

LOPE DE VEGA

**ARTE NUEVO
DE HACER
COMEDIAS**

EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE
EVANGELINA RODRÍGUEZ



CLÁSICOS
CASTALIA

AC/E

ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

S U M A R I O

INTRODUCCIÓN

1. El hombre adecuado en el momento adecuado	9
2. De los «primeros inventores» a los «bárbaros» de ahora: la síntesis lopesca	23
3. <i>En esta junta y academia insigne</i> : el reto de los pedantes o la estrategia del destinatario	37
4. <i>Los que este triste ejercicio canonizan</i> : el vulgo como proyecto de público	49
5. <i>Imitar las acciones de los hombres</i> : Robortello, Elio Donato y las «comedias vulgares» de un batihoja	65
6. <i>Dorando el error del vulgo</i> : de la confusa máquina libresca a la experiencia subjetiva	83
7. <i>Lo trágico y lo cómico mezclado</i> : arte y naturaleza	93
8. <i>Que sólo este sujeto tenga una acción</i> : cuando Aristóteles es razonable	109
9. El tiempo y los tiempos en el teatro: <i>la cólera de un español sentado</i>	118
10. <i>Del cómico lenguaje y lo que importa de la retórica: dramatis personae</i> , afectos y versos o la visión lopesca del actor	143

11. De las cosas que <i>mueven con fuerza a toda gente</i>	189
12. <i>Cabañas, casas y fingidos mármoles</i> o lo que apenas se vio en un corral de comedias	205
13. <i>Sustento en fin lo que escribí: el espejo para nevegar</i> por la corriente del gusto	213
14. Lo que queda de nuevo del arte nuevo	230
 NOTICIA BIBLIOGRÁFICA	 245
BIBLIOGRAFÍA	
Fuentes primarias citadas	261
Teoría crítica e historia teatral	265
Teatro español de los Siglos de Oro y su contexto	267
Fuentes y estudios sobre el <i>Arte nuevo...</i>	272
 NOTA PREVIA	 281
 ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN ESTE TIEMPO	 287
 REGISTRO DE VARIANTES	 339
LA EDITORA	349

I N T R O D U C C I Ó N

1. EL HOMBRE ADECUADO EN EL MOMENTO ADECUADO

Dice William J. Bowsma, glosando a Francis Bacon, que «algunos libros hay que catarlos, otros hay que tragarlos y unos pocos hay que masticarlos y digerirlos». Es decir, que algunos han de leerse sólo a trozos; otros han de leerse pero sin curiosidad; y únicamente unos pocos han de leerse completamente: con diligencia y atención¹. Es indudable que cuando se acomete la tarea de editarlo críticamente, se da por supuesto que el *Arte Nuevo* pertenece a esta última categoría. Sus trampas de sencillez –cuando no de brillante ironía– no deben engañarnos. Sin embargo, tampoco conviene olvidar lo que escribió Azorín en su *Lope en silueta*:

No pensemos en que leemos [...] para saber, para hacer crítica luego. Si leemos con este propósito, no nos apropiamos de la sustancia de la obra. Nos hallaremos en guardia, vigilantes, para que no pase inadvertido lo que debemos aprehender. Esta actitud de rigidez nos impedirá abandonarnos a la obra, entregarnos total y definitivamente. (1960: 11)

1 Cf. Bowsma (2001: 34).

Sucede, en efecto, que ante el *Arte Nuevo*, imantada en exceso la *aguja de navegar Lope* que propuso Azorín, hemos adoptado una actitud tensa, reacios a dejarnos seducir por su apariencia de juego o improvisación, por el «cuidadoso descuido» de un tratadillo que, aunque no había de cambiar para siempre el teatro español (porque, como veremos, ya había ido cambiando a través de una creación colectiva) sí que ofrece, en cifra, la historia de la audacia de aquel cambio. De modo que el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* produce —en el trance de componer su edición crítica— un apreciable estado de alerta. Tal vez porque, como advirtió Montesinos (1969: 2-6), es uno de los escritos menos comprendidos de la literatura española y, con frecuencia, objeto de decepción cuando se busca en él la categoría de un manifiesto al modo del *Prefacio* de Víctor Hugo a su *Cromwell* (1827). Para tales pesquisadores, casi seguro que en lo de «encerrar los preceptos con seis llaves» Lope se queda corto (en llaves, se entiende). Ya había acudido al rescate Menéndez Pelayo, escrupuloso ante la levantisca tentación del poeta de burlar la ortodoxia preceptiva, reviviendo en Lope el mito del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde: un gran artista educado en la tradición clásica y latina —de la que era devoto seguidor fuera del teatro— y que, arrastrado por el viento del vulgo, gimotea una lamentable palinodia². Para segar del todo nuestras ilusiones, el

- 2 Véase su *Historia de la ideas estéticas en España* (1974: I, 772 y ss.). La crítica oficial asumió en su literalidad emocional esta angustia: «En Lope hay dos hombres: el gran poeta español y popular, y el poeta artístico, educado, como todos sus contemporáneos, con la tradición latina e italiana. Estas dos mitades de su ser se armonizan cuando pueden, pero generalmente andan discordes, y, según las ocasiones, triunfa la una o triunfa la otra. Con su alma de poeta nacional, Lope tiene conciencia más o menos de la grandeza de su obra, y la lleva a término sin desfallecer un solo día. Pero al mismo tiempo se acuerda de que le enseñaron, cuando muchacho, ciertos libros llamados *Poéticas*, en los cuales, con autoridades mejor o peor entendidas del Estagirita o del Venusino, se reprobaban la mezcla de lo trágico y lo cómico y el abandono de las unidades. De aquí, la contradicción y aflicción en su espíritu...» (Castro y Rennert [1969: 181-182]).

venerable Morel-Fatio (1885: 14), olvidando la mucha oralidad teatral que lo canaliza, invalida el *Arte Nuevo* sumiéndolo en la inconsistencia de una «disertación pálida y pedante, mal compuesta y confusa», que anuncia con toda suerte de precauciones el advenimiento de una nueva época en la que un obsequioso Lope, en modo alguno irónico y mucho menos novedoso, solemniza dogmáticamente sobre lo obvio.

¿No estaría Azorín en lo cierto y habría que leer el *Arte Nuevo* con menos estrés vigilante? No interrogarlo como la hoja de ruta de una teoría decisiva sino como una poética del rasguño, tramo final del legado de unos «padres fundadores» de la *idea* de *teatro español*: algunos, como veremos, oblicuamente asumidos como el batihoja Lope de Rueda; otros sublimados en la anécdota –ese «engañar con la verdad» de Miguel Sánchez–; otros silenciados alevosamente –Cueva o Cervantes–; los más convertidos en futuros agitadores de su causa, desde apologistas secundarios como Carlos Boyl o Ricardo del Turia hasta brillantes arquitectos de dramaturgia como Tirso de Molina. Un mensaje enviado al escrutinio futuro de quienes, como Azorín, se adentran en una lectura placentera, sin atuendos de docta filología, de ese *Arte Nuevo*, no tanto por sí mismo como por sus resultados en una recepción más amplia y subjetiva del teatro español y europeo: ni manifiesto profético o revolucionario ni ruborosa excusa ante eruditos de una academia. O tal vez las dos cosas. Porque, como también dijera Montesinos (1969: 5) el *Arte Nuevo* es «un tornasol». Pero en ningún caso un texto incoherente, indigesto de citas de segunda mano o, mucho menos, que pueda causar frustración si se comprenden las claves que abre ante nosotros del esplendente nacimiento del teatro moderno en España. Lo que no obsta para que, al leerlo o tratar de aprehenderlo, tengamos que asumirlo como una de esas ficciones dramáticas que, según comenta el dramaturgo Luis de Tavira (1999: 13), se nos ofrecen como

moradas agobiadas, estrechos pasillos, empinadas escaleras, puertas que conducen a otros textos que son a su vez moradas,

pasillos, escaleras y puertas de otros escritos que refieren libros que muestran y esconden otros libros que apenas se revelan [y que] nos transportan a otras ficciones ora más antiguas, ora más recientes...

Se diría que reconocer todo ello (intentar disfrutar de su brillante alegato al mismo tiempo que de su calculada ambigüedad, de su gloriosa reivindicación individual y de su discreto sentido de *memoria* de un cambio que venía forjándose desde medio siglo antes) es el alivio o coartada para superar el estrés de la responsabilidad de ponerse a editarlo cuando se han cumplido cuatrocientos años de su aparición. No podría hacerse, desde luego, desde la perspectiva sombría de quienes han juzgado la obra como una exposición dogmática del *arte nuevo* que Lope sustenta. Me gustaría, eso sí, ofrecer una edición «que al estilo del vulgo se reciba». Espero que nadie malinterprete este verso robado a Lope porque la palabra *vulgo* sí que tiene en él muchas aristas. Como dijo su primer editor, Juan Caramuel, en 1668 «importa sobremañera [...] que el poeta se adapte al tiempo y lugar y así acomode su pluma y argumento al sentir común»³. Y si Lope de Vega lo hizo, asumiendo que el *divulgar*, o extender el «sentir común» del vulgo (una forma sana de conocimiento) puede ser bueno para crear un teatro y explicar su porqué, en las páginas que siguen se intentará aproximar el *Arte Nuevo* a todos los que, de diversos modos, sienten que esa obra pertenece a su patrimonio cultural. Porque hay mucha *gente de teatro* (utilizo, a propósito, la expresión con la que se me invitó a realizar este trabajo) y, específicamente, del *teatro clásico*: están quienes lo estudian filológicamente, quienes lo ponen en escena o lo interpretan, quienes lo adaptan, quienes lo ven como alta cultura o como gozoso entretenimiento, quienes lo enseñan en un aula y quienes asisten a ella o quienes cuentan su historia y sus historias. Por tanto era imposible no intentar hacer justicia tanto a quienes lo han enriquecido desde la excelen-

3 Hernández Nieto (1976: 243).