

El «Arte nuevo de hacer comedias» y el teatro del siglo XVII

por ANGEL RAIMUNDO FERNANDEZ

“Cada generación debe tener su propia crítica literaria, porque cada generación lleva a la contemplación del arte sus propias categorías de apreciación, hace sus propias preguntas sobre el arte, y tiene sus propios usos para el arte”.

(T. S. ELLIOT, en *The Frontiers of Criticism*)

Es presupuesto indispensable partir de la verdad de que una obra literaria significa distintas cosas para diversas épocas y gentes. Pero también lo es que la crítica literaria recorre un camino de perfección que pone al crítico en condiciones más favorables para intentar analizar con mayor garantía de acierto el pasado literario. Repensar y replantear los problemas con honradez es siempre lícito, aunque jamás deba significar echar por la borda reflexiones de los que nos precedieron.

Se ha reprochado a nuestro teatro del siglo XVII la falta de universalismo; incluso lo han hecho hispanistas como Morel-Fatio, y más recientemente Beys-terveldt.¹ Y F. Montesinos² insiste en la idea de M. Pelayo y escribe: “Una comedia española, por buena que sea, tiene los días contados porque su éxito depende de ese público que la contempla, público infinitamente cambiante”.

¹ *Repercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «comedia nueva» espagnole*. Leiden, 1966. Sostiene textualmente: “Así como Racine o Shakespeare aun hacen vibrar al público de nuestros días, el teatro español solo es inteligible por vía de inducción, a través de rasgos particulares que no pueden ser interpretados sino por aquellos espectadores para quienes se escribió ese teatro”.

² “La paradoja de “El Arte nuevo” en *Revista de Occidente*, t. V. p. 328.

Se trata de un problema ampliamente debatido, si bien reconocemos con J. Casaldüero³ que “la actitud de la crítica respecto de la literatura española se ha modificado fuertemente en los años que van de esta centuria. Dos rasgos principales son los que acentúan este cambio. Uno es aquel que se esfuerza en denunciar las múltiples relaciones entre el trabajo español y su coetáneo, en lugar de representárselo aislado o como surgiendo de un tronco tradicional sin concomitancias profundas con el pensamiento y la literatura de otros países; y otro el que trata de sustituir la espontaneidad, la improvisación, con ésta o aquella palabra, la no meditación de la obra de arte, por una labor reflexiva y pensada”.

Nos parece que un enjuiciamiento agudo de la cuestión se puede encontrar en Guillermo de Torre.⁴ El primer capítulo de *La difícil universalidad de la literatura española* fue la ponencia que el autor presentó al Primer Congreso de de Hispanistas (Oxford, 1962) y en ella centra el problema en torno a la figura de Lope de Vega, para quien los juicios adversos están casi en proporción parigual a los penegíricos. Esta posición de G. de Torre es hoy compartida dentro y fuera de España. En el reciente y sugerente libro de E. Orozco⁵ *El teatro y la teatralidad del Barroco* se insiste en que “ahondando en lo humano temporal y nacional de una sociedad, se llega también a lo permanente y universal; mejor que si sólo se atiende a las convenciones artísticas que, aunque sean de sentido universalista como en el ideal del clasicismo, limitan la posibilidad de penetración de lo puramente humano y vital”. Y también en libro de hace un año

³ “Explicando la primera frase del Quijote” en *Estudios de Literatura Española*. M. edit. Gredos, 1962, p. 59. Vid. también su otra obra *Estudios sobre el teatro español*, M. Gredos. 2.ª edic. 1967, en cuya p. II escribe: “a pesar del esfuerzo de algunos universitarios, todavía hoy, el teatro español del Barroco no puede ser apreciado como el inglés o el francés de la misma época”. El 14 de diciembre último, el Prof. Dr. J. M. Blécula, en su discurso de recepción en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona insistía en este problema: “Pero creo que no se han deducido otras notas, muy interesantes también, como la actitud del escritor frente a su propia creación o frente a la literatura en general, o a la sociedad, y, en cambio, más de una vez, se ha hecho hincapié en una supuesta característica, bastante falsa, como se verá: la famosa *improvisación española*”. (p. 11).

En la p. 36, al final de su discurso, remataba: “No es posible, por tanto, sostener que la famosa improvisación es una característica de la literatura española(creo que ni de la propia vida de los espagoles)”. Vid. *Sobre el rigor poético en España*. Discurso leído en la recepción pública en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, edic. Librería General, Zaragoza, 1969.

⁴ *La difícil universalidad de la literatura española*. M. Gredos, 1965. En el primer capítulo escribe: “el problema de determinar en general las causas de la universalidad de una literatura, difícil en cualquier caso, lo es especialmente en la española y llega a su ápice con Lope de Vega, ya que está ligado a otro más amplio que lo ciñe o implica: el de su clasicismo”

⁵ Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. (Ensayo de introducción al tema). Edit. Planeta. B. 1969, p. 36.

escribía Everett W. Hesse:⁶ “La noción de que Lope no podía escribir nada más que improvisaciones, nada profundo porque ha compuesto cosa de mil quinientas comedias, es falsa y engañosa. (...) De todos modos la idea errónea de la superficialidad de la comedia como reflejo de la época y nada más, debe ceder a un nuevo concepto fundado sobre investigaciones científicas, y es que la comedia es una de las mayores contribuciones de España a la literatura mundial”.

Si amparándose en un manoseado concepto de clasicismo se quiere restar valor a nuestro teatro del siglo XVII, afirmamos que el clasicismo del teatro español de esa centuria es evidente, pero relativo; no se sometió servilmente a las “reglas” sino que las revitalizó, adaptándolas a las circunstancias históricas del momento, fusionando con ellas nuestra tradición.⁷

APARICIÓN DEL «ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS» Y SU DIFICULTAD INTERPRETATIVA

El *Arte nuevo* lo dirige Lope (hacia 1609) a la “Academia de Madrid”, fundada por Don Félix Arias Girón.⁸ Esta Academia era una más entre las varias que en España imitaban a las italianas: la Imitatoria, la de los Humildes, la del Conde de Saldaña, etc.

Lop escribe el *Arte nuevo* por encargo. Y seguramente que la intención de muchos académicos, al hacerlo, no fuera puramente especulativa, sino que deseaban poner al Fénix en un grave aprieto. El tono irónico de los versos 11-14 del *Arte* lo demuestra.⁹

⁶ Everett W. Hesse. *Análisis e interpretación de la Comedia*. Edit. Castalia. M. 1968 p. 20.

Blécula en el estudio citado en nota 3, y en las pp. 22-23 aduce el testimonio de las correcciones varias en los sonetos de Lope. Y en cuanto a las comedias, alude a la peculiaridad del fenómeno: “Pero en todo el teatro europeo, como pasa hoy con el cine o la televisión, ha abundado siempre la improvisación, más o menos genial”. Y estoy de acuerdo con él en sostener que la mayor o menor hondura del teatro de Lope no está en relación con su rapidez en escribir una comedia, sino que es el fiel reflejo de su personalidad extravertida, de gran amplitud de campo de consciencia. De todos modos, como veremos más adelante, Lope escribió con facilidad, pero no con desorden. El orden tampoco implica necesariamente lo trascendental.

⁷ Vid. también Hatzfeld, “El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII” en *Revista de Filología Hispánica*, 1941, III. Y G. de Torre, o.c. p. 21.

⁸ José Sánchez. *Academias del siglo de oro español*, M. Gredos, 1961, pp. 46-100, hace una cumplida exposición de estas reuniones.

⁹ Vid. también A. González Amézúa, *Lope de Vega en sus cartas*. M. 1940, t. II cap. V. Y en *La Dorotea* hay un juicio explícito sobre ellas: “De esto quisiera yo que trataran en sus juntas los que en este lugar se llaman ingenios. Pero juntarse a murmurar los unos de los otros debe traer gusto, pero parece envidia, y en muchos ignorancia”. (Acto IV, Escena II de edic. Morby en edit. Castalia, 1958, p. 328).

Hay una clara antinomia entre *Arte y nuevo*.¹⁰ Hay que tener en cuenta que el *Arte* debía regular, en el sistema cultural vigente, la creación que se ajustara a las normas clásicas. Por eso (vv. 139-140) Lope se declara incompetente para escribir un *Arte* al estilo servil de los “clásicos” y remite a Robortello. Pero Lope no cree que esa doctrina clásica sea una verdad inconcusa. El hecho mismo de haber construido el sintagma *Arte-nuevo*, en el título, o que hable de *arte al estilo del vulgo*, indica que él pensaba en una fórmula de la comedia que estuviera a la altura de los tiempos. Afirma (vv. 139-140) que no es posible un *Arte nuevo*, pero su discurso admite tal posibilidad.

Nos encontramos, pues, con una situación indecisa. Lope escribe aún con cierta timidez. Solo al final de su vida, cuando al trifunfo de la comedia se hayan unido los elogios de hombres doctos, podrá declarar con precisión el pensamiento que en su discurso poético bulle sin alcanzar formulación: “el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres”. Esto lo afirma en el prólogo a *El castigo sin venganza*, en 1635. Y para estas fechas ya el catedrático de Alcalá, Alfonso Sánchez —en 1618— había escrito de Lope: “Solo por su modestia no quiere arrogarse el título de creador de un arte nuevo, aunque haya podido formular preceptos con la misma autoridad que Horacio”.¹¹ Y antes —1616— Ricardo del Turia hallaba más meritorio “seguir cada quince días nuevos términos y preceptos que aprender las reglas y leyes que amaron Plauto y Terencio y, una vez sabidas, regirse siempre por ellas en sus comedias”.¹² También Tirso de Molina, en *Los Cigarrales de Toledo*, con su autoridad de dramaturgo triunfante, había atribuido a modestia y a “política perfección” las declaraciones de vulgaridad de su maestro, ya que era el “reformador de la comedia nueva”, derogador de los estatutos del arte antiguo, y detentador de la misma autoridad que los griegos y latinos para innovar.¹³

Mas Lope, en vez de exponer *su sistema dramático* y sus supuestos, inicia en el *Arte nuevo* un zigzagueante camino de exculpaciones, concesiones a los preceptistas, y rebeldías, que hacen singularmente difícil la interpretación del poema. Esta postura se debe, creemos, al conflicto que en su espíritu producen dos tendencias contradictorias: de un lado, su génita inclinación al *arte natural*

¹⁰ Montesinos, o.c. ha puesto de manifiesto esta paradoja, extrayendo de ella el mérito principal de Lope quien, antes que nadie y a muchos años de distancia, nos lega un concepto histórico del arte que solo a partir del romanticismo empieza a tomar cuerpo en las mentes de los críticos y artistas.

¹¹ Texto latino, traducido por M. Pelayo en *Ideas Estéticas*, edic. de 1947, t. II p. 306.

¹² *Apologético de las comedias españolas*, apud Sánchez Escribano-Forqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, M. Gredos, 1965. pp. 150-151.

¹³ Apud S. Escribano-Forqueras Mayo, o.c. pp. 186-187.

(sin trabas); de otro, su sincera estima de los modelos antiguos y también de los preceptos. En *La Filomena* escribió: “el principio primero en una ciencia/ha de ser firme en ella y conocido”.

Esta situación aludida hace que sus confesiones estéticas sean muchas veces menos revolucionarias que su obra misma; y también que en el *Arte nuevo* haya testimonios de esta doble verdad que profesa. De ella nace la inevitable ambigüedad en que se mueve. Pero advertimos que el tono con que expresa sus disidencias es siempre más vivo y personal que el que adopta cuando se limita a exponer o repetir las reglas de la tradición aristotélica.

No es, por lo tanto, el *Arte nuevo* una “palinodia”,¹⁴ sino algo más serio, tal como ha señalado M. Pidal en su delicado y profundo estudio, sosteniendo que el *Arte* fue escrito con toda lucidez y responsabilidad, insertándose Lope en su circunstancia histórico-renacentista y al mismo tiempo en la mejor tradición nacional. Si alaba y propugna un arte natural es porque en el Romanesco encontraba una poesía natural y en el Renacimiento una exaltación de la naturaleza.¹⁵ Y así lo resume Lope en el lema puesto al frente de sus *Rimas* en 1602: “Virtud y nobleza, arte y naturaleza”.

Pero además, y esto no siempre se ha tenido en cuenta o se ha minusvalorado, Lope encontró en el teatro una situación que él no había creado; y se sometió a ella. No era el responsable único. Y en el *Arte* alude a sus predecesores, aunque vagamente. Lope asiste durante su juventud a esfuerzos inconexos y muchas veces concomitantes que tratan de forjar una técnica dramática y de incorporar una temática nueva que dé satisfacción al público. Muchos *desarreglos* anteriores al despliegue dramático del Fénix, que se observan p.e. en la *Farsa del obispo don Gonzalo* (1587) de Francisco de la Cueva y Silva¹⁶ y obras de escritores valencianos¹⁷ no pueden explicarse por influjo de Lope.

El Fénix concede que todo lo que en el teatro le sirvió de sustrato era *monstruoso* y ajeno a los “primeros innovadores”. Pero esta es una concesión

¹⁴ Vid. M. Pelayo o.c.

¹⁵ En *De Cervantes y Lope de Vega*, M. Esp. Calpe, 2.^a edición, 1940.

¹⁶ Cf. Diego Catalán, “Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro nacional”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III, 1949.

¹⁷ Cf. Rinaldo Frolidi, *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, Pisa 1962. Y ahora, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca-Madrid, 1968.

Cf. también Orozco Díaz, o.c. p. 28, y Lázaro Carreter, *Lope de Vega*, M. Anaya, 1966 pp. 163-178. Añadamos el testimonio de Agustín de Rojas en su famosa “Loa de la comedia” en su *Viaje entretenido*. Para la relación entre Lope y Juan de la Cueva, vid. Marcel Bataillon, “Reflexiones sobre J. de la Cueva” en *Varia lección*, M. Gredos, 1964, pp. 206-213. También en la p. 183 sostiene que “un género no se crea por sí solo; es creado por una serie de innovaciones y adaptaciones, que no se deben forzosamente a la iniciativa de poetas de genio”.

de “boquilla”. Porque de Aristófanes dice, luego, en una carta al Duque de Sesa: ““no le hallo tan gracioso como la Antigüedad le celebra; débense de haber enfriado los donaires con el mucho tiempo que ha que los dijo”.

Termina este pasaje del *Arte nuevo* en exabrupto (vv. 45-49) sosteniendo que no se siente culpable del estado del teatro —los responsables son sus predecesores—; que él ha intentado oponerse a la corriente, pero ha fracasado (esta oposición había sido débil. Lope cita seis comedias no bien identificadas, tal como indica Morby).¹⁸ Y este fracaso le lleva a echarse en brazos del vulgo, al que él intentará “elear”.

Lope se está defendiendo de las acusaciones de “corruptor” del teatro que andaban ya por la calle, por las tertulias, y sobre todo en un libro de éxito: el Quijote;¹⁹ y arrogante y provocativo, aunque forzado por la situación concede lo ““de ganar de comer con los muchos””.²⁰ No se puede acusar por ello de cinismo al Fénix, sino que hay que buscar la justificación psicológica a esos versos del *Arte nuevo*. No hay cinismo, sino desesperación y amargura, ya que de otra forma lo dice también en *Lo fingido verdadero*, en 1608 según Morley-Bruerton. Es la escena entre Diocleciano y Ginés el comediante:

D.— «*Dame una nueva fábula que tenga
más invención, aunque carezca de arte,
que tengo gusto de español en esto,
y, como me lo dé lo verosimil,
nunca reparo tanto en los preceptos,
antes me cansa su rigor y he visto
que los que miran en guardar el arte
nunca del natural alcanzan parte*».

Si el *Arte nuevo* constituye el acto por el cual Lope saca definitivamente la comedia de las páginas envejecidas de los retóricos para situarla en medio de la vida, malamente podemos aceptar el juicio de Morel-Fatio: “Es una pálida y pedante disertación erudita tomada de los comentadores y Aristóteles y de Hora-

¹⁸ Vid. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1961, p. 195.

¹⁹ Cervantes, adusto, poco dispuesto a plegarse a los gustos del vulgo —vid. Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. de Carlos Suhagún. M. Taurus, 1966 pp. 177-199—, había dicho por boca del canónigo: “Estas comedias que ahora se usan.. todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza”. *Quijote*, I, 48. Claro que más tarde también Cervantes cedió ante estos gustos del vulgo.

²⁰ Se trata de una arrogancia al estilo de las que aconsejaba Antonio López de Vega en sus *Paradojas racionales*, 1655 Edic. de E. Buceta. Anejo XXI de *Revista de Filología Española*. M. 1935, pp. 128-129 y 132-133.

cio, mezclada con una defensa ambigua y tímida de un teatro popular (...) En suma el *Arte nuevo* no tiene nada de manifiesto innovador, tampoco de programa de escuela literaria”.²¹ Pero lo que Lope debe en su *Arte* —y él no lo oculta— a *Robortello* y a *Donato* no es lo que nos interesa ahora. Importan más los siguientes puntos, que Lope enuncia aunque no desarrolle sistemáticamente:

- 1.—Definición de la comedia y en qué se diferencia de la tragedia (vv. 49-61).
- 2.—Elección del tema, en el que lo trágico y lo cómico andarán en uno, conforme a naturaleza (vv. 157-180).
- 3.—Unidad de acción. Transgresión forzosa de la unidad de tiempo y medios de disimularla (vv. 181-210).
- 4.—División en actos: exposición, nudo y desenlace (vv. 211-239).
- 5.—El estilo y los personajes. Interés de la intriga. Versos y estrofas adaptadas al sentimiento de la escena (vv. 246-318).
- 6.—Dimensiones de la comedia (vv. 338-346).
- 7.—El Decoro y las costumbres (vv. 347-361).

DEFINICIÓN DE LA COMEDIA. LO TRÁGICO Y LO CÓMICO

Comedia era el término genérico con que, en tiempos de Lope, se designaba cualquier pieza teatral, aparte los autos. Morel-Fatio la definía como “una acción dramática cualquiera, independientemente de los efectos que debe producir en el alma de los espectadores”. Sin embargo Lope, en la titulación de sus obras, distingue entre comedia, de argumento amable y final feliz —tipo *El villano en su rincón*—; *tragicomedia*, con fusión de elementos trágicos y felices —tipo *Peribañez* y *El Comendador de Ocaña*—; y *tragedia*, de personajes nobles y desenlace catastrófico —tipo *El castigo sin venganza*—. Y basa la oposición entre comedia y tragedia no en la naturaleza de los personajes sino, sobre todo, en la trivialidad o sublimidad de la acción. Hay que entender entonces que la distinción que hace Lope en el *Arte* no es su concepto, sino el de las preceptivas: comedia, con acciones plebeyas y humildes; tragedia, con acciones de reyes. Por eso se siente obligado a rematar: “Mirad si hay en las nuestras pocas faltas!”

Pero el problema que se plantea en este pasaje, y más directamente en los versos 157-180, atañe directamente al de los géneros literarios. La crítica lite-

²¹ En *Bulletin Hispanique*, III, 1901, pp. 365-405.

raria se fundamentó, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, en la creencia de que había géneros cuyas leyes se derivaban de su misma naturaleza, a las que tenían que someterse sus cultivadores. Faltar a esas leyes se consideraba como defecto grave. Por eso Lope se disculpa "coram docti".

El pecado mayor, para algunos críticos, del *Arte nuevo* sería el postulado de la tragicomedia, que "es conforme a naturaleza", dice Lope.²² Y no parece aceptable el concepto de Martinenche y Bray que hablan de la tragicomedia como de "un género esencialmente de mezcla de lo trágico y lo cómico". Porque Lope llama *tragicomedia* a *El bastardo Mudarra*, en la que no hay ningún personaje cómico, ni ningún elemento que pudiéramos considerar como tal. Los personajes principales de ella son nobles y los de rango inferior se insertan en esa misma línea de decoro. Por eso nos parece más bien que cuando Lope habla de tragicomedia piensa en una tragedia en la que el orden y la armonía, rotos en el desarrollo de la acción con hechos trágicos, se restaura al final.²³

De todos modos la práctica de nuestros dramaturgos supuso la capacidad de pasar de un género a otro, dentro de la misma obra, por una dignificación de la acción y un buen manejo de la trama. Desde una situación feliz pueden conducirnos con habilidad imaginativa a una situación trágica, ya sea por un cambio brusco de la marcha de los acontecimientos, o creando —bajo la apariencia de lo feliz y hasta cómico— una sospecha en el espectador de que algo grave subyace en la apariencia escénica. No era difícil lograrlo en un momento barroco en el que el espectador estaba acostumbrado a la caza de alusiones, adivinando la intención del autor. Era la participación activa que el autor esperaba siempre de su público. A esta situación se sumaba la gran capacidad de desilusión.

Lope insiste en que no es un grave defecto para su *Arte nuevo* el juntar personajes elevados y plebeyos, cada uno con su apropiado estilo. Obras como *Peribañez*, *El Alcalde de Zalamea* o *Fuenteovejuna* son prueba de ello. En ellas los aldeanos pueden ser héroes verdaderamente trágicos.

Limitar el concepto de tragedia a las obras que terminan catastróficamente no parece acertado. Cualquiera que sea el desenlace, a lo largo de la acción

²² Orozco Díaz, o.c. p. 16-17 escribe sobre la génesis de la tragicomedia: "Porque si en cierto modo la aparición de la tragicomedia puede darse como consecuencia de una actitud manierista, según quiere Sypher, sin embargo, en su desarrollo no podemos darla solo como consecuencia de una consciente e intelectualista búsqueda de complejidad pluritemática que altera la unidad clásica, sino, más aún, como una consecuencia del directo impulso de lo vario y contrastado de la vida".

²³ Cf. E. S. Morby, "Some observations on tragedia and tragicomedia en Lope", en *Hispanic Review*, XI, 1943, pp. 185-209.

pueden lograrse efectos trágicos. La estrechez de nuestro clásico concepto de tragedia es insostenible.²⁴

La defensa de la *fusión* de lo trágico y lo cómico fue hecha también por otros autores del siglo XVII. Explícitamente la hace Tirso en *Los Cigarrales de Toledo* , con palabras bien conocidas. Y más rotundamente Ricardo del Turia en su *Apologético de las comedias españolas* , en 1616.²⁵

EL PROBLEMA DE LAS UNIDADES

Lope no ignoraba la doctrina “clásica” sobre las unidades. Y a sabiendas expone claramente que deben ser respetadas, pero dentro de una nueva interpretación.

Sustenta la unidad de acción. Pero, ¿cómo la entiende? ¿Cómo se compagina con ella la presencia de la intriga secundaria?

Para la comprensión de este problema ha sido decisiva la investigación de Diego Marín.²⁶ Partiendo del *Arte nuevo* se propuso explorar la técnica dramática de Lope desde el punto de vista de la intriga secundaria; ver el posible avance técnico que representa con relación al teatro inmediatamente anterior y la evolución interna que experimenta a lo largo de medio siglo de producción incesante. Su estudio se fundamenta en las investigaciones anteriores de F. O. Adam²⁷ y en la de D. H. Roaten y Sánchez Escribano.²⁸ También fue alentado por F. Montesinos con estas palabras: “una dramaturgia de Lope, basada como es justo sobre el *Arte nuevo* —tan mal entendido siempre—,

²⁴ Cf. Bucro Vallejo, “La tragedia”, en *El Teatro. Enciclopedia del arte escénico* , B, 1958, pp. 61-87. Id R. C. Knight, “A minimal definition of Seventeenth Century Tragedy”, en *French Studies* , X, 1956, pp. 297-308. Id E. H. Hesse, “El arte calderoniano” en *Clavileño* , VII núm. 38, 1956. Lo mismo sostienen Wilson y Parker respecto de obras de Calderón. Y sobre *El Burlador de Sevilla* —tragedia de tipo social— y *El condenado por desconfiado* —tragedia religiosa— el prof. T. E. May en *Bulletin of Hispanic Studies* , XXXV, 1958, pp. 138-156.

²⁵ El texto aludido dice: “Ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando de éste las personas graves, la acción grande, el terror y la commiseración; y de aquél, el negocio particular, la risa y los donaires; y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético”.

²⁶ Diego Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* , University of Toronto Press. Edic. de Andrea, 1958.

²⁷ F. O. Adam, *Some Aspects of Lope de Vega's Dramatic Technique as Observed in his Autograph Plays* . University of Illinois, 1935-1936. Tesis doctoral inédita.

²⁸ D. H. Roaten y F. Sánchez Escribano, *Wölflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700* , N. York, 1952.

pero complemento de ese diminuto tratado (que es una conclusión sin las premisas a la vista), comentario a cuanto en él se dice, a veces de un modo muy claro, otras aparentemente oscuro porque no interpretamos a derechas lo que Lope quiso decir. Uno de los más importantes capítulos de esa dramaturgia ha de ser el referente a *la unidad de acción*".

Estudia Diego Marin ciento cuarenta y seis comedias de Lope, que representan en proporción adecuada los distintos géneros dramáticos por él cultivados y las distintas fases de su producción. Y la conclusión de cuadros estádísticos prueba la sorprendente regularidad, casi matemática, con que Lope utiliza ciertos tipos de intriga secundaria, conforme a la índole de la comedia. Y en todas ellas trata el Fénix de unificar la diversidad de acciones dentro de una trama compleja, relacionando la intriga secundaria, orgánica o temáticamente, con la acción principal. Es otro género de unidad de acción distinto de la unidad "clásica". Lope se proponía como meta lo que también escribía Suárez de Figueroa en *El Pasajero*: "débense ingerir en la principal de tal manera que juntas miren a un mismo blanco, y que con la más digna se terminen todas".

Hay que destacar que Lope logró la integración de la acción criada-criada en la de los protagonistas. Antes de él era un entremés independiente.

Estas acciones secundarias, conjuntadas con la principal, no son algo superfluo, ocasional. Los resultados demuestran que Lope fue un maestro de la meticulosidad estructural²⁹ dentro de un orden barroco y a través de la multiplicidad de acciones del teatro del siglo XVI y también de la severa simplicidad del drama clásico.³⁰

Todas las comedias históricas, legendarias y hagiográficas de Lope (no importa de que época) llevan *intriga secundaria paralela*, que sirve de marco o fábula al episodio histórico, con el fin de inflamar el sentimiento colectivo nacional y religioso. En cambio, todas las comedias de libre invención (novelas, mitológicas y costumbristas) carecen de intriga secundaria separable (esta acción secundaria se integra en la trama principal compleja).

²⁹ Tesis sostenida por M. Pidal o.c.; y contraria a la de Morel-Fatio quien despectivamente afirmaba: "point de composition point de style", en su estudio *La comédie espagnole du XVII^{me} siècle*. Paris, 1923, p. 60. El tópico de la "improvisación" y de la falta de arquitectura en las obras de Lope frente a las de Calderón subsiste aún a pesar de que ya en 1937 E. Kohler en "L'Art dramatique de Lope de Vega" en *Revue de Cours et Conférences*, XXXVIII, núm. 2, p. 378, había insistido en su falta de validez.

³⁰ Lo mismo ha observado J. Casaldueño en el Quijote: "La composición de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha", en *Revista de Filología Hispánica*, 1940, pp. 340-355. Y en *Fuenteovejuna* y *El villano en su rincón*, en *Estudios sobre el teatro español*, p. 13-65; Vid. también Everet W. Hesse, o.c. cap. II.

Podemos hablar, por tanto, de una relativa constancia en practicar la fórmula que el Fénix juzgó como más idónea para servir los propósitos de cada género de comedias. Y al juntar en la misma comedia, fusionándolas, ambas acciones, Lope sigue siendo fiel al supremo fin que se había impuesto: arte conforme a naturaleza, arte inmerso en la vida, en la que todos los personajes —elevados o plebeyos— andan juntos y merecen atención.

Sobre las unidades de tiempo y lugar la postura de Lope es clara. El *Arte nuevo* las rechaza tal como las entendieron los clasicistas, por juzgarlas restricciones absurdas, y hasta una inconsideración a la imaginación del público. Ambas, según el criterio del Fénix, deben referirse no a la verdad absoluta sino a la verosimilitud de la obra. Por eso ahonda en la interpretación de estos preceptos y trata de compaginarlos con la fantasía del vulgo, porque

«...la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el final Juicio desde el Génesis» (VV 205-208)

El tratamiento de la unidad de tiempo se acuerda con el sentimiento moderno de todos los teatros. Ahora bien, se impone una limitación, siempre que sea posible: que la acción de un acto transcurra dentro de un día. Aristóteles dice que una tragedia —no la trilogía entera— debe transcurrir de sol a sol; pero no determina tiempo limitado para el conjunto. Y es posible pensar —se ha parado poco la atención en ello— en la distribución *trilógica* que ofrecen varios dramas de Lope. Un ejemplo pudiera ser *El bastardo Mudarra*: primer acto, amargo e irónico, abarca las escenas de la boda y plan de venganza de doña Lambra; el segundo se centra en el planto sobre las cabezas de los infantes; y el tercero en la venganza de Mudarra.

Mucha menos razón de ser tenía la unidad de lugar. M. Pelayo ya afirmó que no existía tal unidad en las preceptivas clásicas. Fue algo que se inventó después. Por eso Lope, hombre de mentalidad moderna y de un concepto casi cinematográfico de la acción, no podía detenerse ante este inútil precepto.

LA DIVISIÓN EN ACTOS Y LA VERSIFICACIÓN

A la división en actos dedica Lope en el *Arte nuevo* los vv. 216-219. Mantiene la distribución tripartita, cuya invención atribuye a Cristóbal de Virués.³¹ Esta distribución tripartita es proporcionada al planteamiento, des-

³¹ Parece secundaria, ahora, la discusión de esta atribución.

arrollo y resolución del argumento (exposición, nudo y desenlace) que se expone en los vv. 298-301.

En cuanto a la versificación, Lope ofrece una condensada exposición de sus ideas sobre el empleo de las distintas estrofas según las exigencias del drama (vv. 305-312). Como ha indicado Montesinos³² esta diversificación se asentaba en la práctica impuesta por la lírica y la épica, y, en cierto modo, se puede considerar como una concesión al público docto, aunque también tuviese sus efectos en los oídos de los no versados en metros y rimas.

Lo que Lope hizo en la práctica de sus comedias ha sido estudiado por Diego Marín,³³ analizando ventisiete comedias que abarcan todas las etapas de su producción (1593-1634). Constituye este estudio una nueva y seria contribución al conocimiento del arte de Lope, ya que Morley-Bruerton solamente se habían fijado en ella para establecer la cronología de las obras del Fénix.

La receta de Lope, en el *Arte nuevo*, es solo un indicio de su preocupación por relacionar las formas métricas con las situaciones dramáticas; se trata, en último término, de justificar la polimetría. Ni aun en este punto se aparta Lope ostentosamente de lo "clásico", ya que la polimetría fue usada por los trágicos griegos quienes empleaban diferentes tipos de versos para el coro y los demás personajes de la tragedia.

EL DECORO POÉTICO

Ninguno, entre los cinco principios que ha señalado Parker como ejes del drama español del siglo XVII, tan patente como el que se refiere al decoro poético. Parece, incluso, que es la más importante entre las doctrinas "clásicas", y, desde luego, cardinal en la de nuestros tratadistas estéticos y en los dramaturgos del siglo XVII.

³² o.c.

³³ Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, ed. Castalia, Valencia, 1962.

Añadimos que aunque las investigaciones de Diego Marín no alteran fundamentalmente las ideas existentes sobre la técnica versificatoria de Lope, nos permiten observar un criterio más sistemático que el usualmente reconocido y nos sirven para mostrar más resueltamente nuestra disconformidad con el juicio de Morel-Fatio que calificaba desdeñosamente esta técnica como de "versificación de ópera". Esta vacía incomprensión de M. Fatio ha sido duramente censurada en el libro de Carlos Ortigoza Vieyra, *Los móviles de la comedia*, 1.^a parte, México, 1957, p. 26. La posible relación de la versificación dramática española del siglo XVII con la de la ópera se insinúa también en el trabajo citado de Montesinos, pero con otro aire bien distinto al de Morel-Fatio.

Se trata de un aspecto abordado por cuantos se han ocupado del *Arte nuevo*.³⁴

El decoro del lenguaje y estilo se expone en los vv. 246-268, en los que el problema, tras un breve ahondamiento, se termina en un contexto aparentemente ajeno al de cualquier disciplina estructural. Este extraño pasaje ha sido estudiado por Carmelo Samona y a él remitimos.³⁵

Opone, el Fénix, el lenguaje *puro, claro, fácil*, de los casos domésticos, a las dicciones *espléndidas, sonoras y adornadas*, propias de la retórica del que trata de persuadir y aconsejar. La oposición entre ambos se fundamenta en su propia naturaleza. Por eso Lope se limita a indicar en términos claros y estilo corriente un núcleo de expresión teatral que se correspondería a la siguiente ecuación: “estos son los personajes de una comedia y este el modo como deben hablar entre sí”.

Hay en el trasfondo de estos versos del *Arte nuevo* una ironía y cautela frente a cualquier desviación de los fundamentos empíricos de la comedia, y si tolera la vieja retórica es a condición de convertirla en instrumento *expresivo* de los personajes. Se trata, en último término, de una ulterior función realista, que afectaba a cualquier personaje, fuera de la intimidad cotidiana y en situación de persuadir.

Se cierra el pasaje con unos versos considerados por algunos como expresión de la banalidad de Lope o como construcción descuidada. Morel-Fatio pensaba que esos “Semones, Centauros e Hipógrifos” eran tan solo vocablos exquisitos sin otro sentido. Pero aquí, al igual que en otros aspectos del *Arte* y del teatro de Lope, se da más orden y estructura de la aparente: *Pancayas* y *Metauros* son *lugares*; *Hipógrifos*, *Semones* y *Centauros* son *figuras mitológicas*. Hay, pues, una dualidad conceptual de tipo relevante en relación con la imaginación desbordada del barroco, con insistencia en la naturaleza bifronte, no fácil de compaginar con los contenidos reales de la comedia. Lo que Lope quiere dejar sentado es la diferencia entre el lenguaje poético y el lenguaje dramático, aunque entre ambos se dé una cierta labilidad de confines.³⁶ Entendiendo que

³⁴ También en la novela ha sido estudiado por Riley en su libro sobre Cervantes, ya citado. Id por Parker en su “History and Poetry”, en *Estudios Hispánicos en honor de J. González Llubera*, Oxford, 1959. En 1962 fue presentada en la universidad de Michigan la tesis de Herman Cleophus Hudson, *El desarrollo del criticismo dramático en Inglaterra y en España durante el período isabelino y la edad de oro*, cuyo resumen, publicado, insiste en este aspecto.

³⁵ Carmelo Samona, “Su un paso dell *Arte Nuevo* di Lope”, en *Studi di Lingua e Letteratura Spagnuola. Quaderni Ibero-americani*. Torino, 1965, pp. 135-146.

³⁶ Tal como ha establecido F. Lázaro Carreter, “Sobre la dificultad conceptista”, en *Estudios dedicados a M. Pidal*, t. VI, pp. 355-386. M. 1956.

Lope no se refiere aquí a la dificultad *perspicua* del gongorismo, sino a la dificultad *clara* del conceptismo.

Además del decoro del lenguaje, es necesario —y Lope lo proclama y observa, salvo en algunas obras de su producción primera— el decoro en la caracterización de los personajes y en la misma acción dramática. Este decoro se relaciona, asimismo, con la verosimilitud. De acuerdo con el precepto horaciano, parafraseado por Cristóbal Landino:³⁷ “servetur denique in omnibus rebus decorum”, en el *Arte nuevo* se concede gran transcendencia a este principio que se une íntimamente al sentido majestuoso y severo de todo lo español de la época (sobre todo en lo referente a la corte y cortesanía, aunque también la gente estaba dotada de gran sensibilidad social y moral).

La no observancia de este precepto podía provocar una airada protesta de los espectadores. Y de hecho, como testimonia Bances, así ocurrió en alguna ocasión. Por ello —sumando la influencia tridentina del momento— podemos comprender mejor el aserto de Rennert cuando dijo: “con justicia, el teatro clásico español es el más limpio y lleno de altos valores morales de toda Europa”.³⁸ Nuestros preceptistas llegaron a reprochar esa falta en ciertos dramas griegos y romanos, y alguno, como Pellicer, lo eleva a una exigencia puntillosa.

Lope, que sabía de los gustos del público, se plegó y aplaudió esta exigencia y recorrió un largo camino desde, por ej., *Los donaires de Matico* (1604) hasta su última producción.³⁹

Estos ideales de decoro difieren del *to prépon* griego y del *decorum* latino. Tampoco coinciden con el *bienséances* francés, ni con el sentido que se da actualmente en el teatro. Pero así tenía que ser. El decoro, propugnado por el *Arte* y por la práctica de los dramaturgos, está indisolublemente unido a los ideales sociales y religioso-morales de la civilización española del barroco. El personaje que quebranta esos ideales sufre el castigo correspondiente, ejemplos sobresalientes son los Comendadores de *Fuenteovejuna* y *Peribáñez*; o lo que sucede en el *Alcalde de Zalamea* o en *El Burlador de Sevilla*.⁴⁰

³⁷ En su edición de Horacio, en 1955.

³⁸ Rennet, H. A. *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, N. York. The Hispanic Society of America, 1909.

³⁹ Hay que tener en cuenta que la edición de *Los donaires de Matico*, por Cotarelo y Mori, *Real Academia Española*, v. X, está depurada.

⁴⁰ Se ha repetido que Tirso por ser fraile y moralista hubo de condenar a D. Juan Tenorio, y se ha insistido poco en que el autor, en virtud de este decoro que se exigía, sin ser fraile ni moralista, sino simplemente hijo de su época, hubiera tenido que castigar el quebrantamiento de los ideales, so pena de exponerse a la repulsa del público.

Sloman ha estudiado este mecanismo en *La vida es sueño*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXVIII, 1960.

Para cada clase social —al igual que en el lenguaje— hay un decoro de acción y presentación, y también tiene exigencias distintas según la edad y el sexo. Si un personaje como Peribáñez sobrepasa el ideal de su clase social, realizando hechos que normalmente corresponderían a grupos más elevados, el autor lo reviste del lenguaje y modales correspondientes.⁴¹ La elevación de un personaje puede ocurrir sin la intervención de su propia voluntad o incluso accidentalmente. Pero toda humillación o degradación va precedida por el presagio de la angustia, y en estos casos se conservan ciertas formas: la muerte degradante del Comendador, en *Fuenteovejuna*, no ocurre a la vista del espectador. En *El Alcalde de Zalamea* o en *Reinar después de morir* se presentan los cadáveres y no las muertes. Esto no ocurre en *Peribáñez* debido a que el vengador se ha ennoblecido antes de ese momento. Y siempre, al final, aparece el rey para sancionar esas ejecuciones.

Este decoro de la acción y personajes se entraña con otro problema —traído y llevado— que es eje del teatro: la honra. Lope recomienda estos casos porque conmueven.⁴²

Los personajes de nuestro teatro, al encontrarse en una grave dificultad, se recuerdan a sí mismos su cuna y afirman su propia personalidad; pero también saben que cuando se traiciona el ideal que es patrimonio de la propia situación, se debe pagar una satisfacción. Y como la honra es patrimonio de todos, resulta que todos saben que deben pagar y todos entienden que deben cobrar esa satisfacción. Lo peculiar del caso estriba en el modo de recuperar la honra perdida. Y lo que es evidente es que los grupos sociales pueden tener un sentido exagerado de esos ideales de honor y que los autores no lo ocultan al poner

⁴¹ Cf. *Imágenes y estructura en Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, estudio de E. M. Wilson en *Bulletín Hispanique*, LI, 1949, pp. 125-159.

⁴² Insiste en esta finalidad M. Pidal en su estudio, citado, en el apartado "Del honor en el teatro español". Explica el contraste entre el Lope novelista y el Lope dramaturgo. El diverso destino de ambos géneros condiciona la distinta postura de Lope. Dice M. Pidal: "El teatro exige, al contrario, entregarse a los sentimientos más efectistas, aunque no los más razonables".

El tema de la honra en nuestro teatro del siglo XVII ha sido objeto de dispares interpretaciones. Hoy parece prevalecer la que se deriva de la opinión de Américo Castro, expuesta más claramente que en ninguna otra obra suya en *De la edad conflictiva*. En ella está inspirado el libro de A. A. Van Beysterveldt, ya citado.

Opinamos, sin negar la relación posible y cierta entre el honor y la pureza de sangre, que intentar una interpretación tan unilateral deja fuera del problema considerandos importantes como los que se derivan de los motivos psicológicos y pasionales, de los que, claro está, A. Castro desconfía. Desconfiar es manejar con cuidado, pero no suprimir. En todo caso, aun admitiendo la validez de esa obsesión por la pureza de sangre, nos parecen demasiado tajantes estas palabras de *De la edad conflictiva*: "El teatro español no hubiera nacido de no haber sido conversos, judíos de casta, Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro y Diego Sánchez de Badajoz".

de manifiesto que las distorsiones implicadas en esas situaciones conducen a la tragedia.⁴³ En estos casos se trata de un falso decoro, aherrojado por un ideal prefijado.

El código del decoro en la presentación de los personajes se hizo cada vez más exigente. La insistencia de Bances Candamo, en un momento de decadencia, lo atestigua. Este avance queda patente si comparamos obras como *Las paces de los reyes*, *El Duque de Viseo* o *La estrella de Sevilla* con otras posteriores.⁴⁴

LA VOZ DE NUESTROS PRECEPTISTAS

Hubo conciencia en los dramaturgos del cambio que significaba el teatro nuevo, nacido bajo el signo del *Arte* y de Lope. El triunfo de esta comedia es consecuencia, o al menos se acompaña, de una transformación de los conceptos del arte y del espíritu de la época.⁴⁵ Pero esta situación no supuso, como se ha reiterado tantas veces, ignorancia de las reglas "clásicas". Desde François Bertaut, viajero en España y mal conocedor de Calderón, se ha insistido en este punto con voces irónicas y despectivas, pasando por Morel-Fatio y Bray.

Que no existía ignorancia nos lo hace suponer, con razón, las relaciones entre España e Italia en aquel momento y lo que Lope sabe en su *Arte nuevo*. Por otro lado, ya en 1592 publican Vicente Espinel y Luis Zapata unas versiones de Aristóteles y Horacio. En 1596 El Pinciano da a luz su *Filosofía Antigua Poética*.⁴⁶

Es muy improbable que Lope, aunque solo cite a Robortello y a Donato, desconociese esas obras españolas. La ironía del Fénix, frente a la Academia de Madrid, pudo entrar hasta en este punto.

A pesar de que Lope rechaza el "arte de los antiguos", la mayor parte de las ideas del *Arte nuevo* son clásicas. Cita a Robortello, pero sigue a Guarini

⁴³ Pueden verse al respecto los estudios de E. M. Wilson "La discreción de don Lope de Almeida", en *Clavileño*, núm. 9, 1951, y el de A. I. Watson. "El pintor de su deshonra y la teoría neoaristotélica de la tragedia", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, 1963, pp. 17-34.

⁴⁴ En relación con el tema de la honra y la pureza de sangre, nos llama la atención el hecho de que cuando lógicamente debiéramos esperar una atenuación de estas situaciones, nos encontramos con el climax de las mismas. Para una ecuaníme exposición de esta situación tendríamos que aludir y comentar la teoría de González expuesta en el capítulo "De las costumbres y de la sentencia", en su obra *Nueva idea de la tragedia antigua*.

⁴⁵ Cf. el estudio citado de Orozco Díaz.

⁴⁶ Se trata de un largo y cuidado comentario de Aristóteles y Horacio. Edic. en 3 vols. por Alfredo Carballo Picazo. M. 1953. Cf. también el libro de Sanford Shepard. *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*. M. 1962.

y a los defensores italianos de la tragicomedia. Y salvo en este aspecto de la fusión de lo trágico con lo cómico y en el de ciertas unidades, el resto del *Arte nuevo* (los valores morales y didácticos de la comedia; la unidad de acción; la acción bien continuada; el decoro en el lenguaje y en la caracterización; la verosimilitud y la consistencia de los caracteres) es eco de lo clásico. Entre Lope y Boileau no hay abismos. Es la misma doctrina distintamente interpretada. Frente a la rigidez de éste se alza el sentido barroco del genio de aquél.

No hemos de entrar ahora en toda la polémica que en el primer tercio del siglo XVII se suscitó en torno al teatro de Lope.⁴⁷ Haremos una excepción citando la obra de Francisco de Barreda⁴⁸ *El mejor príncipe Trajano Augusto*, en cuyo discurso IX se hace una de las defensas más inteligentes de lo nuevo.

En 1626 aparece la traducción de la *Poética de Aristóteles* por Alonso Ordoñez das Seijas y Tovar, que es anterior a las versiones francesa e inglesa. Y parece, en cuanto sabemos, que no provocó ningún comentario acalorado. Dos años antes de la muerte de Lope, en 1633, y cuando ya era famoso Calderón, apareció el comentario más notable sobre Aristóteles: *Nueva idea de la tragedia antigua...*, de González de Salas.⁴⁹ Hay en este libro una gran simpatía por el teatro contemporáneo y un gran respeto por los autores, a los que concede un conocimiento y manejo de los principios fundamentales de la teoría "clásica".

El último trabajo importante es el de Bances Candamo, incluido en su *Teatro de los teatros*.⁵⁰

Ni en la teoría ni en la práctica estuvo ausente el clasicismo de nuestro teatro barroco. Con buen acuerdo, comentaristas y autores nos han legado una interpretación fecunda y personal de sus preceptos. A esa teoría y a esa práctica está íntimamente ligado el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope.

⁴⁷ Para polémicas puede verse el estudio de J. Entrambasaguas, "Una guerra literaria del siglo de oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos", en *Estudios sobre Lope de Vega*, t. I. M. 1946, pp. 63-580.

⁴⁸ Ya M. Pelayo consideró esta pieza como uno de los más interesantes tratados dramáticos de nuestro siglo XVII.

⁴⁹ Se trata de un libro ampliamente elogiado por Riley en su artículo "The Dramatic Theories of don Jusepe González de Salas", en *Hispanic Review*, XIX, 1951, pp. 183-203. Del autor escribe: "pocos escritores españoles han calado más profundamente que él en el significado de la poética de Aristóteles".

⁵⁰ Inédito de la Biblioteca Nacional en cuya edición trabajaba Duncan Moir. No tenemos noticias de su publicación. Su contenido lo conocemos a través de la ed. fragmentaria de M. Serrano y Sanz en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. V, 1901, y VI. 1902.