

El *Arte nuevo* y la *Dramaturgia de Hamburgo*: los manifiestos dramáticos de Lope y de Lessing

KURT SPANG

Departamento de Literatura hispánica y Teoría de la Literatura
Universidad de Navarra
31080 Pamplona
kspang@unav.es

RECIBIDO: MARZO DE 2010
ACEPTADO: ABRIL DE 2010

El cotejo de dos artes dramáticos, o si se quiere, de dos manifiestos dramáticos procedentes de autores de nacionalidad diferente y de épocas distantes, en este caso de Lope de Vega y Lessing, puede, además de revelarnos relaciones y discrepancias entre ambos textos, dibujar un panorama o estado de la cuestión dramática en épocas y países bastante remotos. Pero también puede arrojar luces sobre las constantes inamovibles de cualquier producción dramática.

El *Arte nuevo* se publicó –como afirma Pedraza (Vega 352, nota introductoria)– con alta probabilidad en 1608 mientras que la *Dramaturgia de Hamburgo* apareció en 1767, es decir, más de siglo y medio después y, lo que es más importante, en una época cuyo modo de pensar discrepaba llamativamente del de los siglos áureos. En ambos manifiestos han de existir, por tanto, no sólo discrepancias de concepción del drama y de lo dramático, sino también divergencias debidas al *Zeitgeist*, al modo particular de abordar cuestiones existenciales y artísticas en ambas épocas. El Barroco y la Ilustración, en cierto modo, se oponen y se enfrentan. Ello no impide que observemos también coincidencias llamativas, dignas de reseñar en los dos escritos que nos ocupan.

Nuestro modo de proceder debe ser obviamente la comparación, con las dificultades que esta labor lleva consigo, porque los textos comparados lógi-

camente discrepan. Ello no excluye –como advertí– que pueda haber elementos análogos o afines dignos de equiparar; es el objetivo más apetecible indagar en las convergencias y las diferencias entre los fenómenos comparados e intentar explicar posibles causas y consecuencias. En los casos en los que los textos confrontados como los nuestros no son explícitamente fruto del “comercio exterior” u objeto de la influenciología –como la comparatística caracteriza las transferencias más o menos inmediatas entre dos literaturas procedentes de dos o más naciones distintas– no interesa insistir en posibles influencias directas, sino que cabe dirigir la atención hacia la concepción del drama y del teatro que representan y defienden ambos autores así como el porqué de sus actitudes y postulados.

Consta que Lessing conoció y leyó a Lope ya que menciona y comenta expresamente su *Arte nuevo* y sus comedias en varias anotaciones de su *Dramaturgia* (LXIX, LXX).¹ Sin embargo, ello no significa que Lessing haya sido admirador del autor español.² Uno y otro autor parten de actitudes y concepciones bastante distantes. Ahora bien, estimo que predominan, sin embargo, las coincidencias. Muchas concomitancias se deben ante todo al urgente deseo de ambos de acabar con un teatro anquilosado y de encontrar vías de innovación. Los dos autores contaban, además, con un temperamento parecido: a ambos les gustan la ironía disimulada, la sorna y las alusiones ambiguas.

A sabiendas de que pasaré por alto aspectos importantes, me limitaré a glosar ocho rasgos que entiendo pueden servir para destacar concomitancias y diferencias entre nuestros autores y sus obras. Éstas son la extensión, el propósito, la estructuración, la naturaleza como criterio, la finalidad del drama, el tratamiento de lo trágico y lo cómico, la división en actos junto con el tratamiento del desenlace y, finalmente, el lenguaje.

De entrada salta a la vista una discrepancia externa al comparar la extensión de los dos manifiestos. El *Arte nuevo* consta, como se sabe, de 389 versos endecasílabos; en cambio, la *Dramaturgia* de Lessing en la versión española que manejamos (Lessing 11-71) abarca 464 páginas en prosa. Consta de 104 anotaciones de diversa extensión que el autor realizó durante el período en el que ocupaba el cargo de dramaturgo y cofundador del Teatro Nacional de Hamburgo (1767-1769). Estas notas se ordenan en forma de diario con numeración romana y fecha de redacción. Sin embargo, en cuanto a su contenido estos apuntes son completamente asistemáticos. Esta notable diferencia de extensión se debe principalmente a los distintos designios que cada autor atribuye a su escrito.

Si esta diferencia ya es llamativa, más disímil es el propósito y la estructura con los que ambos autores componen sus textos. El *Arte nuevo* está concebido, y sobra insistir en ello, como discurso oral en defensa del teatro español pronunciado ante una Academia de Madrid. Es, como se revela muy pronto, una defensa *post festum* de la comedia del propio Lope. En cambio, los apuntes de Lessing constituyen una especie de diario al que no falta un polifacético aglomerado de reseñas de diversos dramas representados en Hamburgo, de observaciones críticas acerca de múltiples aspectos dramático-teatrales que en su conjunto dan pie a una asistemática teoría del drama, y en último término inauguran algo como un credo y una estética dramática personales.

Ninguno de los escritos, ni el de Lope, ni el de Lessing, se declaran como preceptivas en el sentido estricto del término, ni lo hacen tampoco como una proclama de un teatro de vanguardia. Según afirma Fernández Montesinos:

es precisamente la paradoja del *Arte nuevo* de que se nos aparece como un escrito revolucionario que no produjo revolución alguna. La revolución ya estaba hecha, la había hecho Lope mismo. (17)³

Lope justifica y legisla su propio teatro, si bien con sorna, se acusa y se excusa constante y humildemente de no haber seguido las reglas que dictan los preceptores clásicos: “lo que me daña en esta parte/es haberlas escrito sin el arte” (vv. 15-16), insistiendo sin reparos en que conoce a la perfección las reglas del juego y las contraviene sin reparos: así admite hacia el final del *Arte nuevo*: “pues contra el arte/me atrevo a dar preceptos” (vv. 363-64).

Ahora bien, la *Dramaturgia de Hamburgo* también es un manifiesto *sui generis*, si bien no en el sentido de confirmar unos hechos ya consumados –como en el caso de Lope–, pero lo es en cuanto prepara y anuncia el propósito que subyace a las reseñas y observaciones: la implantación del llamado drama burgués, del *bürgerliches Drama*, como innovación y reacción contra el excesivo afrancesamiento del teatro alemán de la época. Dicho sea de paso, en su amplia producción dramática Lessing demuestra la posibilidad y la exitosa realización de estos principios.

Curiosamente, Lessing parece haber escogido la estrategia inversa a Lope porque para defender su innovadora teoría del drama acude con notable frecuencia a la *Poética* de Aristóteles, pero lo hace con la llamativa diferencia de no aferrarse a las elucubraciones y deformaciones normativas urdidas durante siglos por el ejército de comentaristas del Estagirita. Su propósito es flexibili-

zar y adaptar las normas a las necesidades de su tiempo bajo el criterio supremo de la naturalidad. A Lessing ni le gusta el artificio frío que obedece mecánica y servilmente a la preceptiva, ni la vulgar inmediatez. Este es el motivo por el cual critica severamente a Voltaire y admira en cambio a Diderot, a quien cita con frecuencia, y es, ante todo, incondicional devoto de Shakespeare. A pesar de la adherencia de Lessing a Aristóteles, por un lado, y la independencia que ostenta Lope, por otro, ambos coinciden en que la naturaleza es la mejor maestra y la guía soberana del dramaturgo. Afirma Lessing que

nada hay más decoroso ni digno que la simple naturaleza. La rudeza y la confusión están tan alejados de ella como la ampulosidad y la retórica huera lo están de la sublimidad. (LIX, 346)⁴

A pesar de que en el contexto Lope aduce el modelo de la naturaleza para defender la mezcla de lo trágico y lo cómico: "Buen ejemplo nos da naturaleza,/que por tal variedad tiene belleza" (179-80); en realidad, es extensible también a los demás ámbitos de su producción dramática. Con lo cual se acercan nuevamente las actitudes fundamentales de nuestros dos autores.

Por su parte, yerra ostentosamente el teórico alemán cuando anota acerca del propósito y la motivación básica de Lope al escribir y reglamentar su teatro en el *Arte nuevo*,

el pueblo [español] estaba ya tan acostumbrado al tono híbrido, lo trágico-cómico que el autor *tuvo que aceptarlo contra su voluntad* [...] Lope no deja de lamentarlo. Al ver que no era posible trabajar con éxito de acuerdo con las reglas y los modelos antiguos para sus contemporáneos, trató al menos de poner límites a la irregularidad; era esta la intención de su poema. (LXIX, 388; subrayado mío)

Interesa también averiguar cuál es para los dos autores la finalidad del drama, tanto en la elaboración del conflicto como en el efecto deseado. Es en este punto donde se nota más claramente el respectivo espíritu del tiempo que los inspira. Para Lope el contenido de la comedia se origina en el (por otro lado, muy aristotélico) afán de "imitar las acciones de los hombres/y pintar de aquel siglo las costumbres" (vv. 52-53) y ello junto con la recomendación temática de que "los casos de la honra son mejores,/porque mueven con fuerza a toda gente,/con ellos las acciones virtuosas" (vv. 327-29). Todo ello se realiza bajo

el postulado supremo del deber de agradar al público, aunque en el *Arte* aparentemente se declare sólo como una concesión ineludible. Y es este pretexto lopesco que Lessing tomó tan en serio:

Si pedís parecer de las que agora
están en posesión, y que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo cómico,
diré el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede,
que dorando el error del vulgo, quiero
deciros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio,
en estos dos extremos dando un medio. (vv. 147-56)

Respecto a la funcionalidad del drama debemos tener claro que Lessing opta por un mantenimiento más o menos estricto de la distinción entre los géneros dramáticos, un aspecto que obviamente se descuida en la teoría y la obra de Lope. Además, postula de un modo general que “Todos los géneros de la poesía tienen que mejorarnos; es [...] deplorable que haya poetas que lo pongan en duda” (LXXVII, 426). Con otras palabras, sobre el afán de entretenimiento y diversión prevalece el objetivo ético y didáctico. Ahora bien, esto no significa que para Lessing la comedia no deba ser divertida y entretenida, más todavía cuando según él la función de la comedia propiamente dicha no es corregir imperfecciones: “Su auténtica y general utilidad consiste en la risa por ella misma, en el ejercicio de nuestra capacidad para observar lo ridículo” (XXIX, 207). Con lo cual nos reencontramos con la horaciana sugerencia de mezclar lo útil y lo dulce. En este punto cabe insistir en el hecho de que Lessing establece una clara distinción entre la risa liberadora y conciliadora y la burla ácida y excluyente que él condena claramente en la comedia. Advuértase cómo, a pesar de todo, el espíritu ilustrado no deja de actuar también aquí, ya que la propia capacidad de descubrir lo ridículo que Lessing reclama presupone el dominio de criterios de la normalidad, de las normas éticas del recto comportamiento, hecho que se confirma en una anotación posterior en la que postula que “en el drama es suficiente hacer intuíble un principio ético general” (XXXV, 235).

Si se me preguntara en qué aspecto coinciden más llamativamente los dos dramaturgos, diría que en su ya comentada veneración de la naturaleza y la

naturalidad de todos los ingredientes del drama: empezando por la selección del conflicto, pasando por la forma de actuar y terminando por el tratamiento del lenguaje.

Y si se me preguntara cuál es la diferencia mayor entre los postulados e innovaciones de uno y otro manifiesto, contestaría que los dos autores discrepan en el manejo de lo trágico y lo cómico. Mientras que Lope insiste en la necesidad de mezclar los dos tonos y actitudes al recomendar

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho. (vv. 174-78)

Lessing insiste en la necesaria separación de lo trágico y lo cómico, y lo hace precisamente comentando el teatro español:

y este Cosme, este bufón, este "gracioso" español, esta monstruosa combinación de chanzas plebeyas con la más solemne gravedad; esta mezcla de elementos cómicos y trágicos que tan mala fama ha dado al teatro español. Estoy muy lejos de defenderla. (LXVIII, 386)

Sin embargo, tampoco es muy constante en esta condena porque en una anotación anterior no se opone por lo menos a las formas dramáticas híbridas como la tragicomedia:

Basta con que este híbrido me deleite y me edifique más que los engendros regularísimos de nuestro correcto Racine. [...] Porque un mulo no sea ni un caballo ni un asno, ¿dejará de ser uno de los más útiles animales de tiro? (XLIX, 297).

Respecto de la división del drama, Lessing no menciona ni condena expresamente la tripartición. En cambio, Lope sí considera la división de la comedia en tres actos un aspecto característico e imprescindible de la comedia española, como se observa en varios lugares en los que se relaciona también la tripartición con la finalidad que debería cumplir cada uno de los actos. Así dice Lope

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día. (vv. 211-14)

La misma combinación de división del todo y de la función de los diversos actos se repite hacia el final del *Arte nuevo*:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para. (vv. 298-301)⁵

Precisamente respecto de la revelación del desenlace discrepan llamativamente los dos autores; mientras que Lope propone que hay que mantener al máximo la expectación antes de revelar el final del conflicto

porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene
vuelve el rostro a la puerta, y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para (vv. 236-39)

Lessing plantea una tramitación muy distinta de este mismo conflicto:

Estoy muy lejos de pensar, con la mayoría de quienes han escrito sobre el arte dramático, que haya que esconder el desenlace a los espectadores. Más bien creo que no sería una tarea superior a mis fuerzas emprender la creación de un drama en el que yo hiciese surgir el más intenso de los intereses precisamente de dicha circunstancia. (XLVIII, 295)

Se pueden hacer algunas observaciones acerca del lenguaje dramático. Coinciden los dos autores en que éste debería adaptarse primero a la categoría y el estamento social al que pertenecen las respectivas figuras y después a la situación en la que actúan. Lope enumera todo un catálogo de particularidades que debe respetar tanto el autor como el actor en escena:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
 la gravedad real; si el viejo hablare,
 procure una modestia sentenciosa,
 describa los amantes con afectos
 que muevan con extremo a quien escucha;
 los soliloquios pinte de manera
 que se transforme todo el recitante,
 y con mudarse a sí mude al oyente.
 Pregúntese y respóndase a sí mismo;
 y si formare quejas, siempre guarde
 el debido decoro a las mujeres.
 Las damas no desdigan de su nombre;
 y si mudaren traje, sea de modo
 que puede perdonarse, porque suele
 el disfraz varonil agradar mucho. (vv. 269-83)

Vemos que las recomendaciones abarcan incluso la vestimenta, en este caso la de la mujer disfrazada de hombre; ésta tampoco desagrada a Lessing porque para él

en general, los disfraces de este tipo dan a una obra dramática una apariencia novelesca, que no debería impedir, sin embargo que dieran lugar también a escenas muy cómicas además de muy interesantes. (XX, 168-69)

No entro en el comentario de los conocidos versos lopescos dedicados a los aspectos de versificación, sobre todo a la función de las diversas estrofas (305-12).⁶

Si para Lope la versificación todavía no se cuestionaba, para Lessing la elaboración del drama en prosa forma parte de la exigencia de naturalidad propia del drama burgués; observa que más vale la prosa bien hecha que versos ramplones:

¿Quién no preferirá [...] oír una prosa sonora y vigorosa en lugar de unos versos flojos y monótonos? (XIX, 162)

Para concluir quiero recalcar que este breve repaso comparativo de los dos manifiestos dramáticos pone de manifiesto que, a pesar de la distancia temporal que media entre ellos y los propósitos divergentes, las coincidencias superan claramente las discrepancias. Así, a pesar de las múltiples innovaciones que hayan podido aportarse a lo largo de los siglos, una nutrida cantidad de

constantes de la teoría del drama siguen constituyendo desde Aristóteles un repertorio imprescindible de lo dramático, tanto en Lope como en Lessing.

Notas

1. La numeración romana corresponde a la original de las anotaciones de la *Dramaturgia de Hamburgo*.
2. Lessing mismo llama la atención sobre el desconocimiento casi total del teatro español en su época y es tanto más llamativo que conozca el *Arte nuevo* y cite en el original extractos de dramas españoles. “Que tan poco familiarizados estamos con las obras dramáticas de los españoles; no sé de ninguna que haya sido traducida a nuestra lengua o de la que hayamos tenido noticia, aunque sea fragmentariamente” (LXVIII, 385). El fervor por el teatro español surge con el Romanticismo, en el que se traduce asiduamente sobre todo a Cervantes, Lope y Calderón.
3. Es interesante la calificación del *Arte nuevo* de Emilio Orozco como “pieza oratoria, un nuevo tipo de discurso académico de vivo y cambiante tono entre engolado y familiar con sus toques de humor” (30).
4. Lo dice comentando extensamente una obra de Antonio Coello, *Dar la vida por su dama*, de mitades del siglo XVII y ubicada en Inglaterra. Véanse las anotaciones LX a LXVIII (348-87).
5. Una prueba más del profundo conocimiento de la literatura española de Lessing se observa en un apunte al margen en el que, en la anotación LXII, contrapone la afirmación de Lope de que la división en tres actos de la comedia española la introdujo Cristóbal de Virués (vv. 215-16) a la que da Cervantes en el prefacio de sus comedias, donde “se atribuye la gloria de haber pasado a tres actos la comedia española que habitualmente constaba de cinco” (LXII, 359).
6. Véanse a este respecto las observaciones de Pedraza (vv. 62-64).

Obras citadas

- Lessing, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Eds. Feliu Formosa, Paolo Chiarini y Luigia Perotto. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993.
- Fernández Montesinos, José. "La paradoja del *Arte nuevo*". *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1969. 1-20.
- Orozco, Emilio. *¿Qué es el "Arte nuevo" de Lope de Vega?: anotación previa a una reconsideración crítica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.
- Pedraza Jiménez, Felipe. "Introducción". Lope de Vega. *Rimas*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Vol. 2. Ciudad Real: Servicio de Publicaciones /Universidad de Castilla-La Mancha, 1994. 9-73.
- Vega, Lope de. "*Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo*". *Rimas*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Vol. 2. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones, 1994. 355-93.