

Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector¹

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ

Facultad de Letras
Universidad de Castilla-La Mancha
Avda. Camilo José Cela, s/n
13071 Ciudad Real
Felipe.Pedraza@uclm.es

RECIBIDO: FEBRERO DE 2010
ACEPTADO: MARZO DE 2010

CIRCUNSTANCIAS Y ANTECEDENTES

Bajo el título de *El teatro según Lope de Vega*, el núm. 25 de *Cuadernos de teatro clásico* ha reunido una amplia colección de textos en torno a la creación dramaturgica y a la vida escénica del siglo XVII, salidos de la pluma del Fénix o muy directamente relacionados con su persona. Esta empresa responde a una iniciativa de Eduardo Vasco, que hace unos años encomendó una tarea similar, *El teatro según Cervantes*, a Antonio Rey Hazas y Yolanda Manabeo. En esta ocasión la responsabilidad ha recaído en Milagros Rodríguez Cáceres y en quien firma este artículo.

Para configurar la colectánea, pensamos inicialmente, y así se anunció en algunos foros, acumular las reflexiones teóricas de Lope de Vega con las opiniones y noticias que ofrecen sus contemporáneos sobre su teatro. Sin embargo, al ir avanzando en la plasmación de la obra, se impuso dejar en solitario los escritos del Fénix, ya que su número es muy crecido: se han reunido 296 textos de distinta extensión y calado, que bastan para completar las páginas que comúnmente tiene un número de la serie. Dado que la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha adquirido en los últimos tiempos la buena costumbre de ilustrar generosamente sus *Cuadernos*, este número 25 ha tenido que presentarse en dos volúmenes.²

Así pues, los juicios y comentarios ajenos sobre el poeta y su arte aparecerán en otro número que se titulará *El teatro de Lope de Vega según sus contemporáneos*.

Aunque las piezas que se incluyen estaban ya editadas y no resultaban inaccesibles para el investigador, no se habían reunido hasta ahora en colección, y perseguirlas en decenas de volúmenes distintos y distantes no resultaba tarea fácil. El título de Luis Pérez y Federico Sánchez Escribano *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática* parece prometer algo similar a lo que ahora hemos realizado; pero no llega a cumplir la promesa implícita en el rótulo de la portada. Por dos razones: la primera, porque no se circunscribe a la doctrina dramática, sino que mezcla la reflexión sobre el teatro con las teorías literarias que afectan a otros géneros y a la creación artística en general; la segunda, porque no tiene en cuenta muchos de los escritos de Lope sobre el teatro. Así, siendo un volumen de interés por el tema que aborda, se diluye en consideraciones muy generales y, en mi concepto, escasamente elaboradas.

La conocida y utilísima *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* que prepararon Sánchez Escribano y Porqueras Mayo es más rigurosa y está mucho más cerca de nuestros propósitos e intereses. Aquí sí encontramos los textos fundamentales sobre el teatro español de la época, seleccionados con buen criterio y discretamente editados. Muchos de ellos, si no la mayoría, se ocupan justamente de la magna creación de Lope: la comedia española. Pero, como es lógico, en una colección de esa índole se recogen los textos esenciales, los más relevantes desde el punto de vista doctrinal y solo aquellos que presentan la extensión, la unidad y la consistencia que se exigen comúnmente en este tipo de antologías. El resultado es que de Lope de Vega solo se incluye el *Arte nuevo de hacer comedias*.

La elección es ciertamente acertada: el *Arte nuevo* es, con diferencia, el más importante de los escritos de Lope sobre el teatro. A pesar de su brevedad, la que pide el género de la charla y de la lección académica, se ocupa, de manera sintética, de todos los aspectos relevantes del nuevo arte. Es “la única reflexión teórica cerrada y unitaria del siglo XVII que trata del teatro de su tiempo desde la experiencia inmediata de la creación artística coronada por el éxito” (Pedraza 2009, 36). El *Arte nuevo* por sí mismo justifica el relieve de Lope como teórico del teatro, un teórico originalísimo y claro y preciso, a pesar de la ironía y la buscada ambigüedad de sus versos.

OTROS TEXTOS SOBRE EL TEATRO: ÁMBITO PÚBLICO Y ÁMBITO PRIVADO

Pero no es el *Arte nuevo*, ni mucho menos, el único texto de reflexión teatral que salió de su pluma. En otros muchos escritos, de menor extensión y compromiso, abordó cuestiones esenciales del drama como creación literaria, y de la vida y la economía teatral, y de la transmisión de sus obras a través de la escena, de los manuscritos y de los impresos.

Podríamos hablar de dos tipos de piezas según el medio para el que nacen: unas pertenecen al ámbito de lo público, porque se pensaron para ser difundidas e influir de manera directa e inmediata sobre un amplio auditorio contemporáneo; otras se mueven en la esfera de lo privado: no son pocas las consideraciones y noticias del mundo del teatro que aparecen en la correspondencia personal, dirigida en su mayor parte al duque de Sessa.

Si atendiéramos a las voces que oímos en los textos, tendríamos que distinguir también entre aquellos en que habla directamente el poeta y los pasajes de su teatro en los que los personajes, en una pirueta metateatral, plantean cuestiones relativas al drama y la escena. Naturalmente, en este ámbito hay que destacar *Lo fingido verdadero*, toda ella una meditación sobre el mundo del teatro, a vueltas con un complejo juego entre la ficción y la realidad.

Mi primera intención era abordar en este artículo el conjunto de estas facetas; pero las limitaciones de tiempo y espacio, que no solo condicionan la creación dramática, aconsejan reducir las actuales consideraciones a los textos en que el poeta, con su propia voz o mal disimulada bajo la figura del Teatro o de un Forastero, se dirige a los lectores de sus libros.

Entre este tipo de escritos públicos cabe distinguir tres variantes fundamentales:

- 1) las múltiples dedicatorias que estampó al frente de sus comedias, donde, en medio de las lisonjas y de las expresiones de afecto, afloran las doctrinas y las preocupaciones del poeta;
- 2) los prólogos que encabezan los volúmenes de las *Partes* cuya edición controló;
- 3) las alusiones al universo dramático en sus poemas líricos, especialmente en sus epístolas horacianas.

En estos textos encontramos reflexiones de un excelso poeta sobre la construcción del drama, la relación con sus fuentes, la configuración de los

personajes y del lenguaje; pero también nos habla de la vida escénica contemporánea, y nunca olvida los problemas –obsesivos para él– de los derechos de autor, las ediciones pirateadas, los memorillas, la creación en serie y a destajo, las dificultades económicas, la envidia, el odio a la fama de los vivos, el pulso entre el vulgo y la nobleza en los corrales, las interioridades del teatro cortésano... Todo un cúmulo de noticias, opiniones, consideraciones y pensamientos que pueden aparecer sin dificultad en estos escritos porque no se trata de piezas rigurosamente estructuradas, sino de notas dispersas, que saltan con libertad de un asunto a otro, y descienden a ciertos detalles que no caben en un tratado ni tan siquiera en una charla de carácter programático.

No negaré que en estas piezas de crítica y teoría del teatro se da también la “abundancia monótona” que Octavio Paz (1980) señaló como el elemento que lastra de forma más clara la proyección moderna de nuestro poeta; pero, aunque se reiteran los elementos nucleares que obsesionaban a Lope, cada variante, según su público y sus circunstancias, presenta matices de interés.

LAS DEDICATORIAS

Hace unos meses, Francisco Sáez Raposo (en prensa), en el congreso de Florencia *Norme per lo spettacolo/Norme per lo spettatore...*, hablaba del “otro *Arte nuevo*” para referirse a la doctrina dramática que encierran las dedicatorias que antepuso a cada pieza en los ocho volúmenes de partes de comedias que publicó entre 1620 y 1625 (de la XIII a la XX).³

Son noventa y seis escritos breves, a los que podría añadirse alguna otra dedicatoria fuera de esta serie, como la de la *IV parte*, firmada por Gaspar de Porras, pero redactada por Lope, o la que precede a los versos bucólicos de *La selva sin amor*, dirigida al almirante de Castilla, o la de *El castigo sin venganza* al duque de Sessa...

En estas notas se abordan cuestiones que afectan a la concepción del drama, como la proclamación de independencia frente a las normas pseudoaristotélicas que habían difundido por toda Europa los humanistas italianos. En paráfrasis de algunas expresiones del *Arte nuevo*, escribirá en la dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer* a Juan Bautista Marino: “En España no se guarda el arte, ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores, Rueda y Naharro, le guardaban, que apenas ha ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron” (núm. 14).⁴

También afectan a la sustancia del drama las relaciones entre las fuentes históricas y la ficción. Con frecuencia subraya orgulloso la fidelidad a los documentos; pero en varios casos conflictivos (*Los Porceles de Murcia*, *El valiente Céspedes*) defiende la libertad del poeta para trazar un enredo que adorne y dé interés a los datos conocidos. En todo momento pone el mayor énfasis en el poder evocativo del drama, su capacidad propagandística y educadora:

nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad y espacio. (núm. 28)

Quizá sean de mayor interés los pasajes en que relaciona la creación dramática con la realidad que la rodea. Lope comenta la función social de las comedias, como necesario “entretenimiento para que los cuidados no consuman el sujeto” (núm. 5); ofrece multitud de minúsculas alusiones a aspectos menores de la vida del creador y del espectáculo, y nos permite entrever las actitudes y las reacciones del poeta ante el mundo que le tocó en suerte. Oímos las perennes quejas por el escaso reconocimiento, las envidias y los conflictos que jalonaron su discurrir vital. Es justamente célebre el fragmento de la dedicatoria a su hijo Lope Félix de *El verdadero amante* en que lamenta que, tras tanto esfuerzo, “he adquirido enemigos, censores, asechanzas, envidias, notas, reprehensiones y cuidados; perdido el tiempo preciosísimo, y llegada la *non intellecta senectus*, que dijo Ausonio, sin dejaros más que estos inútiles consejos” (núm. 49).

No faltan las protestas contra la envidia, el odio colectivo a la excelencia, que aquí adquieren un particular desarrollo:

No sufren algunos la fama grande en los vivos [...]. Finalmente, no se halla quien, por esta o por aquella razón, no remita la fama a las cenizas. [...] ¡Desdicha humana, remitir precisamente la fama para el sepulcro, donde callando la lengua, hablen los mármoles, y que lo que se merece en vida se reserve para la muerte...! (núm. 63)

Se deslizan en estos escritos alusiones a los actores que llevaron a escena las comedias (“representándola Melchor de Villalba, hombre que en su profesión no tuvo quien le precediese, ni habemos conocido quien le igualase...” (núm. 71); “representola Riquelme...” (núm. 89)); registra algunos detalles sobre la data-

ción relativa de las comedias (casi siempre obras de juventud, puesto que estaba recogiendo las que ya habían acabado su periplo teatral); nos habla de su permanente dedicación al teatro: “De estas he escrito muchas: que con genio particular me dediqué a este género de letras desde mis tiernos años...” (núm. 6).

El tema más repetido es el de la piratería intelectual. Presta amplia atención al fenómeno de los memorillas, cuyos robos denuncia sin paliativos. Alegan los salteadores literarios

que este no es hurto, respecto de que el representante las vende al pueblo, y que se pueden valer de su memoria; que es lo mismo que decir que un ladrón no lo es porque se vale de su entendimiento, dando trazas, haciendo llaves, rompiendo rejas, fingiendo personas, cartas, firmas y diferentes hábitos. (núm. 111)

Percibimos, entre líneas, su mal disimulado desdén por la dramaturgia greco-latina y clasicista: “aquellos senarios de que hoy se hiciera tan poco advertimiento en los teatros de España” (núm. 6); las nuevas comedias están “escureciendo los que se valen de Edipos y Tiestes” (núm. 271).

No faltan los ataques a los advenedizos, a los improvisados dramaturgos que pisan las huellas que habían dejado en el camino del arte el propio Lope y sus discípulos inmediatos: “es cosa de gran donaire ver los nuevos cómicos venir a decir lo dicho” (núm. 260). “Las comedias han dado licencia en España a que muchos que ignoran consigan algún nombre, aura vulgar y desvanecimiento ridículo; pero bien saben los que saben que no saben...” (núm. 271).

Y no faltan algunos detalles curiosos de la cotidianidad del siglo XVII. Así, la dedicatoria de *Lucinda perseguida* a Manuel Sueiro, que desde Flandes le ha remitido una partida de bulbos de tulipán, que en el jardín madrileño de Lope “florecieron de varias colores, con hermosa y peregrina vista” (núm. 72). Por la ubicación y el apellido, el dedicatario tiene toda la pinta de estar emparentado con los judíos portugueses que buscaron refugio en la rebelde Holanda. El regalo parece guardar relación con una “fiebre de los tulipanes”, una burbuja financiera que convirtió a estas flores en un bien que, empujado por una demanda irracional y manipulada, subía de precio día tras día, hasta que el escepticismo se apoderó del mercado y cayó en picado provocando la ruina de no pocos inversores. Lope no puso en ese inestable valor bursátil más que la dedicatoria de una comedia.

Otro detalle curioso de la difusión y recepción de la comedia es la dedicatoria de *El hidalgo Abencerraje* a una muchacha, Aña de Piña, hija de su amigo

Juan. La razón para esta deferencia es haberla oído recitar en el jardín de su casa con perfecta dicción y entendimiento del texto. El poeta, admirado, le dedica los versos para que los lea en los ratos de ocio, y “si lo que le quedare en la memoria le oyese alguna vez, no quiero otro premio de la voluntad con que se los ofrezco” (núm. 121).

PRÓLOGOS

Desde fechas relativamente tempranas en su vida de publicista, Lope aprovechó los prólogos de muchas de sus obras para defender su creación dramática, para definir algunos de sus rasgos, para opinar sobre la escena, sobre la economía del teatro y, naturalmente, para denunciar la piratería cultural con argumentos que, infelizmente, vuelven a estar de actualidad.

Aunque más extensos que las dedicatorias, los prólogos se ocupan menos de la construcción dramática y las interioridades del arte. Naturalmente, no faltan las obligadas referencias a la desobediencia de los preceptos pseudoaristotélicos, y la formulación de algunas de las normas que rigen el nuevo drama; pero, en general, están volcados hacia el exterior y, de manera muy particular, en los problemas de la economía del teatro.

Inaugura esta serie el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), en el que el poeta, acuciado por las ediciones que empezaban a hacerse a sus espaldas, clama contra los que usurpan su propiedad intelectual, defiende ardorosamente su obra dramática y la fertilidad de su musa, y elabora un catálogo de las piezas teatrales que había escrito hasta ese momento. Que esa lista tenía mucha importancia para Lope parece demostrarlo el que la renovara en la reedición de 1618, con un considerable aumento del número de comedias.⁵

Algunas de las consideraciones expuestas al frente de *El peregrino...* reaparecen con matices diversos en los textos que encabezan casi todas las *Partes de comedias* que se publicaron bajo su control. En especial, la airada protesta contra las ediciones ilegítimas y deturpadas. Así ocurre en el prólogo de la *Parte IV* (1614), que aparece sin firma. La voz que oímos es la de una tercera persona, el autor Gaspar de Porras; pero el texto debió de salir de la pluma de Lope, al igual que la dedicatoria al duque de Sessa. La denuncia de la piratería le permite señalar el origen de las comedias que integran este legítimo volumen:

Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor de este libro imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado después de

muchos años que salieron de sus manos, [...] me han obligado por el amor y amistad que ha muchos años que le tengo, a dar luz a estas doce, que yo tuve originales... (núm. 105)

Ya en nombre propio, esgrime el mismo argumento al frente de la *Parte IX* (1617). Puede observarse cómo fue evolucionando su percepción de la posibilidad de ofrecer los textos genuinos y depurados. En esta ocasión, convencido de que su intervención mejoraba sustancialmente el producto, afirma:

me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses. (núm. 98)

Ya en la *Parte XIII* (1620) se conforma con recomendar: “Reciba, pues, el lector esta *Parte* lo mejor que ha sido posible corregirla, y con ella mi voluntad, pues solo tiene por interés que lea estas comedias menos erradas...” (núm. 117).

Y en la *Parte XV* (1621) se justifica resignado: “Él hace lo que puede por ellas; mas puede poco, que las ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera; que reducir las a su primera forma es imposible...” (núm. 102).

En la mayor parte de estos prólogos (como puede observarse en el último citado), cede la palabra al Teatro, personaje alegórico que, bien monologando, bien en diálogo con otras figuras (el Poeta, un Forastero), trasmite las ideas esenciales de Lope. La lucha permanente contra los usurpadores de la propiedad intelectual es, probablemente, el motivo más repetido. Carga contra los memorilleros que rescribían sus obras y las difundían a través de impresos no autorizados o manuscritos, en operaciones ilegales que guardan notables parecidos con prácticas que en nuestros días arruinan la industria cultural, contando con la inhibición de las autoridades. Lo que Lope nos describe es el *top manta* del siglo XVII:

Estos que las compran tienen ya sus rétulos a las puertas de sus tiendas, cosa no advertida del gobierno y senadores regios; pues no permitiendo que se venda libro ninguno impreso sin licencia y aprobación, consienten que se vendan manuscritos de este género de gente públicamente, en que hay el agravio de los dueños, pues no es suyo lo que venden con su nombre... (núm. 110)

Como en tantos otros aspectos, el gobierno ponía todo tipo de trabas a los que legítimamente aspiraban a difundir sus obras y ganar de comer con ellas, pero cerraba los ojos ante una piratería que florecía ante sus mismas narices.

Quizá lo más interesante de estos prólogos es la preocupación por la economía del teatro. Aprovecha la edición de la *Parte XIX* (1623) para plantear el encarecimiento de los alquileres de los corrales y aboga por volver a la antigua fórmula de reparto, más equitativa, entre los hospitales y las compañías:

- POETA Porque el representante lleva tres partes, y el arrendamiento siete, sin los aposentos y bancos, que es un exceso terrible.
- TEATRO ¿Tendría eso remedio?
- POETA Tendría.
- TEATRO ¿Cómo?
- POETA Volviendo a estar las comedias en el precio antiguo.
- TEATRO ¿Qué precio?
- POETA Medio real para el autor y medio para el arrendamiento, digo las obras piadosas, en que este provecho y renta se distribuye. (núm. 127)

Se queja de la carestía de las localidades, y pide volver al precio antiguo de un real porque dice el Poeta: “ahora nadie quiere o no puede dar tanto dinero, ni el representante puede vivir con la poca parte que le toca, siendo tanto el exceso de las galas y los partidos...” (núm. 127).

En ese mismo prólogo insinúa la conveniencia de reducir la temporada teatral, cerrar los corrales madrileños los meses de verano, para conseguir el mismo beneficio con un menor número de representaciones y mayor asistencia del público a cada una de ellas. La historia ha acabado dándole la razón, aunque el Teatro rechace escandalizado la ocurrencia.

En los prólogos se dirimió también una batalla que estudió hace años Eugenio Asensio en un artículo significativamente titulado “Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)”. El texto central de esta controversia es el prólogo dialogístico de la *Parte XVI* (1621), donde aparece una frase que se ha hecho justamente célebre:

- TEATRO Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes,

o por ser malos los poetas, o por faltar entendimiento a los oyentes. Pues los autores se valen de las máquinas; los poetas, de los carpinteros, y los oyentes, de los ojos. (núm. 144)

En estos parlamentos tenemos quizá una de las manifestaciones más claras de la fe de Lope en la excelencia del nuevo arte y en su papel como creador del teatro de la modernidad. Según el Teatro: “El arte de las comedias y la poesía es la invención de los poetas príncipes; que los ingenios grandes no están sujetos a preceptos...” (núm. 144).

Frase que, escrita en 1621, debe algo, y aun algos, a los conceptos que el maestro Alfonso Sánchez estampó en la *Expostulatio Spongiae*: “Sic ergo ut rex ius dicit [Lupus] poetis, ipse supra ius poetarum, ipse sibi norma que poematis [...]. Sic rex iubet; ius regis est iura dare, non accipere” (Sánchez 356).⁶

También establece el distingo, repetido a menudo en otros escritos, entre la creación ideal del comediógrafo y la representación efectiva, donde pueden confluír tantas imprevisibles contingencias:

consistiendo la comedia en accidentes, como mandar algún poderoso inquietarla, herir un representante, parir una mujer, caerse una apariencia, errarse el que no estudia, o el desairado ser odioso al pueblo, cosas que no están en las márgenes del poeta. (núm. 144)

El haber sufrido en propia carne los incidentes del teatro no es obstáculo para que el poeta sepa que la lectura es siempre la recreación mental de una representación, en que los personajes adquieren la voz, el gesto y el cuerpo de los actores que los han interpretado o que podrían interpretarlos: “Bien sé que leyéndolas te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma” (núm. 175).

Los prólogos, en fin, sirven como loa y apología del teatro, especialmente en su función educadora, a la que Lope y los intelectuales de su época dieron, con razón, muchísimo relieve. La comedia no es un mecanismo para la moralización, pero sí para la moral (la contemplación y el análisis del comportamiento), para la educación sentimental, para el dominio y disfrute de la lengua:

las nuevas frases, locuciones, donaires y otras infinitas diversidades de exornaciones en nuestra lengua de mí se saben primero que de los libros

[...]. Soy estafeta brevísima de las sutiles y altas imaginaciones, que por la posta se las traigo al gusto por tan pequeño porte... (núm. 175)

CURRÍCULOS POÉTICOS Y COMENTARIOS EN VERSO

Lope, que tanto habló de sí mismo en sus versos, no podía dejar en el olvido lo que siempre fue su ocupación principal: la redacción de obras dramáticas. Como ya hemos visto con otros moldes, los textos poéticos tienen su tono peculiar y sus preocupaciones dominantes. En ellos no abundan las ideas sobre la construcción dramática, sobre los personajes o las variedades del drama. En cambio, encontramos una constante presencia del dramaturgo, que proclama su papel como creador de la comedia, pone de relieve la trascendencia de su inmensa obra literaria, habla de sus relaciones con el público y reclama los derechos económicos y los honores que le corresponden. Se trata de escritos esencialmente reivindicativos.

La presencia del teatro en los versos de Lope coincide con las primeras ediciones de sus comedias. Por los días en que exponía su indignación en la prosa del prólogo de *El peregrino...*, redactaba la epístola *A Gaspar de Barriónuevo*, en que se queja del procedimiento de confección de esos libros y de las nefastas consecuencias para su economía:

Cogen papeles de una y otra mano,
imprimen libros de mentiras llenos;
danme la paja a mí, llévanse el grano. (núm. 104)

Estas manifestaciones crecerán en las décadas siguientes. Como sabemos, *La Filomena* es un eslabón de la dura polémica que mantuvo con los dómines aristotélicos que habían lanzado contra él la *Spongia*. La segunda parte del poema contiene un detallado *curriculum vitae* en el que, lógicamente, se encuentra un párrafo de orgullosa exaltación de su creación dramática:

Mas haced reflexión en la memoria
de novecientas fábulas oídas
por toda España, y muchas dilatadas
al Pacífico mar; que no hay historia
que tantas nos proponga referidas,
cuanto más estampadas,

que a menos humildad causaran gloria... (núm. 45)

Las epístolas horacianas que forman las secciones centrales de *La Filomena* y de *La Circe* le dan pie para volver sobre esas reivindicaciones. En la que dirige a Antonio Hurtado de Mendoza, al tiempo que, en versos ya célebres, reconoce el carácter mercantil de la comedia, se enorgullece de haberla ennoblecido poéticamente (“yo la saqué de sus principios viles”) y de haber engendrado toda una escuela literaria dedicada a su cultivo (núm. 140). También encuentra hueco en la epístola *A don Francisco de Herrera Maldonado* para asombrarse de “tantas varias fábulas escritas” y anunciar admirado “que apenas queda al mundo cosa nueva” (núm. 42). Los versos al culto poeta sevillano Diego Félix Quijada y Riquelme, apasionado sin duda de la comedia, le permiten retratar el placer que encuentra escribiendo a destajo, a ratos descuidadamente, para el público ocioso y variopinto de los corrales: “Hállome bien en versos tagarotes...”. Retrata a continuación un auditorio que vive apasionadamente la representación y acaba confundiendo a actores y personajes: “Al que aborrecen oyen inquietos/como si fuera así Celio y Otavio...” (núm. 137).

Al dirigirse al doctor Gregorio Angulo, se ocupa desenfadadamente de las complejas relaciones con un auditorio levantisco y violento, cuya variedad de pareceres es difícil contentar (“No tengo mano para tantas bocas...”). De él vive, aunque en permanente tensión; y a él debe gratitud, porque le permite “no sufrir ajeno señorío”, no estar a merced de una aristocracia caprichosa e impertinente, sirviendo un cargo mal pagado y peor considerado (núm. 41).

También libra en las epístolas la batalla contra el encarecimiento de las representaciones y contra las tramoyas que pugnan por desplazar a la verdadera poesía. Así lo dice en carta *A Juan Pablo Bonet*:

Cuesta un lugar no menos que un escudo
para ver una nube de agua y lana,
dentro vinagre y por de fuera embudo. (núm. 145)⁷

Más densas y sustantivas son las consideraciones teatrales contenidas en *A Claudio*, una de las últimas epístolas de Lope, y de las más bellas y enjundiosas. Rozas (183-89) estudió la obra en un revelador artículo en el que califica la epístola de “diminuto arte nuevo”, en el que “reajusta algunos conceptos del primero que se le habían discutido o se habían echado en falta”. La perspectiva, sin embargo, es más radicalmente personal que en el tratado de 1609. Más

que repasar los rasgos del drama áureo (aunque dedica unas lirras a la variedad de sus personajes y al apasionado y brillante lenguaje poético), Lope airea un doble sentimiento íntimo: de orgullo, por la obra realizada, y de pesar, por las condiciones en que ha tenido que realizarla. Leemos la reivindicación, semi-póstuma, de su papel como creador de la comedia española: “Débenme a mí de su principio el arte” (núm. 17); y proclama su indiscutible papel de padre y maestro de los poetas más jóvenes, una especie de clones (algunos ciertamente admirables) de su genio:

como renuevos,
 en quien su imagen verde planta imprime,
 compiten lo sublime
 con argumentos nuevos... (núm. 283)

Reconoce los méritos de los nuevos dramaturgos, pero no sin subrayar mordazmente que

no ha de dar la [vista] de un enano asombro
 si le lleva un gigante sobre el hombro. (núm. 283)

Sabe de sus indisolubles lazos con el público masivo de los corrales (“Del vulgo vil solicité la risa...”); subraya su incansable quehacer creador (“tanto, que sale –¡qué inmortal porfía–/a cinco pliegos de mi vida el día”) y, al fin, el número fabuloso de sus comedias:

Mil y quinientas fábulas admira,
 que la mayor el número parece...

En la epístola *A Claudio* las reivindicaciones de años antes se vuelven más incisivas, también más duras y amargas. En el arrabal de senectud, el desencanto lo invade cuando ve que, tras una vida corriendo infatigable tras la fama y el reconocimiento social, la corte del joven Felipe IV lo deja en un segundo plano y prefiere a los “pájaros nuevos”, brillantes continuadores –como sabía Lope– del arte de la comedia que él había creado.

UNA CURIOSIDAD: EL CÓMPUTO Y LOS CÓMPUTOS DE LAS COMEDIAS

El cotejo de los documentos que acabo de describir (dedicatorias, prólogos, textos poéticos) nos permite rastrear las afirmaciones de Lope en torno al número de sus comedias. No es cuestión baladí, ya que uno de sus timbres de gloria fue su prodigiosa fecundidad. Si la realidad era poco creíble, todo nos lleva a pensar que el poeta se aficionó desde muy pronto a exagerarla y desmesurarla, aunque tratando de mantener la proporción. Los datos que se nos ofrecen son los siguientes:

Prólogo de <i>El peregrino en su patria</i> (1604)	230 ⁸
<i>Arte nuevo de hacer comedias</i> (1609)	483
<i>El peregrino en su patria</i> (1618)	462 ⁹
Dedicatoria de <i>El verdadero amante</i> , en la <i>Parte XIV</i> (1620)	900
<i>La Filomena</i> (1621)	900
Prólogo de la <i>Parte XV</i> (1621)	927 ¹⁰
Prólogo de la <i>Parte XX</i> (1625)	1070
<i>A Claudio</i> (h. 1633)	1500

Creo que es fácil observar una sustancial diferencia entre los escritos en que se ofrece simplemente un número y aquellos otros en que se nos da una relación de títulos. En los últimos casos, el cómputo de comedias se reduce considerablemente. De aquí concluyó Villarejo que la edición de *El peregrino* datada en 1618 reproducía en realidad un catálogo de 1604. Me parece más sencillo y verosímil pensar que Lope fantaseó durante toda su vida con el número excepcional de sus obras dramáticas, y que estas fantasías no podían sostenerse cuando había que ofrecer datos concretos, como los títulos de las piezas. De ahí que el número de comedias que confiesa en el *Arte nuevo* sea incluso algo superior a los títulos que es capaz de catalogar nueve años después. Incluso en estas relaciones de *El peregrino* sigue viva la propensión a la desmesura quimérica. Aun con las listas de títulos ante sus ojos, el Fénix yerra en la cuenta y dice haber escrito algunas comedias más que las que aparecen en la nómina que copia a continuación.¹¹ Son errores e inexactitudes que hay que perdonar al genio. Además, para compensar, si se añadía comedias, se quitaba años. Vaya lo uno por lo otro.

Notas

1. Este trabajo es fruto de la investigación en torno al *Arte nuevo de hacer comedias* que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro de los proyectos FFI12008-1269/FILO (I+D+i) y CSD2009-00033 (CONSOLÍDER), aprobados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.
2. De la selección de ilustraciones y de la organización material del número se ha ocupado, con la diligencia y puntualidad acostumbradas, Mar Zubieta.
3. El texto de las dedicatorias lo editó decorosamente Case (ver Vega 1975), aunque sin notas ni aclaraciones, y con alguna errata y errores de puntuación, por lo común fácilmente subsanables.
4. A lo largo de todo el artículo, los textos de estos pasajes se citarán por el número que les corresponde en la edición de Vega 2009.
5. Como he señalado en otras ocasiones, no merece la pena detenerse en las especulaciones de Óscar Villarejo (1963 y 1966) sobre las fechas de estas ediciones y el número de obras que Lope había compuesto en 1604 y 1618. Los argumentos que esgrime, farragosos en extremo, parten de informaciones confusas y equivocadas que proceden de individuos que no conocían la historia editorial de las obras de Lope de Vega. Tampoco Villarejo parece tener noticias exactas de ese proceso, a pesar de su empeño en acumular datos erróneos o mal interpretados.
6. Xavier Tubau nos ha hecho la caridad de traducirnos con rigor y sabiduría la réplica del maestro Sánchez: “Así, pues, como rey, [Lope] dicta el derecho a los poetas, él mismo está por encima del derecho de los poetas, él mismo es para sí mismo la razón y la norma de un poema [...]. El rey ordena de este modo; el poder real está en el dictar leyes, no en el recibirlas” (Sánchez 357).
7. El texto de *La Circe*, al menos en el facsímil que preparó Miguel Artigas, dice *embudo*; así lo lee Blecua y así lo transcribimos nosotros, pero siempre he tenido la vehemente sospecha de que se trata de una errata por *engrudo*, elemento utilizado en la construcción de apariencias, para pegar varios papeles o darles forma y consistencia.
8. Esto es lo que afirman las palabras del Fénix. Sin embargo, el número de títulos efectivamente reseñados se reduce algo: 219. Estas listas de *El peregrino* (en su doble edición de 1604 y 1618) y el cómputo de las comedias han dado lugar a cifras discrepantes. Esos desajustes se han debido a erro-

- res en la composición, repeticiones de los mismos títulos, existencia de ejemplares mutilados, descuidos de los modernos editores... Me propongo aclarar estas cuestiones en un estudio que, *Deo volente*, se titulará “Las listas de *El peregrino*: suma de errores y errores de suma”.
9. Esta es la afirmación del texto de Lope. Las comedias enumeradas parecen ser 430 (en rigor, 429, porque el impreso de 1618 se ha saltado una de las incluidas en la lista de 1604). Diecinueve entradas repiten títulos ya relacionados en la primera o en la segunda lista, algunos con ligeras variantes que introducen dudas sobre su identificación. Lo dicho: intentaré aclarar estas cuestiones en “Las listas de *El peregrino*: suma de errores y errores de suma”.
 10. En este caso, se aclara que este número se obtiene “contando las que se llaman autos” (núm. 102).
 11. Lope cultivó lo que he llamado una “estilística de la precisión” (“con una que he acabado esta semana”), que trataba de convencer al auditorio de la verdad de sus palabras ofreciéndole datos aritméticos tan puntuales como inexactos. Ver Pedraza 2006, 83-86.

Obras citadas

- Asensio, Eugenio. “Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)”. *Actas del coloquio “Teoría y realidad en el teatro español del Siglo XVII: la influencia italiana”*. Ed. Manuel Sito Alba. Roma: Instituto Español de Cultura y de Literatura en Roma, 1981. 257-70.
- Paz, Octavio. “Quevedo, Heráclito, Lope de Vega y algunos sonetos”. *El País: libros* Año 2, num. 57 (23-11-1980): 1 y 7.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. “Lope de Vega, poeta de la experiencia”. *Estrategias didácticas para el análisis de textos poéticos en la enseñanza secundaria*. Ed. Julio Neira. Anejo I de *Hispanogalia*. París: Consejería de Educación/ Embajada de España en Francia, 2006. 69-97.
- . “Lope de Vega: reflexiones, impresiones, noticias sobre el teatro”. *Cuadernos de teatro clásico* 25.1 (2009): 33-68.

- Pérez, Luis C., y Federico Sánchez Escribano. *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*. Anejo de *Revista de literatura* 17. Madrid: CSIC, 1961.
- Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. 2.^a edición. Madrid: Gredos, 1972.
- Rozas, Juan Manuel. “El género y el significado de la *Égloga a Claudio*”. *Estudios sobre Lope de Vega*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Madrid: Cátedra, 1990. 169-96.
- Sáez Raposo, Francisco. “El otro *Arte nuevo*: cuestiones de preceptismo dramático en las dedicatorias de las comedias de Lope de Vega”. *Norme per lo spettacolo/Norme per lo spettatore: teoría y praxis del teatro alrededor del “Arte nuevo”, Firenze, 19-24 Ottobre 2009*. En prensa.
- Sánchez, Alfonso. *Appendix ad Expostulationem Spongiae*. Ed. y trad. Xavier Tubau. “*Aún no dejó la pluma*”: estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009. 323-69.
- Vega, Lope de. *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega: estudio crítico con textos*. Ed. Thomas E. Case. Chapel Hill/Madrid: University of North Carolina/Castalia, 1975.
- . *El teatro según Lope de Vega*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres. 2 vols. Número monográfico de *Cuadernos de teatro clásico* 25 (2009).
- Villarejo, Óscar M. “Revisión de las listas de *El peregrino* de Lope de Vega”. *Revista de Filología Española* 64 (1963): 343-99.
- . “Lista II de *El peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega”. *Segismundo* 3 (1966): 57-89.