinas, y aun de personas físicas...». A un liberalismo temperamental en cuestiones literarias, hay siempre que contrapesar en Carvallo un énfasis riguroso en todo lo que puede rozarse con la moral. De aquí el cruce de posiciones que se proyectan en su mente respecto a un problema como la *verdad*. En efecto, en la vertiente artística caben manipulaciones y fingimientos, pero en la vertiente moral se presenta el problema de la *mentira* y del *error*. Pero el propio Carvallo reacciona favorablemente, con su temperamento abierto a los progresos del teatro nacional, al darse cuenta de que en las tablas españolas ya no siempre se reproduce estrictamente la verdad documentada. He aquí su toma de conciencia: «... en la cual [comedia] se comienza a ir representando la historia o ficción».

Carvallo no podía ignorar la ya vieja dicotomía de Torres Naharro de «comedia a noticia» y «comedia a fantasía», que facilitaba en la práctica el funcionamiento de las dos verdades en las tablas hispanas.

Aludamos brevemente a Cervantes, que en el *Quijote I* (1605) expone por boca del canónigo sus conservadoras ideas acerca del teatro. Al aludir a los dos tipos de teatro (el fingido y el histórico), se refiere al primero para afirmar: ... y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarse pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables». Obsérvese que en este párrafo Cervantes no ataca la ficcionalidad de la comedia, sino que denuncia la mezcla o superposición de elementos históricos en ella, y sobre todo reacciona contra la falta de verosimilitud. De todas maneras Cervantes, andando el tiempo, parece doblegarse a los triunfos de las nuevas técnicas dramáticas, y él mismo llevará a sus últimas consecuencias, en el *Rufián Dichoso*, la posibilidad cambiante y misteriosa de las tablas, como ya había hecho antes de otra manera su admirado Luperco Leonardo Argensola, a lo que ya nos hemos referido.

Juan de la Cueva publica en 1606 su *Ejemplar Poético*. Allí parece reafirmarse la tajante división entre tragedia, que se basa en historia, y comedia, que es inventada. Este aspecto de la verdad poética es muy importante en España, ya que precisamente señala, a veces, la frontera entre los dos famosos géneros dramáticos. De aquí lo que leemos:

Más la invención, la gracia y traza es propia
a la ingeniosa fábula de España,
no cual dicen los émulos impropia.

Insiste precisamente después de afirmar que por otro terreno van los tiros en la tragedia:

De fábula procede la comedia
y en ella es invención licenciosa,
cual vemos en Naharro y en Heredia.

En 1609, Lope de Vega da a conocer su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Allí, aunque de pasada, se alude a la imitación, a la verosimilitud y al decoro; el problema de la verdad universal parece ya no preocupar demasiado a Lope de Vega, en un tratado de tipo más técnico, en que trata de afianzar un nuevo estilo, mezclando lo serio y lo cómico, lo culto y lo popular, para romper contra una rigidez anquilosada y afirmar la irreductibilidad del gusto. En otras palabras, su lucha está más circunscrita a la campaña concreta de todos los días. De todas maneras, sobre todo en las dedicatorias, aparece su preocupación por la verdad, y en el prólogo a la *Dorotea*.

El rígido legislador que era Cristóbal Suárez de Figueroa, en *El Pasajero*, 1617, afirma: «Quiere Horacio haya en cualquier obra un cuerpo solo, compuesto de partes verisímiles. Conviene para que sea uno tenga un contexto perfecto y cabal de cosas imitadas y fingidas» con lo cual no deja de abrirse un portillón por donde penetra de soslayo el aire de las cosas fingidas, además de las *imitadas*.

Francisco Cascales publica en 1617 *Las Tablas poéticas*, aunque el libro está terminado varios años antes de su publicación. Cascales es profundamente aristotélico, va incluso más allá de Aristóteles. Cascales es, por tanto, un gran partidario de la tragedia como el género «par excellence». De aquí que nos recuerde la doctrina aristotélica: ... en los casos tan graves, como son los trágicos, y lo mismo se entiende en los heroicos, más persuaden y mueven las cosas que sabemos haber pasado y sucedido realmente, *que no las que fingimos*». Añade más adelante: «... si las cosas verisímiles nos mueven, ¿cuánto más nos moverán las verdaderas?» Cascales viene a señalar las dos máximas posibilidades: o la materia es histórica, o se inventa la fábula. Ya conocemos sus preferencias por la primera alternativa. Sin embargo, Cascales, obligado ante la evidencia artística, acepta cambios, incluso para el arte histórico. Veamos sus propias palabras: «Sólo se ha de notar que cuando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta *lo ha de suplir el poeta, ampliando*, quitando, mudando, como más le convenga a la buena imitación». Lo cual no es más que una paráfrasis de la doctrina de Rober-

rello que el propio Cascales cita a continuación: «*Quatenus igitur fingit in rebus, verisque actionibus, vel ipsas augens, vel exornans ex verisimili, ex hoc satis patet esse poetam*».

El Pinciano, en el momento de decidir, daba la palma al asunto inventado, porque le parecía que encajaba más en las facultades creadoras del poeta, y hasta opinaba que el mero uso de la historia apartaba, desde su inicio, al escritor de una perspectiva poética. Pero a esta objeción responde ahora Cascales: «Por donde se engaña el Pinciano, porque si aquella acción que sucedió en la India tiene todas las partes que la que finge el poeta según el verisímil, consta que no es historiador en la imitación della, sino verdadero poeta».

Mucho más adelante Cascales coincide con la común actitud «liberal» en cuanto a los episodios. «Los episodios que para ornato y luz de su poesía suelen usar los poetas es verdad que son extranjeros de la fábula, que en efecto son traídos de fuera». Vemos, pues, que más que novedad en esta vieja doctrina conviene señalar el grado en que la posición «liberal» o «conservadora» se intensifica. No cabe duda de que en el caso de Cascales, los tiros se disparan desde una posición conservadora.

Esta doctrina de la verdad y su efecto en el arte dramático tiene sus repercusiones prácticas más allá del clima puramente teórico de las poéticas oficiales. Un buen ejemplo nos lo ofrece Tirso de Molina en 1621, en *Cigarrales de Toledo*, al defender su comedia *El vergonzoso en palacio*. Allí, frente a ciertos reparos, expresa hermosamente: «Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas». Esta doctrina de la verosimilitud la aplica también Tirso contra la estrecha observancia de la supuesta unidad de tiempo: «Y no siendo esto verosímil en un día, tiene obligación de fingir pasan los necesarios para que la tal acción sea perfecta...». Precisamente al defender la verdad de la vida misma, se rechaza la fría aceptación de las unidades de tiempo y lugar, que tanto preocuparon a los preceptistas italianos.

Francisco de Barreda publica, en 1622, *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras*. Este tratado, original y vigoroso, es una defensa del arte moderno, por encima del antiguo. Sigue presente el problema de la verdad, pero aparece una nueva categoría, la *curiosidad*, que permite nuevas experiencias en la fluidez experimental del teatro contemporáneo español. He aquí el texto que nos parece trascendental: «Es el arte una observancia atenta de ejemplos graduados por la experiencia y reducidos a métodos y a majestad de leyes. Su principio es la *curiosidad*». Este pasaje nos parece muy importante porque supone un

viraje rotundo respecto a los principios aristotélicos y señala nuevas avenidas de indagación mental en el hombre moderno.

Barreda es partidario de una comedia ecléctica (como antes había indicado Luis Alfonso de Carvallo y después hará también Pellicer Tovar), y al defender este punto de vista y examinar los diversos géneros, es cuando trata de asemejar la comedia a la épica: «Hay en las comedias nuestras la majestad, el esplendor y grandeza del poema épico. Tienen sus fábulas, sus episodios, y tal vez su verdad de historia, como el épico». Lo interesante aquí es *tal vez* que baña todo el tratado de una luz problemática. Ya la *verdad* no interesa como fundamento básico del arte. Ya Lope y Tirso se habían pronunciado en la misma trayectoria. De aquí que Barreda prefiera hablar de otros fenómenos más vinculados al mecanismo fluctuante de un arte que ya no debe medirse únicamente con el viejo sustrato aristotélico.

González de Salas, al publicar en 1633 su *Nueva idea de la tragedia antigua* se refiere a los conceptos de verosimilitud y posibilidad; reproduce las ideas aristotélicas. También, siguiendo a Aristóteles, acepta los dos tipos de fábulas para la tragedia, pero da la preferencia, como Cascales, a los que se basan en asunto histórico.

Antonio López de Vega publica en 1641 *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, y allí expone sus ideas teatrales. Su criterio es moralista; de aquí que el problema de la verdad, con sus implicaciones morales, le preocupe vivamente. De aquí también que encontremos una actitud, en general, negativa frente al teatro español contemporáneo.

Después de los moralistas viene José de Alcázar, con un criterio más comprensivo, sobre todo en cuanto al tiempo, comparándolo con la pintura. También Tirso había tocado, de pasada, esta idea. Al estrechar las comparaciones con el arte pictórico, en sus aspectos más concretos y prácticos, se está animando la teoría de un aliento vital y artístico que es el que, a la postre, está por encima de zarandajas de comentaristas, y domina el teatro español.

Hay que llegar a finales del siglo XVII para encontrar una toma de contacto importante, en la teoría dramática, con la verdad poética o universal. Es Bance Candano quien en su *Theatro de los theatros*, tras exponer una brillante definición de la comedia española (que por su aliento y grandeza nos hace pensar, como inmediatos precedentes elogiosos, en los de Barreda y Pellicer de Tovar), dice que la comedia «es la historia visible del pueblo, y es para su enseñanza mejor que la historia [...]». Tras aludir a aspectos ya señalados por otros tratadistas (Bances conoce muy bien las teorías del Pinciano, a quien cita en otro lugar), afirma sobre la comedia española: «Reduce a la cláusula de dos horas los acaecimientos

de muchos años, poniéndolos tan naturales que parece no pudieron suceder de otro modo, y expresándolos tan vivos que se cree que entonces están sucediendo»². Es curioso notar que a Bances lo que le preocupa es, como ya a Tirso y a tantos otros, mostrar que el tiempo real de la vida supera y desborda el tiempo ficcional del teatro. Es decir, se trata de buscar una *verdadera verdad* artística, por encima de convenciones y unidades. De aquí que se subraye también la viveza de lo que expresa en las tablas.

Acabamos de ver con cierta premura y limitación espacial, un núcleo importante en la teoría dramática de la Edad de Oro. El problema de la verdad afecta profundamente la misma práctica dramática (argumentos, caracteres, lenguaje...). Pero el sustrato aristotélico se convierte andando el tiempo en un simple fondo filosófico. A la literatura dramática española, después de Lope, le interesará olvidarse —en la práctica— de toda prosopopeya filosófica y retórica antiguas, para clavar en ellas un nuevo eje: la realidad artística de nuevo cuño.

A. PORQUERAS-MAYO
University of Illinois
Urbana, Illinois
(Estados Unidos)

2. Véase la edición fragmentaria de *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, V, 1901, especialmente p. 247.