

Teoría poética y creación literaria en el Siglo de Oro

MERCEDES RODRÍGUEZ PEQUEÑO
Universidad de Valladolid

La participación en una Mesa Redonda centrada en «Le thème paysan», celebrada en la Universidad de Pau, ha hecho que dirijamos nuestra mirada a la Teoría poética del Siglo de Oro para ver de qué manera este aspecto tan destacado en la creación literaria está presente en los tratados españoles de Poética.

El tema de lo villano inmediatamente nos remite al ambiente y a los personajes de la comedia, del drama pastoril, de las églogas, de los entremeses, de las novelas pastoriles o de los villancicos, pero nosotros queremos ver si estos elementos u otros, relativos a lo rústico, forman parte de los preceptos poéticos y qué incidencia tienen en la teoría poética de los siglos XVI y XVII elaborada en torno a la narrativa y la dramática. Buscamos, pues, el punto de referencia teórico que contacta con el mundo rústico de la creación literaria.

En las Poéticas del gran periodo Renacentista se establecen significativas diferencias, por lo que a nuestro tema respecta, principalmente cuando la autoridad de Aristóteles en materia dramática es sustituida por los cánones emanados de la creación de la comedia nueva. No obstante, algunos autores clasicistas del siglo XVI, como vemos en algunos puntos del tratado de Alonso López Pinciano, ya se muestran sensibles a las transformaciones que se están produciendo en la creación dramática. Y sin embargo, en el siglo XVII, junto a los tratados que se hacen eco de la autoridad que impone la creación contemporánea no sujeta a determinadas reglas clásicas, encontramos autores de la época manierista que en su teoría poética todavía recogen los preceptos clásicos. Con cierta independencia de la frontera cronológica, pues ni la creación ni la teoría siguen un progreso lineal, vamos a trabajar con los más significativos tratados de la Poética clasicista: la *Philosophia antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano y las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales, y con autores manieristas que ofrecen una innovadora teoría poética: Fernando de Herrera en sus *Comentarios a las obras de Garcilaso* (1580), Luis Alfonso Carvallo en el *Cisne de Apolo* (1602), Juan de la Cueva en su *Ejemplar Poético* (1606), Lope de Vega a través del *Arte Nuevo* (1609) y con las selecciones de *Preceptiva dramática. Del Renacimiento y el Ba-*

rroco de F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo y *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles* de A. Porqueras Mayo.

1. Iniciamos este recorrido por la teoría dramática, interesándonos por la doctrina sobre la comedia relativa a la imitación, la catarsis, las partes cualitativas, la finalidad y el decoro, porque de alguna manera a ellas nos remite la figura del villano.

De las partes cualitativas establecidas por la teoría dramática, la que se refiere a los personajes o caracteres es la más cercana al aspecto temático que nos ocupa. Para la Poética clasicista los personajes de la comedia, y las acciones que realizan esos personajes, deben ser humildes. (Y ponemos entre paréntesis que el fin es deleitar porque a ello haremos referencia en el apartado siguiente, íntimamente relacionado con éste). Este precepto responde a la doctrina aristotélica, pero a diferencia de ella, que ofrecía una división moral de mejores y peores, en el Pinciano lo son por el «estado de vida» (López Pinciano, 1596, II: 326-327), clara distinción social que igualmente establece Cascales cuando se refiere a los tres modos por los cuales podrían ser representadas las personas: «supremas como Dios, reyes (...) medianas como ciudadanos (...) ínfimas, como rústicos, pastores». Cascales, para quien la comedia es un género ínfimo, afirma que «El (modo) Cómico abraza una acción humilde» y «para la perfección de la comedia importa que todas sean personas humildes». Las referencias teóricas más directas al rústico como personaje humilde las encontramos en López Pinciano, cuando interesándose por el decoro se pregunta qué rústicos hablan en metro como lo hacen en las bucólicas y cómicas (López Pinciano, 1596, I: 205), y en el Prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) donde Cervantes dice: «las comedias (en los primeros tiempos de Lope de Rueda) eran los coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora».

El villano es un personaje típico, habitualmente utilizado en las comedias, y representativo de la clase de personas «humilde y de inferior condición» que está en el eje teórico de la definición de la comedia clasicista, independientemente de que el villano en la praxis literaria pueda ser más una figura estética que social. Con este elemento —el personaje villano— la comedia enlaza sus manifestaciones literarias con la Poética aristotélica recogida por la teoría clasicista. Ya veremos cómo llega el momento en que este precepto basado en el personaje humilde desaparece de la teoría dramática, al mismo tiempo que la figura del villano en la creación literaria va adquiriendo una categoría social más elevada, gana dignidad, no tiene como fin deleitar por medio del ridículo y aparece junto a nobles y reyes. «Al fin la comedia está / subida ya en tanta alteza» constata Agustín de Rojas en *Loa de la Comedia* (1603).

Este elemento doctrinal que exige personajes humildes está en función de la finalidad de la comedia: deleitar. El Pinciano identifica «personas humildes» y «ridículo»: «diziendo 'por medio de passatiempo y risa' es dezir que las personas de las comedias no han de ser graves ni grandes» (López Pinciano, 1596, III.20-21). Lo ridículo lleva implícita la condición de que los personajes sean humildes, pues la materia de la risa está fundada en la torpeza y la fealdad, sólo aplicables a aquéllos. El sentimiento de ridículo, con el que se mueve a risa por medio de una

burla sin dolor, de alguna cosa torpe y fea (López Pinciano, 1596: 33), es opuesto al sentimiento trágico de la tragedia encarnado en personas elevadas.

Noël Salomon en su estudio sobre *Le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega* confirma que, cuando interviene el villano, la mayoría de las veces es cómico y para serlo ha de aparecer como bobo, feo e ignorante. Y puesto que lo ridículo exige personas humildes y la ignorancia es una forma de torpeza, consecuentemente y según confirma la preceptiva literaria, nace la figura del villano simple, «porque es una persona la del simple en la qual cabe ignorancia y cabe malicia, y cabe también lascivia rústica y grosera», y además «son unos personajes que suelen más deleytar que quantos salen en las comedias» (López Pinciano, 1596, III: 59, y Juan Martí, 1604).

Es significativo este intento de armonización en el personaje del simple encarnado por el denominado «villano bobo» de la comedia, puesto que representa una figura nueva creada en la comedia española, según reza en la teoría poética de la época, aunque se haya visto su antecedente en el «pastor bobo», y a la vez respeta el precepto clásico de hacer el ridículo por medio de la ignorancia, la necedad y la fealdad.

En un proceso de transformación, el personaje humilde presenta junto al significado cómico, el lírico y el trágico, y además, en la comedia nueva pierde el carácter exclusivo que tenía asignado (De José Prades, 1963; Salomon, 1965). Por lo que respecta a la teoría literaria, Lope de Vega, máximo exponente de la creación y de la teoría dramática de la época, defendió la mezcla de personajes en la comedia. Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas* (1616) se queja de los que condenan la comedia nueva alegando que «la poesía cómica no permite introducción de personas graves», y Pellicer de Tovar en su *Idea de la Comedia de Castilla* (1635) tampoco señala en ninguno de sus preceptos que ésta se limite a acciones y personajes humildes. Este precepto aristotélico ha sido olvidado, o mejor, como dice Juseppe Antonio González de Salas en *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633) «discípulos somos de Aristóteles pero ¿qué servirán, pues, aquellos preceptos para la estructura de nuevas fábulas? Mucho sin duda, pero no lo que enteramente es necesario».

Vinculado al cambio de personajes que intervienen en la comedia está el precepto que se refiere a la idea horaciana expresada en el verso «omne tulit punctum qui miscuit utile dulci», pues al fin aristotélico de deleitar, primordial en la comedia, se añade la idea de utilidad. Agustín de Rojas (1603) se congratula porque «ha subido de quilates la comedia» y le atribuye «cosas buenas, heroicas y principales». José Pellicer de Tovar (1635) explica detalladamente en el precepto primero el fin que debe tener la comedia y termina diciendo que «la definición de la comedia es una acción que guía a imitar lo bueno y a excusar lo malo». Componente didáctico que se encuentra también en la definición de Donato de amplias resonancias en los tratados renacentistas y manieristas.

Este planteamiento crítico y teórico responde a la presión de un moralismo estético que provenía de los tratados de Retórica (García Berrio, 1980: 447), y coincide con la observación de Noël Salomon de que en la creación literaria el villano aparece también como rico labrador situado en el escalón más alto de la sociedad rural, pues a medida que se introducen personajes elevados y que el vi-

llano se transforma en labrador rico, es «ejemplar» y «útil». De esta manera, la comedia nueva ya no sólo deleita sino que enseña, y en la teoría literaria sobre la comedia unos preceptos esenciales como son el de personaje humilde y el de la finalidad de deleitar son transformados, pues desaparece el primero y hace que *docere* y *delectare* converjan en un equilibrio que, a diferencia de la corriente manierista imperante, introduce el componente didáctico donde lo esencial era el deleite.

Teniendo en cuenta que la crítica renacentista fue reflexiva y *a posteriori* y dado el desplazamiento o alteración de los preceptos anteriores respondiendo al ennoblecimiento de la comedia, con ello podemos relacionar el hecho de que en varios tratados aparezca un acercamiento de la comedia al fin catártico esencial de la tragedia: la «comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleyte y risa» (López Pinciano, 1596; Juan Martí, 1604; Cascales, 1617, y Cristobal Suárez de Figueroa, 1617).

En la creación y en la teoría literaria la condición de los personajes y la finalidad de la comedia evolucionan en un progresiva transformación de los materiales estéticos. En escena aparecerán mezclados «zuecos» y «coturnos», la condición social del villano experimenta un cambio y se introducen reyes y nobles haciendo desaparecer la figura rústica de la doctrina de la comedia (en Lope de Vega, 1609; en Ricardo de Turia, 1616 y en Francisco de Barreda, 1622), con la consiguiente contribución a que el fin de deleitar propicie la catarsis.

El principio aristotélico de la imitación apoyado en la verosimilitud y la definición ciceroniana de la comedia recogida en muchas de las Poéticas como «imitación de la vida, espejo de costumbres, imagen de verdad» (Bartolomé de Torres Naharro, 1517; Juan de la Cueva, 1585; Carvallo, 1602; Micer Andrés Rey de Artieda, 1605; incluso Lope de Vega, 1609; Cascales, 1617, o el anónimo autor del *Discurso apologético en aprobación de la Comedia*, 1649 y Juan Caramuel, 1668) inciden también en la frecuente utilización de la figura del villano. A la verosimilitud pueden contribuir la imitación de modelos y la imitación de la realidad, y a ambas responde el rústico, pues la comedia se orienta hacia el presente histórico y el villano actúa conforme a las costumbres de los rústicos de su tiempo (Salomon, 1965; Arróniz, 1969). Pero también tenemos que tener en cuenta la fuerza de la *retractatio* en la configuración de los rasgos arquetípicos y de este precepto se hacen eco el Pinciano, Juan de la Cueva y Cascales. Sirvanos de ejemplo la respuesta de Castalio cuando Pierio le pide: «A lo menos describidme brevemente las personas cómicas, o citadme lugares donde yo los vaya a ver» (Cascales, 1617: 393).

Aunque la comedia frecuentemente no sigue las reglas del decoro social, por lo que respecta a las tres fuentes del decoro: cosas, palabras y personajes, el rústico, cuando aparece, aglutina en torno a sí el ambiente, el estilo y el lenguaje exigidos por la preceptiva. Contribuye a ello la utilización en escena de sus vestidos, del calzado que le caracteriza y de sus costumbres. Sin embargo, rompe el decoro, según los críticos, el hecho de que aunque el lenguaje sea el propio que conviene a los rústicos, éstos hablen en metro. Por esta razón, el Pinciano defiende la imitación sólo por medio del lenguaje, y Ugo lo ratifica: «¿Qué rústicos, qué plebeyos, qué ciudadanos hablan en metro, como en las bucólicas y cómicas»

(López Pinciano, 1596: 205). El decoro en el lenguaje desaparece porque el personaje humilde habla en metro y se rompe definitivamente cuando los personajes humildes que definían la comedia desaparecen.

Mientras la comedia se ennoblece, el entremés mantiene la exclusividad de gente plebeya y el nivel ínfimo atribuido primitivamente a la comedia. Como dice Lope «entremés de rey jamás se ha visto». Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas* (1616) nos confirma el lugar que ocupa el entremés una vez que la comedia se ha desplazado «dejando lo que es meramente cómico para argumento de los entremeses que se usan agora» y esto mismo lo corrobora P. José Alcázar (1690), para quien los entremeses pertenecen al género de la comedia, puesto que «siempre son ridículos y tienen el fin festivo, y o se acaba en bailes o en palos, para que todo pare en risa».

2. Al igual que para la comedia, recogemos de la creación literaria las características genéricas de la novela pastoril relacionadas con el tema de lo villano que operan en la Teoría poética, sin remitimos a otros aspectos particulares que subrayan las diferencias y especificidad de las obras concretas.

La novela pastoril en la teoría poética del Siglo de Oro estaba encuadrada dentro de la poesía bucólica o pastoral y participaba junto con las églogas de la materia rústica a que Fernando de Herrera hace referencia en sus *Comentarios*: «La materia desta poesía es las cosas i las obras de los pastores, mayormente sus amores». Cuando el Pinciano (1596, I: 284), Alfonso Carvallo (1601, II: 57) y Cascales (1617: 328) dicen que la égloga puede componerse en los tres tipos de expresión posibles, exegemático, dramático y mixto, se están refiriendo: a) a la realidad de las églogas líricas garcilasianas, que responden al modo exegemático; b) también pueden tener presente las églogas representadas, compuestas en modo dramático, como aparece testimoniado por Agustín de Rojas (1603): «Juan de la Encina (...) de quien tenemos tres églogas que él mismo representó»; testimoniado también por Francisco Antonio De Bances Candamo en su *Teatro de los teatros* (1690): «Lope de Rueda (...) siendo él insigne en la poesía pastoril que llamamos bucólica, se dejó arrastrar tanto de su pasión que juntando otros amigos dio en representar algunos coloquios y églogas que componía, juntamente con las del dulcísimo Garcilaso» y de igual manera testimoniado por Cervantes cuando en el capítulo 58 de la II parte del *Quijote* pone en boca de las zagalas: «Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, las cuales hasta agora no hemos representado», y c) además tienen en cuenta la novela pastoril compuesta en el modo de expresión mixto. El hecho de que Cascales incluya las églogas dentro de las épicas menores nos lleva a considerar para la novela pastoril la Teoría poética elaborada sobre las denominadas églogas, pues las doctrinas de ambas están próximas.

Corroboran esta visión englobadora de todo lo bucólico dentro de la definición de la égloga las palabras del Pinciano sobre el significado antiguo y moderno del término: «A los cantos destes tales (se refiere a los viandantes y pastores) dizen Eglogas el día de oy, y aun antiguamente, aunque el nombre de églogas significa otra cosa más particular». El Pinciano continúa refiriéndose a la rústica poesía que «es dicha así porque es común imitación de gente rústica». Y añade:

«la imitación bucólica es por razón del sugeto más principal que todas las demás rústicas» (López Pinciano, 1595, III, 244, 245). El carácter común del personaje – pastor– las aglutina y por esta razón también reciben el nombre de Pastorales. Otro dato más que confirma esta equiparación es que Cristóbal Suárez de Figueroa (1615) incluye entre los autores de bucólicas o pastorales, junto a Teócrito, Virgilio y Garcilaso, al más genuino autor de novela pastoril: Jorge de Montemayor. Y ya desde la crítica literaria actual, José María Pozuelo en su trabajo sobre «La recepción de Virgilio en la Teoría poética del XVI» señala cómo se referían a las *Bucólicas* con la denominación indistinta de Egloga.

La novela es como la comedia un género inferior que recoge personajes villanos, y mantiene en común con la égloga el mundo rústico con acento bucólico aportado por los mismos personajes, los pastores. Además del precepto relativo a la especificación concreta de los personajes, la teoría literaria apunta que la materia del poema bucólico es principalmente el amor. El pastor poético está íntimamente vinculado al tema del amor, de la misma manera que el rústico está en función del ridículo.

El concepto platónico del amor como forma trascendente confiere a los rústicos pastores conocimientos, sabiduría y una entidad suprema (Avalle-Arce, 1959). Este platonismo que irrumpe en la época renacentista ha de ser tenido en cuenta para comprender el decoro que debe presidir el género. Los pastores, a diferencia del rústico de la comedia, no están sujetos ni al lenguaje ni a las acciones rústicas y a pesar de ello pueden cumplir las reglas básicas del decoro porque el amor opera en la transformación de pastor campesino en pastor poético. Este pastor mítico de la tradición bucólica greco-latina tiene fuerza y significado porque es el molde en que se expresa el sentimiento amoroso. Fernando de Herrera hace referencia en sus *Comentarios* a estos dos elementos definitorios de lo bucólico: los pastores y sus amores. E igualmente Cascales, para quien la égloga es «imitación de una breve acción de personas rústicas en estilo humilde, sin bayle ni canto (...) En ella más comúnmente se pintan y describen las personas y afectos de las personas (...) porque la materia del Poeta Bucólico es principalmente de amores, quejas, contenciones, y algunas veces alabanza». Sin embargo, añade «su lenguaje debe ser humilde» porque Cascales como el Pinciano, más atentos a la preceptiva clásica que a la realidad literaria, exigen en el género pastoril un lenguaje humilde que no aparece en la creación literaria, porque además del poder del amor, en la poesía bucólica el pastor no tiene entidad como tal y es sólo disfraz de cortesanos (Shepard, 1962: 76).

Tanto en las églogas como en la novela pastoril, no así en la comedia y en el entremés, el escenario es un estereotipado e idílico paisaje bucólico que no mantiene conexión con la realidad campesina. Se trata de un idealismo que caracteriza el género y que viene dado por la imitación del bucolismo clásico, por la *retractatio*.

Dos vertientes ofrece lo villano: la rústica y la estilizada. Las dos se dieron en el teatro primitivo de Juan del Encina, pero conforme avanza el siglo XVI, la primera vierte en la comedia y la segunda en el mundo poético bucólico, con la particularidad de que ambas responden al clasicismo renacentista y de que en los

dos géneros el rústico como elemento temático desaparece en la teoría manierista del siglo XVII. En el Siglo de Oro, junto al carácter mimético con respecto a la Poética antigua se producen, sobre todo en la dramática, grandes transformaciones en la Teoría literaria que reflejan la praxis literaria del momento. Lo villano es un elemento que confirma las dos direcciones de la teoría literaria del Siglo de Oro, marcando con su presencia la adhesión a los preceptos aristotélicos y horacianos y respondiendo con su ausencia a las nuevas formas nacionales de creación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÁZAR, JOSÉ (1690), *Ortografía castellana* en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (eds.) (1972), pp. 328-340.
- ARRÓNIZ, OTHÓN (1969), *La influencia italiana en el renacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA (1959), *La novela pastoril española*, Madrid, Gredos.
- BAYO, MARCIAL JOSÉ (1959), *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento. 1480-1530*, Madrid, Gredos.
- DE BARREDA, FRANCISCO (1622), *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras* en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (eds.) (1972), pp. 216-226.
- CARVALLO, ALFONSO (1602), *Cisne de Apolo*, ed. de A. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1957.
- DE CASCALES, FRANCISCO (1617), *Tablas Poéticas*, en A. García Berrio (1988).
- DE CERVANTES, MIGUEL (1615), *Ocho comedias y ocho entremeses*, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (eds.) (1972), pp. 171-174.
- DE LA CUEVA, JUAN (1606), *Ejemplar Poético*, ed. de F.A. de Icaza, Madrid, Espasa Calpe, 1965.
- GALLEGO MORELL, A. (1972), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, Publicaciones de la Universidad.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO (1977), *Formación de la teoría literaria moderna I. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO (1980), *Formación de la teoría literaria moderna II. 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.
- GONZÁLEZ DE SALAS, JUSEPE ANTONIO (1633), *Nueva idea de la tragedia antigua*, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (eds.) (1972), pp. 253-263.
- DE HERRERA, FERNANDO (1580), *Comentarios a las obras de Garcilaso de la Vega*, en A. Gallego Morell (1972).

- MARTÍ, JUAN (1604), *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (1972), pp. 129-132.
- DE JOSÉ PRADES, JUANA (1963), *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO (1596): *Philosophia antigua Poética*, 3 vols., ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973.
- PELLICER DE TOVAR, JOSÉ (1635), *Idea de la Comedia en Castilla*, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (eds.) (1972), pp. 263-272.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (1984) «La recepción de Virgilio en la teoría literaria española del siglo XVI» en *Simposio virgiliano*, Murcia Universidad de Murcia, pp. 467-479.
- PORQUERAS MAYO, ALBERTO (1986), *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill Libros.
- PORQUERAS MAYO, ALBERTO (1989), *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill.
- DE ROJAS, AGUSTÍN (1603), *Loa de la Comedia*, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (eds.) (1972).
- SALOMON, NOËL (1965), *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institute d'etudes ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- SHEPARD, SANFORD (1962), *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO Y PORQUERAS MAYO, ALBERTO (eds.) (1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, CRISTÓBAL (1607), *El pasajero*, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (eds.) (1972), pp. 188-193.
- DE TURIA, RICARDO (1616), *Apologético de las comedias españolas*, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (eds.) (1972), pp. 176-181.