



Jesús G. Maestro

Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la Poética especulativa a la Poética experimental.

Universidad de Vigo

1. Introducción

El Arte nuevo de Lope de Vega constituye el compendio, muy sintetizado, de una estética que, referida a una literatura dramática intensamente determinada por su dimensión espectacular, no destruye ni supera la esencia de los planteamientos teóricos del aristotelismo, vigentes hasta la Ilustración europea, sino que simplemente viene a discutir, y rechazar al cabo, la interpretación que los clasicistas del Renacimiento italiano hicieron de la Poética de Aristóteles¹. Y lo hace desde la justificación de una práctica literaria concreta, el teatro, cuyo proceso comunicativo -esto es, la experiencia del arte de la comedia nueva, desde la que Lope escribe- exige una relación inmediata con el público, y una verificación constante de sus procedimientos estéticos, que pone de manifiesto la irrelevancia del arte antiguo ante las inquietudes del público de la Edad Moderna.

La poética mimética, esencialmente especulativa, da lugar a una poética que reconoce en las cualidades del sujeto, en su genialidad, las únicas posibilidades de creación e interpretación artísticas, configurando de este modo una poética de la experiencia del sujeto (R. Langbaum, 1957), basada en una percepción empírica de lo real, que se encuentra determinada por la experiencia subjetiva de cada individuo, frente a la ya superada

poética de la imitación de la naturaleza, cuyos fundamentos resultaban completamente insostenibles para los modernos racionalistas y empiristas de la Ilustración europea. Sin embargo, el paso de la poética especulativa, de corte mimético y aristotélico, hacia una poética de la experiencia, no se produce sin transiciones, al menos en el ámbito de la literatura dramática. El teatro de Lope de Vega, así como la interpretación poética contenida en su *Arte nuevo*, constituyen una tentativa que trata de reformar el canon dramático para hacerlo asequible a los «gustos» del público de su tiempo, lo que equivale a decir, a los «intereses» del público de la Edad Moderna.

Desde este punto de vista, creemos que la producción artística de Lope, así como sus escritos preceptistas, constituyen en su conjunto una poética experimental -como también a su modo Cervantes ensayó en el teatro, aunque con mucha menos trascendencia, sus propias tentativas de reforma (J. Canavaggio, 1977)-, que sin sobrepasar los paradigmas epistemológicos del pensamiento aristotélico, es decir, del pensamiento de la Antigüedad, ensaya, desde una experiencia estética que conduce al éxito, una reforma sin precedentes del Canon dramático, cuyas consecuencias habrán de repercutir indudablemente en todas las manifestaciones del arte posterior a los comienzos del siglo XVII europeo. Si se admite que el teatro de Cervantes constituye un ensayo experimental de poética dramática, que no llegó a prosperar precisamente por el éxito de la comedia lopesca, y que si este último, Lope de Vega, representa la consolidación de una poética experimental que desemboca en la canonización de un «arte nuevo», ha de admitirse igualmente que el teatro shakespereano no permanece al margen de esta evolución hacia la estética moderna, al aportar contribuciones tan esenciales como las que han dado lugar a la denominada poética de la experiencia, auténtica antesala de los fundamentos estéticos de la Ilustración y el Romanticismo (R. Langbaum, 1957).

2. Aristóteles y Lope. La poética especulativa.

Para Aristóteles, como para el Lope del *Arte nuevo*, la fábula es parte formal y funcionalmente esencial en la obra teatral, desde el punto de vista de los presupuestos lógicos, formales y causales en que se basa la exposición, desarrollo y desenlace del drama; la fábula está determinada por la mimesis, o imitación de la naturaleza, como principio generador del arte, y por la catharsis, como fin generador de la tragedia, en el caso de Aristóteles, o por la conservación y confirmación de un determinado orden moral y social, en el caso de Lope de Vega, orden moral que remite al concepto de monarquía absoluta tal como se configura en el siglo XVII español (J. A. Maravall, 1972). Paralelamente, tanto Aristóteles como Lope establecen que en torno a la fábula se han de disponer estructuralmente los demás elementos de la obra dramática, al constituir una realidad

orgánica determinada por la unidad lógica, la coherencia formal y la interrelación causal o necesaria de sus distintas partes, la elocución, el pensamiento y los caracteres².

En lo que se refiere a la construcción del personaje teatral, la preceptiva y la comedia lopesca siguen íntegramente los paradigmas de la poética aristotélica y de la epistemología antigua, en cuanto al concepto de sujeto y a la configuración e interpretación del personaje dramático. Aristóteles había considerado el carácter como el modo de ser de un personaje, es decir, aquello que determina la conducta de un personaje para actuar de un modo u otro³.

De las propiedades que Aristóteles atribuye a los caracteres Lope asume, conscientemente o no, desde la práctica de la comedia nueva, y a lo que parece a través de la lectura de los comentarios de Donato y Robortello, dos propiedades que han de determinar la construcción del personaje teatral de la comedia española del siglo XVII: la lógica del decoro⁴, que delimitará formalmente al personaje, situándolo en un determinado contexto lingüístico, social y moral, y la lógica de la acción⁵, que lo determinará funcionalmente, al reducir el personaje a un sujeto de acciones, es decir, a un actuante.

3. Cervantes y Lope. Hacia una poética experimental.

El teatro de Cervantes, considerado por J. Canavaggio (1977) como un teatro experimental, ensaya tentativas renovadoras que no encontraron ni el apoyo del público de su tiempo, ni la prosperidad que los seguidores del teatro lopista profesaron al fénix de la comedia nueva. Cervantes y Lope se distancian formal y funcionalmente en sus concepciones de renovación teatral y en su experiencia de la práctica dramática.

En lo referente a la composición y dramaturgia, los «aristotelistas», defensores de la interpretación renacentista de la Poética de Aristóteles, y hacia quienes Cervantes profesa inicialmente claras simpatías, en buena medida escribían obras dramáticas para ser leídas, o en todo caso recitadas, en ambientes universitarios o academicistas, antes que para ser representadas, y desde luego no precisamente delante del «vulgo». Frente al teatro de Lope de Vega, Cervantes parece dar primacía a la literatura frente al espectáculo, al texto frente a la representación, escribiendo un teatro que, si por un lado es capaz de expresar la complejidad de la vida real, por otro lado no ofrece al público el dinamismo, la agilidad o el virtuosismo escénico que caracteriza los dramas de Lope. El teatro de Cervantes no logra en su momento satisfacer el gusto del público contemporáneo, ni los intereses morales y socio-políticos de la España de su tiempo, que no se identifican tan plenamente en el teatro cervantino como sí en la comedia lopesca, y en definitiva nos deja un conjunto de obras dramáticas, dentro del cual los entremeses ocupan un lugar preeminente, que no se enmarca en el desarrollo de la poética experimental simbolizada por la dramaturgia de Lope de Vega, cuyo arte nuevo acabará

convirtiéndose en uno de los cánones dramáticos de la Edad Moderna europea⁶.

F. Sevilla (1986, 1997), en sus estudios sobre las obras dramáticas de Cervantes, considera que, en medio de una gran variedad y diversidad de realizaciones literarias, las ideas de poética cervantina que guardan mayor uniformidad, al menos a lo largo de la producción literaria de su autor, son las que tratan de demostrar su preocupación por la calidad artística de la literatura, por las tentativas de renovación experimental de la preceptiva clásica, y por los excesos a que se sometía el formato tradicional de la comedia como género literario y como forma de espectáculo. En esta misma línea, diferentes autores (J. Hazañas y Rúa, M. A. Buchanan, A. Valbuena Prat, R. Ruiz Ramón, M. García Martín, L. F. Dían Larios...) han hablado de experimentación y pluriformismo como rasgos característicos del teatro cervantino⁷, y han señalado algunas de las constantes que definen la práctica teatral de Cervantes, al referirse a un enfoque novelesco de los hechos, autobiografismo, distanciamiento de la figura del gracioso, estatismo en la acción, exceso de detalle en las acotaciones, etc. Otros autores como A. Castro, E. Riley, F. Sevilla o S. Zimic, han insistido en la estrecha relación, existente en la práctica teatral cervantina, entre vida y literatura, presidida siempre por una exigencia de verosimilitud⁸. Es, pues, el de Cervantes, un teatro que trata de expresar desde los principios de la verosimilitud⁹ la complejidad de la vida real.

En cierto modo Cervantes se adapta a la fórmula de la comedia nueva en los cambios de espacio, en la falta de atención de la unidad de tiempo, y en la tendencia a eludir el relato de los hechos en favor de su representación, dando de este modo prioridad a la fábula sobre el sujeto. Paralelamente, Cervantes no acepta algunos de sus personajes esenciales, como la figura del gracioso tal como es codificada por Lope de Vega en su comedia, si bien admite el personaje cómico, como el sacristán en *Los baños...*, Madrigal en *La gran sultana*, Buitrago en *El gallardo español*, etc... Si hubiéramos de sintetizar las principales características de la poética experimental cervantina, precisamente allí donde se distancia formal y funcionalmente de la poética lopesca, señalaríamos las siguientes categorías, relativas al tratamiento que en la comedia adquiere el decoro, la fábula, el orden moral, el personaje y la experiencia subjetiva del individuo.

4. Lope y el Arte Nuevo: el triunfo de una poética experimental.

Al comienzo de su opúsculo, dentro del apartado de la *captatio benevolentiae*, Lope adelanta y sintetiza algunas nociones básicas del Arte nuevo a las que conviene referirse inmediatamente, como son el concepto de «vulgo», el teatro de apariencias, la no pertinencia de los preceptos clásicos, el criterio del gusto como norma poética del arte nuevo...

Verdad es que yo he escrito algunas vezes
siguiente el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias¹⁰ llenos,
adonde acude el vulgo y las mugeres,
que este triste exercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me buelvo;
y quando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces, que süele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto¹¹.

[vv. 33-48]

La idea de la comedia, tal como la entiende Lope de Vega, resulta ampliamente preludiada en estos versos, y completada más adelante, en los endecasílabos 153-156, respecto a los cuales F. Pedraza (1994: 370), en sus comentarios al Arte nuevo, formula una delimitación del concepto lopesco de comedia nueva que compartimos absolutamente: «Lope quiere exponer los fundamentos de un teatro intermedio entre las farsas populares y las comedias y tragedias de los clasicistas. Ese drama ennoblecido, depurado de vulgaridades y libre de rígidos preceptos, es la comedia española. Esta afirmación la presenta de forma calculadamente ambigua para que no sea rechazada por los elementos más recalcitrantes de su público».

que, dorando el error del vulgo, quiero
deziros de qué modo las querría,
ya que seguir el arte no hay remedio,
en estos dos extremos dando un medio.

[vv. 153-156]

Así concebida, la comedia nueva puede entenderse como el resultado de una concepción poética en la que los paradigmas fundamentales del aristotelismo, es decir, del pensamiento antiguo, que en el terreno de la estética y de la poética sistematiza el neoclasicismo del Renacimiento italiano, siguen plenamente vigentes en la uniformidad de sus presupuestos

más fundamentales: fábula, sujeto y decoro, es decir, el dominio de lo monológico en todo acto de construcción, percepción e interpretación de acciones, personajes o formas de discurso lingüístico. Consideremos algunos de estos aspectos.

1. Lenguaje y decoro: el discurso del personaje lopesco es completamente monológico, y está determinado esencialmente por su linaje, reflejo de su condición estamental. El Arte nuevo de Lope parece moverse entre dos polos distantes, en lo que al uso del lenguaje se refiere, al reconocer, por un lado, una función de naturalidad y libertad, en la que se identifique el habla popular, próxima a la tradición romancista y naturalista, y al determinar, por otro lado, una limitación, desde la que exige cumplir con los rigores del decoro, y situar a cada personaje en un contexto lingüístico jerárquicamente instituido y formalmente inalterable. Así, por una parte, hallamos «que el cómico lenguaje / sea puro, claro, fácil, y aun añade / que se tome del uso de la gente» (vv. 258-260), mientras que, por otra parte, el decoro exige la expresión formal que ha de reflejar, según circunstancias y personajes, la limitación de determinadas formas de conducta.

Si hablare el rey, imite cuando 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 a respóndase a sí mismo;
y si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mugeres.
Las damas no desdigan de su nombre;
y si mudaren trage, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.

[vv. 269-283]

Formal y funcionalmente, Lope de Vega confirma, desde la práctica de la comedia nueva, los cánones que la poética aristotélica y el pensamiento de la Antigüedad exigen al discurso del sujeto en el drama de la Edad Moderna.

2. Fábula y sujeto: el sujeto dramático queda reducido a un actuante, que desempeña en la fábula, a la que está sometido desde la lógica de la

causalidad y la verosimilitud, un papel meramente funcional. Para Lope, el drama no admite episodios secundarios, como la novela o la epopeya («... que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica»), por lo que propugna, como Aristóteles, una estructuración funcional de los hechos, de modo que la fábula se construya como una acción única y dominante¹².

Como apuntan J. de José Prades (1971) y F. Pedraza (1994: 360) en sus anotaciones al Arte nuevo, desde el verso 146 de su opúsculo, Lope resume, traduce y comenta con gran literalidad la Explicatio aristotélica y la Paraphrasis horaciana de F. Robortello, ambas editadas en Basilea, en un mismo volumen, en 1555. Uno de los primeros conceptos mencionados en estos versos es el que alude a la fábula, tal como lo delimita Aristóteles en su Poética desde el punto de vista de la interpretación clasicista, que Lope parece asumir, bajo la teoría de la imitación de la naturaleza (poética mimética), conforme a unas leyes estructurales, en torno a una acción principal (fábula), y a unas leyes teleológicas, orientando los hechos hacia un final que confirme un determinado orden moral y social (absolutismo monárquico).

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poeta o poesis, y ésta ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres.

[vv. 49-52]

Más adelante, el propio Lope, al referirse a la unidad de acción, en cuyo cumplimiento insiste con convicción rigurosa -siguiendo a Aristóteles a través de Robortello (1555)-, ofrece una formulación completamente mereológica de los hechos y episodios que, como partes de una totalidad, la fábula, deben estar en la comedia debidamente organizados, para confirmar con su disposición la comprensión y desarrollo de una única acción principal. No hay que olvidar, una vez más, que la poética mimética de Aristóteles, sus paradigmas fundamentales, sus conceptos básicos, se formulan desde la base de una concepción mereológica de la obra de arte, como una estructurada totalidad en la que todas sus partes están estrechamente relacionadas entre sí, a la vez que cada una de ellas también lo está por sí misma con el todo del que forma parte esencial.

Adviértase que sólo este sujeto¹³
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica;
quiero dezir, inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que della se pueda quitar miembro

que del contexto no derribe el todo.

[vv. 181-187]

Lope, como Aristóteles, piensa que el drama debe ser imitación de una acción única, «completa y entera, de cierta magnitud» (Aristóteles, Poética, 7, 1450b 24-25), cuyos hechos o episodios han de estar estructurados entre sí desde presupuestos funcionales de verosimilitud y causalidad¹⁴ (Poética, 8, 1451a 30-37; 9, 1452a 2; 9, 1452a 23; 1459a 17-30; 24, 1460a 26-29).

3. Orden moral: Un orden moral trascendente al sujeto, basado en una metafísica cuyos principales exponentes son las ideas de Dios, Monarca y Honor, determina absolutamente toda forma de conducta individual en un seno social que se pretende uniforme y estable. Bien sabemos que el teatro de Lope responde con eficacia a estos imperativos y exigencias. La poética de la Antigüedad, así como su literatura, especialmente la hebrea, mucho más que la helénica, había brindado al conservadurismo de la Edad Moderna un instrumental muy adecuado a la conservación de un orden moral fundamentado íntegramente en una concepción metafísica de la naturaleza. En este sentido, Lope está mucho más próximo a Aristóteles que Cervantes, cuyos entremeses y comedias parodian vivamente muchas de las cualidades del orden moral y político propio del siglo XVII español. En el Arte nuevo Lope recomienda precisamente el tratamiento de aquellos temas que atañen a la honra y a la virtud del sujeto, y razona su argumentación en que son los que mejor pueden conmover y atraer la atención del público, sin duda muy condicionado, acomplexado y ensoberbecido, desde comienzos del siglo XVI, por los problemas sociales del honor y la limpieza de sangre.

Los casos de la honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente,
con ellos las acciones virtuosas:
que la virtud es dondequiera amada.

[vv. 27-30]

La fábula lopesca sigue, pues, desde un punto de vista funcional, los imperativos lógicos de causalidad y verosimilitud recomendados por la tradición del pensamiento aristotélico, dentro del cual Lope de Vega

escribe la mayor parte de su teatro. Sin embargo, a estas características aristotélicas han de añadirse otras, genuinamente lopescas, entre las que figura la ordenación del interés de la trama con arreglo a determinadas condiciones de orden social y moral, desde las que será posible justificar como consecuentes y necesarias ciertas formas de conducta individual, plenamente identificadas con el absolutismo político del siglo XVII contrarreformista.

4. Personaje y arquetipo: El teatro de Lope presenta al personaje como una categoría determinada formalmente por el decoro de su situación estamental. Tal como venimos indicando, el desarrollo del pensamiento y la poética aristotélicas impone en el discurso de Occidente una forma lógica en la concepción de la causalidad y verosimilitud de las acciones (fábula) y personajes (sujeto) a los que hace referencia mimética el discurso literario. Lope, siempre en los límites del paradigma poético y epistemológico elaborado por Aristóteles, acata como un precepto la preferencia de lo imposible verosímil a lo posible increíble¹⁵, y los versos del Arte nuevo no ofrecen dudas a este respecto:

Guárdese de impossibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verisímil.

[vv. 284-285]

Desde este punto de vista, el principal problema con el que puede encontrarse Lope es el que amalgamar, en la construcción del personaje dramático, que queda reducido a un arquetipo actancial o funcional de formas de conducta, cualidades procedentes de las formas trágica y cómica. Desde la tradición aristotélica, los géneros estaban bien separados: de Italia a España, toda obra que mezclara lo festivo y lo grave, lo noble y lo plebeyo, era condenada por los tratadistas. Lope defendió esta amalgama en dos argumentos: el modelo de arte que resulta de la mezcla de lo trágico y lo cómico está más próximo a la naturaleza que trata de imitar, y cuenta con el gusto y la aprobación del público.

El nuevo teatro lopesco no admite, en la medida en que se constituye como arte, la rigidez formal y funcional que, a modo de estética absolutista, el clasicismo del Renacimiento europeo había atribuido a la poética aristotélica. Si los villanos pueden convertirse en héroes trágicos, y los reyes y poderosos pueden ser objeto de burlas propias de la farsa o el entremés; si una acción cómica puede estar penetrada por el dolor y la muerte de alguno de sus protagonistas, y si en última instancia cualquier personaje amalgama en su propia existencia poética cualidades paradigmáticas que expresan detalles propios de una existencia real y plural (soldado, galán, dama, rey, celestina, judío, vizcaíno, sacristán,

villano...), entonces, ¿cuál es el significado dramático de la experiencia trágica en la nueva comedia? ¿Dónde están las implicaciones o inferencias metafísicas, características de lo trágico, en la comedia nueva? ¿En una determinada idea política del poder monárquico, o de una jerarquía social igualmente absolutista? ¿Dónde hallar, pues, la causalidad de la mezcla de lo trágico y lo cómico? ¿En la consecución de un valor final absoluto, religioso o político, en la subsistencia de un determinado orden moral trascendente, o en la satisfacción de un deleite meramente lúdico que dé aliento a la expresión teatral?

Consideramos, desde este punto de vista, que la amalgama de lo trágico y de lo cómico en el teatro lopista puede entenderse, junto con las comedias y entremeses cervantinos, y junto con la tragedia shakespereana, como una de las tres expresiones, formales y funcionales, que adquiere históricamente en el teatro la evolución del concepto de sujeto, como personaje de cualidades esenciales, característico del teatro antiguo, y así justificado por la Poética de la Antigüedad desde su formulación aristotélica, hacia su configuración en la Edad Moderna como personaje de cualidades existenciales, germen de la experiencia subjetiva que las poéticas ilustrada y romántica tratarán de explicar y justificar. Se objetiva así uno de los pasos de la poética mimética y especulativa a una poética de la experiencia, basada en las posibilidades de interpretación subjetiva del ser. En este proceso que conduce a la existencialización del personaje teatral, Lope contribuye con la amalgama dramática de las experiencias trágica y cómica en la constitución y desarrollo actancial del personaje; Cervantes, con la introducción en el discurso dramático del discurso polifónico, así como con la inmersión en la acción o fábula del incipiente personaje nihilista; y Shakespeare, con la creación de complejos personajes capaces de expresar en un monólogo dramático, por vez primera en la historia del teatro europeo, su propia experiencia y percepción subjetiva de la acción dramática (fábula), en la que participan como protagonistas privilegiados.

5. Negación de la experiencia subjetiva en las formas del lenguaje dramático. De las diferentes formas de lenguaje existentes en el discurso dramático -soliloquio, monólogo, diálogo y aparte-, la comedia nueva, tal como la concibe Lope de Vega, no dispone que ninguna de ellas sirva de expresión a la experiencia subjetiva del personaje teatral. Desde este punto de vista, la dramaturgia de Lope confirma, en el dominio del teatro español del siglo XVII, una de las características más representativas de la poética de la Antigüedad, consistente en reducir las funciones del personaje teatral a una sola y única, cual es la expresión de una acción exterior al sujeto, utilizando para ello todos los sistemas de signos, verbales y no verbales, que pueden adquirir sentido en el texto y en la representación teatrales.

La poética de Aristóteles está en la base de este planteamiento, que concibe al personaje como una expresión actancial y funcional de los hechos que protagoniza (fábula); su aceptación e implantación por parte de Lope en los cánones de la comedia nueva supuso, frente al teatro

cervantino, una limitación a la hora de representar «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma...» (M. de Cervantes, 1615/1996: 14). Como hemos indicado, Cervantes se habría atribuido el mérito de ser el primero en utilizar figuras morales para expresar los pensamientos íntimos de los personajes dramáticos, y como señala al respecto A. Valbuena Prat, «en esto sí que fue original, y extraordinariamente precursor [...]. Nada tiene que ver con esto la tradición medieval y posmedieval de sus tan distintas figuras morales, que es la que habría de perdurar, y no la cervantina, en las abstracciones corporeizadas de los Autos. Aunque la forma literaria sea más bien premiosa y pobre, Cervantes intuye algo muy importante, y se convierte en precursor de un teatro que tardaría siglos en madurar» (A. Valbuena Prat, 1969: 14-15). Sin embargo, aunque el experimentalismo de la poética y el drama cervantinos nos hagan pensar ocasionalmente en el autor del Quijote como en un precursor del soliloquio dramático moderno, lo cierto es que sólo con la obra de Shakespeare es posible identificar en el monólogo del personaje teatral cualidades existenciales que permitan identificar en el sujeto del drama una experiencia subjetiva individual (R. Langbaum, 1957).

5. El valor del empirismo.

La observación y la experiencia dramáticas confirman al Lope de 1609 que el gusto del público ha de ser la norma dominante. El Arte nuevo de Lope constituye el primer tratado sobre una poética de la comedia que está basado en el empirismo y la observación de las formas dramáticas de tradición cómica. En la verificación de cada una de estas experiencias dramáticas el público, con sus gustos e intereses, ocupa un lugar decisivo. Por todo ello Lope considera que el éxito del arte está en razón de su destinatario mayoritario, el vulgo, como conjunto de receptores no influidos por la poética tradicional, cuyo gusto determina la configuración del nuevo arte dramático.

Lo completamente original y revolucionario en Lope es el hecho de haber instituido en «norma literaria» el «gusto popular» -como han señalado Pidal (1935), Montesinos (1951), Orozco (1978), Borque (1996)...-, y además, muy especialmente, algo en lo que a nuestro modo de ver apenas se ha insistido, como es el hecho de que el Arte nuevo de Lope es probablemente el primer discurso que se nos ha conservado, en la historia de la Poética Occidental, que, teniendo en cuenta al receptor de un modo hasta entonces inédito, más ampliamente se ha ocupado de las posibilidades de construir una preceptiva o poética basada en la observación empírica de las formas dramáticas de tradición cómica, hasta entonces prácticamente excluidas, junto con su posible público receptor, del canon de la poética, de la dramática y de la literatura.

La observación empírica de la tradición de las formas cómicas, y la

atención a los gustos del público e intereses sociales de la Edad Moderna, fueron condiciones esenciales para Lope en el desarrollo de una poética experimental, que desembocara en la génesis de la comedia nueva y su reformadora poética del drama. Era una idea repetida en la época por los diferentes autores la necesidad de adaptarse a los gustos del vulgo a la hora de escribir comedias que pretendieran el éxito de público. Es cierto, sin embargo, que en este contexto social nadie mejor que Lope codifica en la comedia el gusto de ese público llamado, la más de las veces, vulgo. Cabe también preguntarse si en los gustos de esa pluralidad de receptores, que tan ampliamente ha estudiado J. M. Díez Borque (1980), no se encontraría igualmente estimulado el gusto de buena parte de los dramaturgos y autores de este tipo de comedias, entre ellos el propio Lope -primer destinatario de las suyas-, y de los seguidores del arte nuevo¹⁶. ¿Acaso no se sentía Lope un primer autor convencido de su nuevo arte? ¿No triunfa en el teatro español el gusto popular, frente a lo que sucederá en Italia o Francia, con el refinamiento aristocrático? ¿No se sirve Lope de la constante repetición de esta idea, que atribuye al «vulgo» la potestad de imponer con su gusto el éxito o fracaso de las comedias, con objeto de eludir responsabilidades propias ante quienes pudieran reprocharle el «encierro los preceptos con seis llaves»? Demasiado «vulgo» en el público de los siglos XVI y XVII -y de todos los tiempos-, para gustar él sólo de la comedia nueva, sin que se admita el interés de otros grupos sociales por las nuevas formas del arte dramático codificadas por Lope¹⁷. El concepto de «vulgo» que, a nuestro juicio, esgrime Lope en la mayor parte de su Arte nuevo, remite simplemente al público que, bien en unos casos, por ignorancia o falta de interés, ni entiende de preceptos ni gusta del arte antiguo, bien en otros, movido por un interés frente a la innovación, gusta por igual de la antigua poética y de las comedias del arte nuevo¹⁸. Lope sabe que al público le gustan más las acciones que los versos, es decir, la fábula que la lexis: el vulgo «celebra lo que no entiende / no más de por las acciones» (Lope de Vega, La noche de San Juan, 146). Lope no adopta en sus razonamientos el tono del teórico del drama, sino del empírico del arte de la teatralización, y de sus excelentes relaciones con el público. Lope se apoya en su experiencia como dramaturgo. No hay que olvidar que la sobrevaloración del empirismo, frente a los sistemas de pensamiento meramente especulativos, es una de las condiciones de las edades Moderna y Contemporánea. Toda la producción de Lope se basa en un empirismo constante muy bien contrastado.

... es pedir parecer a mi experiencia,
o al arte...

La Edad Moderna concede al concepto de experiencia y a sus posibilidades de desarrollo un valor hasta entonces inédito. Son varios los momentos en que a lo largo de su trayectoria Lope apela al valor de la experiencia a la hora de hablar de la comedia nueva y de reflexionar sobre el fenómeno

teatral en sí. En el Arte nuevo leemos:

y que dezir cómo serán agora [las comedias]
contra el antiguo [arte], y que en razón se funda¹⁹,
es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte, porque el arte verdad dize,
que el ignorante vulgo contradize.

[vv. 136-140]

La poética de Lope de Vega representa la primera reflexión experimental sobre el arte dramático en la Edad Moderna. El Aristóteles de los preceptistas y tratadistas del Renacimiento es el resultado de la canonización de una concepción lógica, funcional y causal del arte antiguo, elaborada desde el punto de vista de una teoría del conocimiento referida exclusivamente a la percepción y explicación de un mundo estético inexistente fuera de una Antigüedad que entonces contaba ya con algo más de dos mil años.

El teatro de Lope, sin sobrepasar los límites de la poética aristotélica, aunque discutiendo y rechazando la exégesis especulativa de los preceptistas del quinientos, representa la primera experiencia dramática en la historia del drama occidental en que se permite a un público no educado al amparo del arte noble y oficial, es decir, de la poética aristotélica -históricamente reconocida y sistematizada-, a un público «vulgar», diríamos, el acceso al teatro como espectáculo civil y urbano, al margen de toda implicación genuinamente ritual, religiosa o catártica, junto a otro tipo de público que sin duda se ha formado en una tradición culta, de modo que ambos coexisten en los corrales de comedias sin hacer conscientes, al menos durante el tiempo que dura la representación, sus propias diferencias sociales o culturales²⁰. Del mismo modo que el latín, desde la incipiente commedia de Dante, había cedido mucho de su terreno a las lenguas vernáculas o vulgares, el público de la Edad Moderna, el «vulgo», como gusta decir el propio Lope, impone sus preferencias en los modelos de arte dramático, determinando de este modo su éxito o fracaso, y limitando en todo caso las posibilidades de expresión de la estética clásica y humanística, ennoblecida por la tradición culta, pero que no cuenta con la simpatía de las masas.

Lope es un reformador, desde el empirismo del teatro, de la percepción e interpretación de la poética aristotélica, del mismo modo que los tratadistas del Renacimiento italiano también lo fueron, aunque desde una perspectiva meramente especulativa y doctrinal, y con un interés específicamente preceptista²¹. El Arte nuevo de Lope constituye una interpretación «reformista» del Aristóteles de aquellos preceptistas; es, diríamos en cierto modo, la interpretación «barroca» de la Poética aristotélica, del mismo modo que la lectura y sistematización que llevaron a cabo los comentaristas italianos constituyó la interpretación

«clasicista» que el Humanismo contribuyó a canonizar. El fundamento de la interpretación lopista es el empirismo, avalado por el pueblo y sus gustos sobre el teatro; la lectura y codificación de los comentaristas italianos es de fundamento doctrinal y especulativo, y viene confirmada por la interpretación filológica del Renacimiento y la Edad Moderna. El teatro de Lope constituye, pues, una demostración de cómo fue posible, reformando los cánones de los preceptistas aristotélicos, y sin sobrepasar sin embargo los paradigmas básicos del pensamiento del propio Aristóteles, la creación de un drama en el que se identificaran y objetivaran, desde una perspectiva característica de la España imperial y contrarreformista, el gusto y las ideas de las gentes de la Edad Moderna.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES (1992), *Poética*, Madrid, Gredos, (2º reimpr., 1º ed.) Ed. trilingüe de V. García Yebra.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990. Introducción, traducción y notas por Q. Racionero.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1996), «Lope de Vega y los gustos del “vulgo”», *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta (37-64).
- CANAVAGGIO, J. (1977), *Cervantes dramaturgue: un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- CANAVAGGIO, J. (1995), «Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito», en J. Canavaggio (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez (245-256).
- CERVANTES, M. de (1615), «Prólogo al lector», *Ocho comedias y ocho entremeses, El gallardo español. La casa de los celos*, en *Obras Completas*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, vol. 13. Edición, introducción y notas de F. Sevilla y A. Rey.
- FROLDI, R. (1962), *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya (1ª ed. en español, 1968; 2ª ed. de 1973).
- JOSÉ PRADES, J. de (ed.) (1971), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo [1609] de Lope de Vega*, Madrid, CSIC.
- LANGBAUM, R. (1957), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Harmondsworth, Penguin University Books, 1974. Trad. esp. de J. Jiménez Heffernan: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares, 1996.
- LÁZARO CARRETER, F. (1987), «Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega», *Dicenda*, 7 (223-229).
- MARAVALL, J. M. (1972), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones. Reed. corregida y aumentada al cuidado de

- F. Abad en Barcelona, Crítica, 1990.
- MARIN, D. (1958), La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega, University of Toronto Press.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1935), «Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía», Revista de Filología Española, 22 (337-398). Reed. en A. Sánchez Romeralo (ed.), Lope de Vega. El teatro, 1, Madrid, Taurus, 1989 (89-144).
- MONTESINOS, J. (1951), «La paradoja del Arte nuevo», Estudios sobre Lope de Vega, El Colegio de México. Reed. en Revista de Occidente, 2, 1964 (302-330); en Estudios sobre Lope de Vega, Salamanca, Anaya, 1969 (1-20); y en A. Sánchez Romeralo (ed.), Lope de Vega: el teatro I, Madrid, Taurus, 1989 (145-167).
- OROZCO, E. (1978), ¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica, Universidad de Salamanca.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (ed.) (1994), «Introducción» a El arte nuevo de hazer comedias en este tiempo [1609], en Edición crítica de las «Rimas» de Lope de Vega, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, vol. II, págs. 37-64.
- ROBORTELLO, F. (1555), Francisci Robortelli Utinensis, in librum Aristotelis de Arte Poëtica, explicationes, Ioannem Hervahium Iuniorem, Basileæ. Contiene esta obra como apéndice la Paraphrasis in librum Horatii qui vulgo de Arte poetica ad Pisones inscribitur, y la Explicatio eorum omnium quæ ad Comœdia artificium pertinent.
- ROZAS, J. M. (1981), «Fuenteovejuna desde la segunda acción», Actas del I Simposio de Literatura Española, Universidad de Salamanca (173-192).
- SEVILLA ARROYO, F. (1986), «Del Quijote al Rufián dichoso: capítulos de teoría dramática cervantina», Edad de Oro, 5 (217-245).
- SEVILLA ARROYO, F. (ed.) (1997), El rufián dichoso [1615] de Miguel de Cervantes, Madrid, Castalia. Edición, introducción y notas.
- VALBUENA PRAT, A. (1969), El teatro español en su Siglo de Oro, Barcelona, Planeta.
- ZIMIC, S. (1992), El teatro de Cervantes, Madrid, Castalia.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

