

El *Arte nuevo de hacer comedias*, texto indecidible

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO

Centro de Ciencias Humanas y Sociales
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Albasanz, 26-28
28037 Madrid
miguelangel.garrido@cchs.csic.es

RECIBIDO: FEBRERO DE 2010
ACEPTADO: ABRIL DE 2010

No soy lopista, pero dedicándome a la disciplina que, desde mediados y hasta finales del pasado siglo, se ha venido denominando “Teoría de la literatura”, es natural que me haya topado con frecuencia con las cuestiones de esta poética de Lope de Vega que protagoniza una disputa académica de cuatro siglos y a la que, sin embargo, nunca yo había dedicado particular atención. Ciertamente, mi vinculación desde estudiante con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y con los que, de manera directa o indirecta, estaban ligados a los estudios filológicos de esta institución, me hicieron familiarizarme desde su aparición con las ediciones de Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Ramón Esquer Torres y, sobre todo, Juana de José Prades, quien, cuando yo llegaba al CSIC, acababa de redondear sus aportaciones sobre el *Arte nuevo*. Leí luego minuciosamente el libro de Juan Manuel Rozas, publicado a la vez que mi *Introducción a la teoría de la literatura* en el año 1976 en la editorial SGEL, que, más tarde, acabaría cansándose de los libros académicos y nos descatalogaría a ambos (a todos). He visto también la solvente edición de Felipe Pedraza (1993) así como, antes, la de José Manuel Blecuá en editorial Planeta y recientemente la de García Santo-Tomás en Cátedra, así como, ayer mismo, la nueva políglota de Felipe Pedraza.

En cuanto a los estudios a este propósito, me los he encontrado por do-

quier, siendo así que soy coeditor de la edición digital de las *Obras completas* de Menéndez Pelayo (por consiguiente, de la *Historia de las ideas estéticas* y de los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*) y lector por gustosa obligación de mis colegas Carmen Bobes y Antonio García Berrio, así como de los especialistas del CSIC en literatura del siglo XVIII, siglo cuya polémica del teatro no han tenido por menos que seguir (Checa Beltrán). Por otra parte, me había parecido siempre que el libro de Miguel Romera Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, aparecido en 1935, aunque recoge artículos de fechas anteriores, seguía siendo hoy básicamente válido.

No me propongo, pues, añadir nada a los estudios de la breve pieza que nos convoca, sino ofrecer una reflexión “teórica” sobre qué cuestión o cuestiones que plantea el texto de Lope tienen vigencia hoy.

La verdad es que una poética o nuevo “arte” de hacer comedias que dedica casi tanto tiempo a la poética aristotélica, conocida a través de Robortello, como a la caracterización de la tragicomedia que se propone, que admite el carácter preceptivo de la poética clásica y que argumenta de manera tan sucinta la sustentación de la comedia nueva, debía dar lugar a toda clase de interpretaciones, sobre todo cuando el autor de la obra es, a la vez, el comediógrafo por antonomasia de un, por antonomasia, teatro español. Sobre la historia de la controversia, a partir ya de los intelectuales de su tiempo, existen diversos repastos (Pedraza Jiménez 1993, 37-46; 2009, 46-66; Carreño 1024-26 y García Santo-Tomás 52-61).

Son *quaestiones disputatae* las diversas respuestas que concretan la respuesta a la única cuestión verdaderamente *disputata*, o sea, cuál sea el sentido que debemos atribuir al texto del *Arte nuevo*, habida cuenta de la ambigüedad redaccional que lo caracteriza: ¿palinodia?, ¿epístola horaciana?, ¿texto irónico?, ¿texto en el contexto de la obra total, perteneciente inequívocamente a la nueva comedia?, ¿obra, en último término, aristotélica?, ¿escrito de circunstancias?, ¿pieza oratoria? En definitiva, se trata de indagar la *intentio operis* que subyace a tomas de posiciones contradictorias en el espacio de la misma obra y, en todo caso, en el contexto de una praxis teatral que se ha convertido en piedra de toque de una larga polémica.

Don Marcelino Menéndez Pelayo, quien, como casi siempre, está en el inicio de los caminos transitados por los estudios del siglo XX sobre literatura española, inicia la cuestión en *Historia de las ideas estéticas* (1883, 772-75) interpretando de una manera sorprendentemente literal lo que Lope nos dice. El *Arte nuevo* se convierte así en una preceptiva en la que su autor admite *ad pe-*

dem litterae la doctrina oficial aristotélica: la comedia es imitación de las acciones humanas (“y las costumbres de su siglo”), la unidad de acción es incuestionable, recomendables son la unidad de estilo y apropiada conexión de las escenas, el decoro de los personajes, la propiedad de vestidos y aparato, la adecuación estilística del metro a la situación, la contención de la sátira, que debe huir de las libertades de la comedia antigua o aristofanesca y la represión de las “fábulas episódicas”, o sea, la observancia del principio de totalidad sobre el que Aristóteles había insistido. Y, además, estas afirmaciones están acarreadas, según don Marcelino, de un modo trivial: “muchas citas de Marco Tulio, Elio Donato, Robortello, Julio Pólux, Manetti, Plutarco, Atheneo, Jenofonte, Valerio Máximo, Pedro Crinito y Vitrubio, erudición de poliantea con la cual se escudaba el gran poeta para probar que él también había aprendido humanidades y sabía hacer arte clásico cuando quería”. La conclusión del polígrafo santanderino no puede ser más desoladora: “El *Arte Nuevo* es superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio, fluctuando siempre entre la legislación peripatética y las prácticas introducidas en el teatro”.

No deja de reconocer el crítico que se aportan las novedades de la mezcla de lo trágico y lo cómico, de las acciones humildes y las plebeyas con las reales y altas, de Terencio con Séneca. Asimismo, se pondera la abolición de la “unidad de tiempo” en los bordes mismos de la célebre frase que evoca “la cólera del español sentado”.

Cree Menéndez Pelayo que en Lope coexisten en discordancia el poeta español popular y el poeta artístico, educado con la tradición latina e italiana. El artista se acuerda de las enseñanzas oficiales de Poética que recibió en su juventud, de los principios de Aristóteles y de Horacio y eso le produce aflicción porque contradice las nuevas sendas en las que él mismo es pionero.

Así, la interpretación del *Arte nuevo* habrá de intentarse poniéndolo en relación con las demás obras del autor y con el sentido estético que predomina en ellas, lo que lleva a concluir textualmente que Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* perpetra una

lamentable *palinodia* que apenas es menester citar porque vive en la memoria de todos, llama *bárbaro* de mil modos al pueblo que, teniendo razón contra él, se obstinaba en aplaudirle, y se llama *bárbaro* a sí mismo, y hace como que se ruboriza de sus triunfos por contemplación a los doctos *refinados y discretos*, y se disculpa con la dura ley de la necesidad, como si hubiese prostituido el arte a los caprichos del vulgo; y hace alardes pedantes-

cos de tener en la uña la poética de Aristóteles y sus comentadores...
 ¡Triste y lastimoso espectáculo en el mayor poeta que España ha producido!
 ¡Cuánto le cuesta al verdadero genio hacerse perdonar su gloria!

¡Mucho se equivoca el sabio santanderino! Parece mentira que, en esta ocasión, se encuentre tan lejos del principio, muy suyo, de atenerse estrictamente a los hechos. Es recomendable interpretar un texto en relación con las otras obras de un autor, un estilo, una época, pero eso hay que hacerlo respetando la debida homogeneidad. No es lo mismo una obra literaria que una carta familiar, no guardan relación directa (ni para contravenirse) la poética implícita en las comedias del Fénix y la poética de encargo para una velada literaria. Poco tiene que ver lo que un autor aprende en los estudios académicos y lo que emprende en la creación artística. La triple afirmación del *Arte nuevo* (conozco las reglas clásicas, muestro las reglas de la comedia nueva y justifico por qué sigo la poética nueva, “bárbara”, en vez de la sabia poética clásica) no puede calificarse de “palinodia” cuyos procedimientos inequívocos están a la mano de cualquiera, incluso de no tratarse de un genio del lenguaje como Lope. El error sería igualmente evidente, aunque la tradición que ha seguido esta crítica no lo hubiera puesto (que sí lo ha hecho) de relieve.

Muy pronto Karl Vossler (146-47) observa clarivamente que el problema, en Menéndez Pelayo, como en el editor del *Arte nuevo* Morel-Fatio o en el crítico Farinelli, es tomar por poema didáctico lo que no es sino una *epístola horaciana*, italianizada mediante el endecasílabo sin rima, e irónica “al concluir con rimas las distintas cesuras de sentido e intercalar poco antes del fin cinco dísticos latinos cuyo último verso rima a su vez con el español”.

Demos un paso más en la obviada: Lope domina la técnica teatral, pero no se puede confundir el dominio intuitivo de una técnica, el cual queda plasmado en las obras y constituye la poética implícita, con la percepción que el propio autor tiene de la poética que ha puesto en práctica ni con una teoría general, confeccionada acaso como común denominador de múltiple poéticas implícitas, convertida con el paso del tiempo en obligada Preceptiva literaria.

Lo que Lope hace en el *Arte nuevo* es, según Vossler, referirse a su producción festivamente y, con una sonrisa, parangonarse con otros maestros, con predecesores y rivales y burlarse de pedantes y críticos y llamarse a sí mismo bárbaro y malvado pecador contra las reglas clásicas y, humilde y audaz al mismo tiempo, complacerse en los éxitos propios.

Llama la atención, no obstante, que un poema festivo, un “testimonio pi-

caresco-poético”, en realidad copiado de los *Comentarios de Aristóteles y Horacio* debidos a Robortello, y extraídos otros del *De Tragoedia et Comoedia* de Donat, se encuentre citado siempre y perseverantemente a través de estos cuatro siglos en todas partes donde se trata de comedia española.

Ha ocurrido sin remedio. El debate no se ha sustanciado tanto sobre la pequeña obra que es el *Arte nuevo* como sobre la ingente producción teatral de Lope. Es allí donde se advierte “el febril deleite que pone el autor en el pergeño de las comedias con sus tornas y resortes, en el goce del oficio, tal como se da en capacidades inspiradas, esto es, como división entre la conciencia del artista y su falta”.

Hay aquí un paso adelante en el calibrar el significado de nuestra obra y llama la atención que lo haya dado un autor crítico de la escuela idealista (si bien se trate de un genio), porque hay que reconocer que la ambivalencia del tratadito es proclive a una interpretación sesgada. De todos modos, se me hace difícil admitir el *Arte nuevo* como epístola horaciana y testimonio “picaresco-poético” cuya falta, exagera Vossler, hubiera hecho que fuera “más pobre en claridad sobre sí misma y sobre su época la opulenta vida de Lope”.

Pero no hay duda. Un Juan de la Cueva, por ejemplo, no pudo darnos en teatro sino lo que Menéndez Pelayo llamó “embriones bárbaros y groseros” y, en su crítica, como en su poesía, tuvo “atisbos, intenciones y vislumbres mucho más que concepciones enteras”. Teoría y práctica fueron parejas. La posteridad de Lope de Vega no podía pasar, en cambio, de puntillas sin observar atentamente la producción del Fénix y es esa la razón por la que se hace difícil calibrar la verdadera categoría de su poética e imposible delimitar cuánto hay de interés en sus versos y cuánto ha puesto en ellos una posteridad crítica que desde la retórica y la poética, la teoría y la preceptiva nunca ha podido prescindir de la obra artística del mismo autor a la hora de ejemplificar con hechos concretos el fenómeno de creación lingüística sobre el que hablaba. Las reacciones, *sensu contrario*, de un Morel-Fatio o de un Farinelli no tienen razón, como acabamos de decir, pero no deja de ser plausible proponer que el favor que se ha mostrado a la obra teórica del monstruo de la escena no deja de ser una hiperlectura.

Menéndez Pidal (102-03) no solo no acepta la insustancialidad del *Arte nuevo*, sino que lo considera un *manifiesto rebelde*. Nos recuerda que Lessing en el capítulo 69 de su *Dramaturgia de Hamburgo* traducirá un largo pasaje y apreciará su valor al señalar que Lope, queriendo disculpar las faltas de su teatro, hacía mucho más, pues postulaba la inexistencia de tales faltas allí donde

reinaba la mimesis de la naturaleza. Según Menéndez Pidal, el *Arte nuevo* echa a un lado la vieja e inválida preceptiva neoaristotélica, universalmente acatada, y nos enseña que el principio de la mezcla tragicómica, repugnada por la simplicidad del alma clásica, es grato a la mente más compleja del hombre moderno y alumbra una fuente de placer estético oculta para la humanidad.

Perder el respeto a Aristóteles es, según él, la primera gran afirmación lo-pesca. Alumbra Lope una comedia que, al mezclar lo noble y lo plebeyo, lo festivo y lo grave, habría de ser condenada unánimemente por todos los tratadistas, tanto de Italia como de España, quienes la calificarían de “monstruo hermafrodita”. Sin embargo, tomando Lope como bandera la injuriosa denominación, hace valer que el “vulgo” (el que no sabe de extravagantes reglas académicas) deba dictar las nuevas leyes del arte, “la vil quimera de este monstruo cómico”. Y es más, implícitamente, denunciará como algo monstruoso la tragedia pura, pues viene a decir que la reprobada mezcla de Séneca y Terencio es lo verdaderamente conforme con la belleza natural.

El entusiasmo “popular” de Menéndez Pidal se desborda ahora cuando concluye que el verso “que aquesta variedad deleita mucho” es

sencillamente importante por afirmar que la poesía es vida y no doctrina; que si la obra literaria no produce la corriente de emoción deleitosa que une y confunde al auditorio con su poeta, ha errado totalmente el camino, aunque la apruebe *el que más sabe de arte, el que lo entiende* (versos 13 y 199), porque la poesía no se dirige al entendimiento crítico.

Se acoge así como segunda afirmación fundamental del *Arte nuevo* que el *gusto*, entendida la palabra en el sentido conversacional ordinario y no en el que le habría de otorgar Gracián más adelante (“facultad crítica del espíritu”), es norma que debe prevalecer frente a cualquier otra. Guiado por el superior criterio del deleite que tiene que producir la obra literaria,

Lope impone leyes desusadas o nuevas como la suspensión del interés, muy olvidada por la tragedia renacentista, la polimetría del verso extraña a los tratadistas, el prescindir de las unidades, etcétera. De esas unidades, Lope declara intangible la de acción; pero las de lugar y tiempo, por cuya tiranía la imaginación no podía apartarse de los veinte pasos del escenario ni de la unidad del día en cuanto a la representación, son combatidas en nombre del supremo interés del arte.

Hasta aquí la interpretación de Menéndez Pidal, pero permítaseme decir que tampoco es admisible esta interpretación, pues, más allá de las consabidas proclamas anticonvencionales, nada nos garantiza que Lope no fuera también ferviente defensor en el texto de la comedia clásica. Señalar que se conoce a los clásicos y disculparse de no seguirlos deja poco margen a la conceptualización del libro como anticlasicista y revolucionario. Llegados a este punto, seguimos viendo que la ingente producción del Fénix está pesando siempre sobre las actitudes críticas de los que se acercan a sus obras menores, deslumbrados por la fecundidad de su teatro. No obstante, la obra publicada en 1609 nos puede entregar sus claves hermenéuticas sin asentir al prejuicio de los que han buscado su raíz en los comentarios ocasionales de Lope o en la praxis artística de su producción teatral. Creer a pie juntillas en la relación entre una determinada poética y su correspondiente práctica (y viceversa), aunque parezca un camino plausible, no suele dar resultados razonables. Tendremos todavía ocasión de ver otras aproximaciones al *Arte nuevo de hacer comedias* y otras conclusiones que concurren a configurar el terreno de la *intentio operis* con mayores visos de verosimilitud.

De manifiesto rebelde a *texto irónico*. Romera Navarro (38-39) eleva la obligatoria formulación irónica presente en el *Arte nuevo*, pieza que sostiene continuamente una cosa y su contraria, a categoría explicativa del sentido. Imagina Romera que en la Academia de Madrid debían de hallarse presentes algunos de los rígidos terencianos de los que presupone Lope que, sin escribir comedias, saben más “del arte de escribirlas y de todo” y para quien es sarcástica la apostilla a la unidad de tiempo a la que lamenta que no le hayan atribuido ni siquiera el día “matemático”, o sea, las veinticuatro horas.

Siendo este registro irónico incontestable (ya lo hemos visto señalado por Vossler), no me parece igualmente incontestable la extensión universal que el crítico hace de él. Piensa que no se puede interpretar de otra forma que tantas veces se llame “bárbaro y bárbaras las comedias tuyas, y bárbaro el gusto del público, y máquina confusa el teatro de su tiempo, y hable de los mil agravios que al arte se hacen en España, para terminar sustentando las comedias que tenía escritas y que de una comedia se ha de juzgar no por preceptos, sino oyéndola recitar”. Y continúa:

Y ¿cómo no tomar a rasgo burlón aquel dolor de conciencia que muestra sentir por el quebrantamiento de los preceptos, que le hace encerrarlo

con seis llaves para que no le den voces los libros de Terencio y Plauto, cuando en otras obras no se cansa de repetir que “tiene gusto de español”, y que no gusta de andar con el arte y los preceptos y que más bien le cansa el rigor de los antiguos, y que, por último, tiene ya visto que *los que miran en guardar el arte/nunca del natural alcanzan parte*.

O sea, que Lope no pensaba que como el vulgo paga las comedias, justo es “hablarle en necio para darle gusto” o, por lo menos, si lo pensaba, no creía que hablaba en necio sino que el fin de la comedia es el deleite en que el gusto manda. Por eso, al escribir sus comedias no hubo de seguir las pautas de los primeros inventores, sino las prácticas que encontraba ya asentadas en el teatro nacional.

No lo veo claro. Es el problema de la ironía por escrito y, por tanto sin la *pronuntiatio*, que es su señal y justificación. No estará tan claro en la propia obra que se dice lo contrario de lo que se enuncia (esa es la substancia de la ironía) cuando, como venimos viendo, hay quienes pueden interpretar el *Arte nuevo* como una palinodia. Tampoco nos da resultado el recurso a las insistencias, porque, si bien se mira, tantas hay en defensa del arte nuevo como en honor del arte de los antiguos y en justificación puramente ocasional de la práctica de la comedia.

El problema estriba de nuevo en recurrir a otras obras que no son necesariamente el contexto de la que analizamos. La fórmula sencilla de creer al Lope autor de comedias y descreer del Lope académico es un recurso cómodo, pero ayuno de fundamento. Que el vulgo con sus leyes establezca “la vil quimera de este monstruo cómico” es una afirmación donde “monstruo cómico” no es ironía, sino cultismo y el grado de pesar lopesco por tener que perpetrar el “monstruo cómico” resulta imposible de calibrar.

Me parece a mí que la seguridad con que se le atribuye carácter irónico a determinadas afirmaciones proviene no de algún síntoma que revele la *intentio auctoris*, sino de una convicción del crítico (*intentio lectoris*) a quien le parece rigurosamente imposible concebir lo que para muchos en tiempo de Lope –y no digamos en el clasicismo posterior– era poco menos que evidente: la bondad de una dramaturgia que resulta de la aplicación de una Preceptiva neoclásica.

En los antípodas de lo que vengo diciendo, Fernández Montesinos (160-61) califica de “perogrullada” (o sea, da como un hecho) que el *Arte nuevo* solo puede entenderse como un *texto en el contexto de la obra total* de Lope y, dicho esto, denuncia el aislacionismo de Menéndez Pelayo y alaba la contextualización de Menéndez Pidal. De uno y otro, hemos hablado ya.

Lo que Fernández Montesinos da por descontado es la valoración positiva que nuestro autor tiene de sus comedias, aunque le parezca sincero el recurso al vulgo como justificación (*pro pane lucrando*, piensa Fernández Montesinos). Nada obsta, sin embargo, para que ¡en 1609! y en contexto académico se le antojaran a Lope “bárbaras” aunque hubiera que perseverar en ellas, ya que –admitamos el sociologismo de andar por casa de Fernández Montesinos– eran el procedimiento de ganarse el pan.

Fernández Montesinos se despacha con enfáticas interrogaciones retóricas:

¿Cómo no ver la orgullosa modestia con que Lope afirma constantemente el valor de su obra? Él dirá una vez que tiene las comedias “por flores del campo de su vega, que sin cultura crecen”, pero aunque esto nos recuerde otra vez la fraseología romántica y sea un antecedente de ella, hay que juzgarlo según el tiempo en que está escrito. Aquella época que no quiso renunciar a nada, que pudo conjugar el culteranismo con la poesía más acendradamente tradicional. Lope terminará su vida con la exultante proclamación de sus méritos que es la *Égloga a Claudio* [...]. ¿Cómo iba Lope a acusarse seriamente de barbarie cuando se sabía promotor de toda una escuela teatral infinitamente fecunda, a la que había legado todos sus temas y procedimientos? (322-23)

Y rompe una lanza por el desparpajo del autor:

Es increíble que se le hayan podido hacer reproches por haberse valido de su arte para sustentar su vida. Ni en su tiempo, cuando el sistema de los mecenazgos ahorraba a muchos ingenios de las penurias cotidianas, pudo parecer vergonzoso valerse del teatro para subsistir. Hoy no digamos. Pero entre tanto hemos pasado por el período romántico, aquel en que la bohemia, la miseria, el hambre y la tuberculosis ennoblecían a los poetas, y el nuestro fue denigrado por no ser de los de la torre de marfil. (323)

Pero la duda subsiste. Precisamente, cuanto más énfasis pongamos en el congruo sustento como justificación, más dudas introduciremos en que una convicción íntima sustentara la nueva poética. Además, no es irrelevante la fecha en que el *Arte nuevo* se produce. Es en 1624 cuando Lope de Vega escribe la epístola a don Antonio Mendoza que Fernández Montesinos aduce. Quince años son un lapso de tiempo que puede alimentar o desnutrir convicciones,

que puede alejar del horizonte (o acercar) un determinado estado cultural. Nadie, desde don Marcelino, ha defendido la interpretación literal de nuestro texto, pero nadie tampoco había llegado a defender esta lectura antifrástica que hace Fernández Montesinos, tratándola como una obviedad. El repaso está agotando ya la panoplia de posibilidades que abre el texto, aunque aún queda alguna por explorar antes de llegar a lo que a mí me parece el fin de un itinerario que va dejando conclusiones acerca de la disputa en cuestión.

¿Teatro aristotélico o barbarie nueva? Todavía cabe un tercio no excluido. Es lo que sostiene Sánchez-Escribano (52-53), que considera la comedia española del siglo XVII *seguidora* “*sui generis*” de *Aristóteles* y, por eso, en ella, la acción, la “fábula” es más importante que la psicología de los personajes (se imita “seres humanos en acción”, o sea, “acciones de los seres humanos”), pero hay que considerar que la acción es también reflejo del que actúa, del actor. Se pone estupendo Sánchez-Escribano diciendo que para comprender esto habría que leer el tratado *De Anima* de Aristóteles, según él, precursor del “moderno” *behaviorismo*. La comedia española se atiene a este principio y la psicología de sus personajes está siempre expuesta por la acción según el “decoro” de que hablan en la época clásica Aristóteles y Horacio y que se menciona ya en el *Prohemio* de Torres Naharro.

La comedia española representó la acción con una tectónica pictórica en que la belleza y no la mera imitación es más importante que esa acción, quedando lo psicológico mitigado u oscurecido. La naturaleza es bella en sus cambios y la creación debe seguir el principio de *ut pictura poesis*. Piensa, pues, Sánchez-Escribano que es errónea la denuncia que tilda los personajes de la comedia española de falta de psicología o personalidad.

Así las cosas, mirando más allá de la superficie, la comedia española sigue los principios de Aristóteles y Horacio, aunque refundidos y adaptados al gusto de la época. Así se interpretan los versos del *Arte nuevo*

Éstos podéis tener por aforismos
los que del arte no tratáis antiguo
que no da más lugar agora el tiempo. (vv. 347-49)

Pero si es discutible el aristotelismo del *Arte nuevo*, lo que es cierto es que no se puede basar éste en la práctica de la comedia española. Aceptando la raíz aristotélica con ese grado de generalidad podríamos decir (con razón) que aristotélico es todo el teatro o, mejor, todo teatro que tiene el discurso confec-

cionado con palabras como base originaria de una actuación. Las reflexiones transcritas constituyen, a mi juicio, un exceso.

Una nota a pie de página explica: “nótese el valiente desparpajo de Lope con ese verso, zumbón y cazurro: *que no da más lugar agora el tiempo*. Bello modo de decir ‘¡Naranjas de la China!’”.

Al cabo, ni sí, ni no, sino todo lo contrario. “Refundidos y adaptados al gusto de la época” quiere decir que de reglas, nada (¡naranjas de la China!). ¡Y yo que creo que la alusión a la falta de tiempo es uno de los pocos enunciados del *Arte nuevo* interpretables en su propio sentido y sin ninguna duda!

En fin, la última contribución analizada da cuenta, a mi juicio, de la perplejidad que sigue provocando el texto a lo largo de las sucesivas lecturas y es muestra de la ambivalencia que tiene la superposición de críticas a lo largo del tiempo: las sucesivas capas de barniz pueden brillantar el texto o llegar a cubrirlo de un espesor que lo vuelve ininteligible. En este punto, pues, me parece que procede afanarse en quitar las capas de barniz y volver al principio. Así lo han hecho las voces autorizadas de Rozas y Orozco, recogidas también recientemente por Felipe Pedraza (2009), a las que quisiera añadir humildemente mi propuesta.

Quizás Lope no se sometió al conjunto de las reglas clásicas, pero tampoco pretendió crear un sistema alternativo que contuviera la misma fuerza prescriptiva que se les atribuía a las primeras, lo que hubiera constituido una verdadera paradoja del texto del *Arte nuevo*.

En uno de los estudios a mi juicio más inspirados sobre nuestro problema, Juan Manuel Rozas (63-70) no puede por menos que evocar la raíz de las cuestiones que estoy abordando:

¿Por qué actúa Lope de Vega así con búsquedas palinodias y ambigüedades? ¿Qué intención le mueve a obrar así? Estas dos preguntas han interesado mucho a la crítica, yo diría que más todavía que la única pregunta de verdad fundamental: ¿qué doctrina encierra el *Arte Nuevo*? Pero Lope tendió tan sutilmente las redes a los académicos que todavía caen hoy en ellas bastantes lectores del texto, a tres siglos largos [a cuatro] de distancia.

El crítico propone que “*el «Arte nuevo» es como es por una serie de razones históricas y no hay más razones esenciales que dar*” y está circunscrito a tres hechos: el ser un trabajo para una academia del siglo XVII, el ser Lope discutido y admirado, y el pertenecer Lope a la clase baja y haber sabido vivir a su aire y prosperar mediante una moral personalísima.

En cuanto a lo primero, la Academia tendría necesariamente unos hábitos a los que habría de ceñirse el discurso de Lope, hábitos que habían de influir necesariamente en su extensión y que ofrecerían un contexto (un entorno) que habría de constreñir naturalmente (valga la paradoja) el desarrollo de la intervención.

En cuanto a lo segundo, Lope tuvo problemas en varios frentes literarios, se puso enfrente del *Quijote* y Cervantes, enfrente del gongorismo y Góngora y estuvo hostigado por una caterva de neoaristotélicos al mando de Torres Rámila y Mártir Rizo. Y salió con bien mediante la estrategia de situarse *au dessus de la mêlée*. Ésta sería también la que empleó con ocasión del *Arte nuevo*.

Y en cuanto a lo tercero, Lope sabía que vivir mal, escribir mal, o sea, fuera de la norma, no era tan grave como teorizar fuera de la norma (“¡Que lo diga la Inquisición!”) y, por eso, está conforme Rozas con el recién mencionado Fernández Montesinos en advertir la palinodia de la palinodia que componen los versos “sustento en fin lo que escribí” frente a “Mas a ninguno de todos llamar puedo/más bárbaro que yo...”.

A mí me parecería que Rozas se acerca a la solución si no fuera por su recurso a la *intentio auctoris*. Siguiendo esta opción, tenemos que pensar, como hace también Rinaldo Froldi (1968), que determinadas personas –los académicos– le han tendido a Lope una trampa, que él se la ha dejado tender, que, sin embargo, se revuelve (y se resuelve) en la ambigüedad para huir de problemas y que todo esto resulta plausible porque “el hijo del bordador, que llegó a ser Frey Lope Félix de Vega Carpio, que fue consentido en su amancebamiento y su sacrilegio, que fue llorado por toda España al morir, sabía de navegaciones barrocas de vida y letras. Sabía de un orden desordenado” (169).

Demasiadas explicaciones y demasiado arriesgadas. *Frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora*. No se sabe hoy por hoy que Lope se viera obligado a acudir a la Academia de Madrid ni hay el menor atisbo que certifique que la invitación significaba (o no) una encerrona, ni de que la opción de yuxtaponer las dos poéticas en un texto garantizase sumar voluntades o criterios contrapuestos y no más bien ponerse a todos enfrente. Habitualmente, ayuda mucho acudir a la instancia social en la explicación de la obra literaria en general y de la obra de Lope en particular, pero no parece que sea precisamente el texto de fuentes consabidas de esta preceptiva el más menesteroso de esas explicaciones. Me parece a mí que ni la psicología de Lope ni sus condicionamientos sociales tienen mucho que ver aquí, aunque, como he anunciado, crea que Rozas ha rozado la solución. Lo ha conseguido al fijarse en el primero de

los tres hechos que hemos visto: Lope escribe el *Arte Nuevo* para un determinado acto cuyas reglas son de obligado cumplimiento.

En esta línea se sitúa Orozco, aunque no logre dar el último paso. Ve la explicación del *Arte nuevo* en su condición de *pieza oratoria* que sigue la *Retórica* aristotélica, teniendo en cuenta el público y adoptando un aire del que profiere espontáneamente su discurso. Cree Orozco que estructura, formas, elementos y recursos obedecen en la obrita a esa estrategia prefijada, incluso en la obligación que tenía, ante un concurso de doctos, de demostrar que su autor no era un ignorante. Por otra parte, sigue diciendo que la composición en verso ha inclinado muchas veces a pensar en el género didáctico *epístola* para el *Arte nuevo*, siendo así que la métrica no es nunca por sí misma definidora del género. Y añade aún dos cosas: una sobre la composición del público:

un auditorio muy conocido de él; por frecuentar regularmente su trato y conocer sobradamente las opiniones que cada uno de sus componentes tenía sobre el hecho de la *nueva comedia*. Así, Lope, sabiendo lo que pensaban todos ellos, podía suponer sobradamente lo que íntimamente iban a sentir al escuchar su doctrina y argumentos. (60-61)

La otra sobre las consecuencias discursivas de la situación:

Sus palabras habían de tener el tono vivo, polémico y cambiante, acomodado a una situación conocida; podía, pues, Lope actuar, lógicamente, dándole a su necesariamente breve discurso el carácter de *pieza oratoria* que se pronunciaba como algo que se dice espontáneamente.

Sobre el seguir la estrategia de la retórica aristotélica (lo que afirma también Rozas a otro propósito), tendré que volver a repetir lo que dije antes. En un cierto grado de generalidad no se puede decir que un determinado discurso siga las normas aristotélicas, sino que acertadamente las normas aristotélicas han señalado los modelos universales del discurso humano persuasivo.

Sin embargo, Orozco, más que antes Rozas, se acerca a la definitiva solución a la pregunta planteada y que ha de venir necesariamente de una aproximación pragmática (retórica en sentido completo) al hecho.

Porque, a mi juicio, lo que ha faltado es preguntarse por el acto del lenguaje (ver Valdés Villanueva) que instaura el *Arte nuevo*, lo cual puede hacerse de un modo un tanto intemporal y sin presuponer un conocimiento más que

genérico del público que lo oíría por primera vez. Es una cuestión de “género” (*genus*) en el pleno sentido retórico del término.

Si yo exclamo “¡solo!” recitando poesía, se entenderá “sin compañía”. Si lo hago ante la barra de un bar en España, se entenderá “café”. Si un alumno dice “queda inaugurado el curso”, desde la mesa presidencial del Aula Magna, se entenderá “broma”, si lo dice el rector o su legítimo representante, estará perfeccionando el acto “ceremonia de inauguración”.

Hay que preguntarse sobre qué acto es el que nos deja el texto *Arte nuevo de hacer comedias*, qué significado tiene el texto en el proceso de realización del acto y qué reglas sintácticas y semánticas de las que impone el acto al texto podrían tener otra significación si el acto fuera otro. Una indagación así puede deshacer todos los equívocos y, tal vez, cerrar el plurisecular debate sobre los significados y el sentido de la obrita de Lope.

Pues bien, el discurso que lleva a cabo Lope se describe pragmáticamente como “Acto de discurso protocolario” y está sometido al menos a las siguientes reglas:

1. Un acto de discurso protocolario debe someterse a las convenciones rituales. La primera de las cuales es, en el caso del tipo de Academia de que se trata, la manifestación de una cierta erudición más o menos concerniente al caso. De ahí la interpretada como extensión desproporcionada del introito concerniente a las reglas del teatro clásico.

2. Un acto de discurso protocolario debe respetar el tiempo previsto, por encima de las necesidades de exposición del contenido que se quiere transmitir. Por eso, “que no da más lugar agora el tiempo”, lejos de suponer una salida de tono, supone un enunciado rigurosamente serio del que, sabiendo lo que le falta por decir, conoce igualmente el límite del tiempo (30 minutos) que tiene por delante.

3. Un acto de discurso protocolario es el *lugar* por excelencia de lo que algunos han llamado *poliacroasis* (Albaladejo 1998), estrategia retórica dirigida a concitar la adhesión a la vez de los diversos segmentos de opinión que forman parte del mismo público oyente. No tiene, pues, sentido intentar averiguar pormenorizadamente las presuposiciones del público que escuchó inicialmente el *Arte uevo*, siendo evidente, como lo es, que necesariamente habría diferencias, muchas o pocas, de tendencias.

4. Un acto de discurso protocolario responde al contenido performativo de /agrado/. En cierta medida, lo mismo que quien profiere /gracias/ no dice nada, sino que hace (/agradecer/), quien emprende un discurso protocolario

no es tanto lo que dice como lo que hace: /agradar/. Carecen, pues, de sentido las investigaciones sobre la *intentio auctoris* (conceptual o psicológica), basada en *otros* discursos diferentes del que aquí se refiere.

5. Un acto de discurso protocolario flexibiliza el orden de su componente sintáctico o semántico. De ahí, las piezas fuera de lugar que señala con razón Rozas (46). En un texto de estos, ocurre que si, por asociación de ideas, acude algo a la cabeza que no se ha dicho en su sitio, se introduce en el momento, lo cual, naturalmente, no se haría en un tratado sistemático.

6. Un acto de discurso protocolario es un *indecidible* semántico. Una vez proferido el discurso no cabe preguntar verdaderamente por el contenido semántico de la totalidad ni de sus partes. Probablemente, el autor del discurso podría contestar a una pregunta de este tenor con un modismo que no sería el de “naranjas de la China” como quiere Sánchez Escribano, sino el de “verdes las han segado”.

Obras citadas

- Albaladejo, Tomás. “Polyacroasis in Rhetorical Discourse”. *The Canadian Journal of Rhetorical Studies* 9 (1998): 155-67.
- Blecua, José Manuel, ed. *Lope de Vega. Obras poéticas I*. Barcelona: Planeta, 1969.
- Bobes Naves, Carmen, y otros. “Poéticas clasicistas en España”. *Historia de la Teoría Literaria, II*. Madrid: Gredos, 1998. 329-401.
- Carreño, Antonio, ed. *Lope de Vega. Rimas humanas y otros versos*. Barcelona: Crítica, 1998.
- Checa Beltrán, José. *Razones del Buen Gusto: poética española del Neoclasicismo*. Madrid: CSIC, 1998.
- Esquer Torres, Ramón, ed. *Selección de obras de Lope de Vega*. Mil joyas de la literatura universal, 2. Bilbao: Castell y Moretón, s. a.
- Farinelli, Arturo. *Lope de Vega en Alemania*. Barcelona: Bosch, 1936.
- Fernández Montesinos, José. “La paradoja del *Arte Nuevo*”. *Revista de Occidente* 2 (1964): 302-30.
- Froldi, Rinaldo. “Reflexiones sobre la interpretación del *Arte Nuevo*”. *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya, 1968. 161-78.

- García Berrio, Antonio. *Formación de la teoría literaria moderna 2. Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia, 1980.
- García Santo-Tomás, Enrique, ed. Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra, 2006.
- José Prades, Juana de, ed. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: CSIC, 1971.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas, I*. 1883. *Obras completas, Menéndez Pelayo digital*. Madrid: Fundación Histórica Tavera, 1999.
- . *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. 1890-1902. Obras completas, Menéndez Pelayo digital*. Madrid: Fundación Histórica Tavera, 1999.
- Menéndez Pidal, Ramón. “Lope de Vega, el *Arte Nuevo* y la nueva biografía”. *Lope de Vega. El Teatro I*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Taurus, 1989. 89-144.
- Morel Fatio, Alfred, ed. “*L'Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*”. *Bulletin Hispanique* 3 (1901): 365-405.
- Orozco, Emilio. *¿Qué es el “Arte Nuevo” de Lope de Vega?: anotación previa a una consideración crítica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.
- Pedraza Jiménez, Felipe, ed. *Rimas II*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- , ed. *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la Academia de Madrid*. Edición políglota con traducciones y prólogos de Maria Grazia Profeti (italiano), Maria Salette Bento Cicaroni (portugués), Frédéric Serralta (francés), Víctor Dixon (inglés), Kurt Spang (alemán), Urszula Aszyk (polaco). Almagro: SECC y Festival de Teatro Clásico, 2009.
- Romera Navarro, Miguel. *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*. Madrid: Yunque, 1935.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976.
- Sánchez Escribano, Federico, y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española*. 1965. 2.^a ed. muy ampliada, Madrid: Gredos, 1972.
- Valdés Villanueva, Luis M., comp. *La búsqueda del significado*. Madrid: Tecnos, 1995.
- Vossler, Karl. *Lope de Vega y su tiempo*. 1932. 2.^a ed. Madrid: Revista de Occidente, 1940.