



La teoría dramática  
como fuente para la construcción de imagen de Lope de  
Vega  
y el problema de la génesis intencional  
en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*

José Agustín Conde De Boeck

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de Tucumán  
[josecondeboeck@hotmail.com](mailto:josecondeboeck@hotmail.com)

---

**Resumen:** En el siguiente trabajo realizaremos una exposición de los problemas que pueden derivarse de la interpretación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* con respecto a la comprensión de la figura y el pensamiento literario de Lope de Vega. Nuestro propósito será principalmente el de explicitar la existencia de una serie de problemas, contradicciones y preguntas que surgen en la hermenéutica de la obra de Lope al intentar conceder cierta unidireccionalidad intencional a la producción de su Arte nuevo.

**Palabras clave:** Lope de Vega, teatro clásico español, Siglo de Oro, dramaturgia

“Un retrato es falso. Se construye algo alrededor de una apariencia, se resume la vida que es inmensa, compleja (...) Todo lo que se dice sobre nosotros casi siempre nos sorprende y, por lo general, es falso, porque otra cosa que se diga completamente opuesta parece que es verdadera también”.

Nathalie Sarraute

## Introducción.

En el siguiente trabajo realizaremos una exposición de los problemas que pueden derivarse de la interpretación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* con respecto a la comprensión de la figura y el pensamiento literario de Lope de Vega.

Nuestro propósito será principalmente el de explicitar la existencia de una serie de problemas, contradicciones y preguntas que surgen en la hermenéutica de la obra de Lope al intentar conceder cierta unidireccionalidad intencional a la producción de su *Arte nuevo*. No será nuestro objetivo la solución de los problemas localizados [1], sino simplemente reconocer algunos de ellos e intentar otorgarles una forma orgánica dentro de las interpretaciones más relevantes [2] existentes sobre Lope de Vega en las historias literarias. Sin embargo, no pretenderemos reflexionar sobre el corpus crítico escogido, sino utilizar este material como punto de apoyo para un trazado reflexivo más general acerca de las consecuencias que pueden resultarse de **la interpretación del *Arte nuevo* con respecto a la construcción de imagen de Lope de Vega.**

De este modo, tomaremos como instrumentos para este trabajo conceptos centrales del *Arte nuevo*, o relacionados con esta obra, como *naturaleza, gusto, justicia* (“y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque como los paga el vulgo, es **justo** / hablarle en necio para darle **gusto**” (*Arte nuevo*, 45-48), *libertad, popular, culto, preceptiva* - y por ello mismo también la noción de *anti-preceptiva* como principio explicativo del contenido del *Arte nuevo* -, *clasicismo*, etc. A su vez, procuraremos abordar las posibilidades de reconstruir el sistema semántico al que pertenecen, no sólo dentro del *Arte nuevo* en sí, sino con respecto a las posibilidades de trascender el texto mismo. Esta labor podrá permitirnos resaltar *homologías* en el plano *estructural* [3] entre: a) la figura de Lope de Vega en tanto sujeto sensible a ser interpretado como sujeto psicológico y agente social, b) el universo de su creación literaria, c) el contenido concreto del *Arte nuevo* y d) los modos de definir la teoría dramática lopesca en oposición a otros elementos del sistema lógico de concepciones estéticas.

Estos cuatro puntos, aunque pueden poseer una relación empírica sumamente parcial, e incluso difícil de enlazarse epistemológicamente, se constituirán para nosotros como objetos claves para recuperar aquellos aspectos que consideramos homólogos estructuralmente: en cada una de las cuatro perspectivas abocadas a ámbitos cognoscitivos diferentes, podrían encontrarse rasgos comunes dentro de un plano abierto desde el cual aglutinaremos dichas perspectivas. Entonces, los cuatro aspectos ya mencionados [4], se erigirán como el campo de libre reflexión sobre el cual ejerceremos la praxis de vinculación entre las posibilidades

hermenéuticas del *Arte nuevo* (en particular en lo referente a su génesis intencional) y la construcción de imagen de Lope de Vega.

## Breve exposición de la situación de la escena española en la época de Lope de Vega

Hacia el siglo XVII, el teatro urbano y popular no era la única manifestación dramática existente en España: tenían lugar entonces un teatro eclesiástico o religioso, de gran pompa exterior, y uno cortesano, también sumamente rico desde el punto de vista técnico. Sin embargo, es el teatro popular el que se configurará como seno del nacimiento del teatro nacional español. Mientras las representaciones eclesiásticas quedaron con el tiempo reducidas al ámbito clerical, y del mismo modo las representaciones cortesanas y las piezas humanísticas se convirtieron en un simple y estanco lujo de salón (pues de este modo, mientras todo aquello que el Renacimiento había cultivado como expresión más elevada del espíritu humano se veía entumecido) el teatro popular cobraba una enorme fuerza desde diferentes perspectivas:

—Significaba una activa afluencia económica así como un instrumento que favorecía el radical crecimiento urbanístico de las ciudades de la península (muy especialmente en el caso particular de Madrid, que era capital del imperio recién desde 1561).

—Se conformaba como el medio de comunicación por excelencia en las urbes españolas: aquello que se ponía en escena era poseído por la adquisición de un estatuto de legitimación. El teatro reflejaba a la sociedad, y ésta se afirmaba en base a este reflejo.

—Constituía no sólo un espejo de la vida cotidiana, sino también una herramienta modélica y de integración social, así como de propagandismo político y dirigismo ideológico, un evento público en el cual todas las clases sociales participaban y se veían representadas [5].

—Reformulaba y mixturaba en su interior un enorme espectro de manifestaciones populares de profunda tradición española, como ser la visión de la historia reproducida en el romancero, el cual, junto con las crónicas históricas medievales y renacentistas, fue una fuente de muy ricos recursos para las adaptaciones teatrales.

En fin, el teatro popular español del Siglo de Oro fue el terreno clave sobre la historia social de su tiempo: fue un teatro nacional en cuanto que incluyó en sí todo aquello que el pueblo sentía ser, y del mismo modo se constituyó como introductor en su visión del mundo de todo aquello que el pueblo debía aprender a ser:

[...] *Se trataba de una multitud que, sin lecturas amplias, sin conocimientos, si se quiere, exquisitos en ciencia o literatura, tenía un horizonte mental de una enorme precisión, claridad y, sobre todo, cohesión. Todos ellos podrían diferenciarse y sentirse encontrados en opiniones sobre aspectos secundarios o circunstanciales; pero en los supuestos básicos necesarios sobre los que se asentaba el vivir de la gran máquina imperial española no les cabía a ninguno la menor duda, y todos reaccionaban por igual ante determinados hechos. Toda esa masa había recibido una educación férrea, idéntica, dentro de las normas de la ortodoxia católica y de la monarquía. Estaban acordes sobre el honor, la hidalguía, las conveniencias, la palabra empeñada, el amor. Para todos ellos la leyenda tradicional de la historia o de los sucesos patrios era la voz de la más intocable verdad. Sabían y estaban convencidos del papel divino que desempeñaban en la política europea y en la conquista de América* (Zamora Vicente, 1985: 147).

## **Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: el problema de su intencionalidad.**

### **1. Algunas consideraciones generales sobre lo popular y lo culto como cualidades constitutivas de la identidad de Lope de Vega.**

Lope de Vega, considerado como la más grande figura de la innovación teatral española producida desde el ámbito popular, fue un dramaturgo de una clara condición bifronte [6], o ésa es al menos la imagen más usual que se ha dado del Fénix en las historias literarias: su hacer popular habría sido realizado desde una lúcida conciencia estética culta y una profunda educación clásica. Y esta faceta suya, que más que opuesta podríamos llamar estructural, se ve expresada especialmente en su lírica, a partir de lo cual Ángel del Río, en su *Historia de la literatura española*, afirma: “No hay duda, pues, de que Lope es poeta culto, aunque rechace rotundamente y no practique el cultismo pleno de Góngora y su escuela” (Del Río, 1998: 540).

Ahora bien, ¿por qué decimos que su faceta culta sería una faceta estructural [7]? Podríamos afirmar que la distinción entre “alta” cultura y cultura popular ha constituido siempre una clasificación, en términos de posesión de capacidades diferenciadas de relación en el campo literario, destinada a definir de manera excluyente y condicionalmente ascendente [8] a los sujetos sociales. Es decir, la posesión de aquellos capitales determinados que pueden otorgar a un agente la condición de “autor culto” supone la posesión precisamente de una serie de conocimientos que lo alejan de manera absoluta de la posibilidad de producir una manifestación artística popular, y esto ocurre por los siguientes motivos:

- a. Un autor culto concede su firma a sus obras, esto es, les otorga una nominación que trasciende el hecho artístico en sí, y que configura a la obra como cualidad adherida a un sujeto social particular que se define por oposición a otros sujetos en un sistema de relaciones (en este caso, el campo literario). En el caso de Lope de Vega, podríamos decir que el sólo hecho de nominalizar sus producciones como propias [9], les resta la condición de anonimia a la que deben estar supeditadas para configurarse como práctica popular en todo el significado de este tipo de manifestación humana. En estas prácticas la “feliz ingenuidad” de la visión del mundo presentada debe ser integrada y no individual [10].
- b. Esta integración es precisamente el otro factor que impide que la faceta popular de Lope sea considerada meramente contracara de una supuesta “otra faceta”, que sería la culta. La producción como hecho colectivo es precisamente la condición opuesta a la firma de una obra por su escritor.
- c. Por otra parte, el contenido tradicional del teatro popular lopesco no es reproducción perfecta del saber colectivo (sólo posible desde el anonimato y la integración), sino que es producción individual con apariencia refractaria, pero impregnada de una sistematización intelectual y un análisis crítico sólo posibles de ser realizados desde la competencia que posee un sujeto social cuyo capital cultural es tal como para concederle un lugar relativo de “escritor culto”. Ejemplos de esto: el manejo de crónicas documentales como fuente de inspiración para sus obras (como ser la *Crónica general* para *El mejor alcalde, el rey*, la *Crónica de las tres órdenes militares* de Rades [1572] para *Fuenteovejuna*, etc.), el conocimiento de narraciones exóticas (como la utilizada como inspiración para *La doncella Teodor*), la lectura de las *novelle italiane* (como las de Boccaccio y Bandello) así como de los géneros novelescos de su tiempo (influencia de la *Arcadia* de Sannazaro para su propia obra homónima o de la novela bizantina como la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras para *El peregrino en su patria*), el amplio dominio de la versificación, una relativa preparación en lenguas clásicas, cierto manejo de tópicos de la literatura grecolatina (como se ve en sus volúmenes misceláneos de poemas y prosas *La Circe* y *La Filomena*) y de la épica italiana del Renacimiento (como se revela en su *Jerusalén conquistada* y en *La hermosura de Angélica*), así como la lectura de los grandes líricos humanistas (como la influencia del *Canzoniere* de Petrarca) y sus seguidores españoles (la influencia de Garcilaso de la Vega en las *Rimas sacras*). Ahora bien, cabe aclarar que la gran mayoría de estos aspectos de su competencia se entrecruzan estrechamente, dentro de lo que es su aplicación al ámbito de la producción dramática, con dichos populares, así como romances y leyendas muy difundidos y estimados por el público de la época en España.
- d. Por lo demás, el solo hecho de que las obras de Lope sean producciones que se conciben en un plano de escritura, concede a sus obras la condición de “aparición de oralidad” [11], pero no de oralidad como práctica. El lenguaje de la comedia lopesca imita “lo natural”, que en el plano del lenguaje es relacionado con el habla, con lo oral, con las prácticas comprobadas empíricamente por los sujetos que se constituirán como receptores [12].

De este modo, podemos sostener la idea de que, en Lope, lo culto no es una faceta antitética de su producción literaria, lo cual concedería a su otra faceta, la popular, el carácter de póiesis en toda la densidad fenoménica que requiere la presencia de la anonimia, la colectividad, la tradición integrada y la oralidad. De este modo, la posesión de un capital que confiere el posicionamiento relativo de una “alta” cultura, es posible de identificarse con la posesión de un tipo de conocimiento que excluye la realización absolutamente fenoménica de una práctica que requeriría la no-posesión de saberes existentes *de facto* en la competencia del sujeto social. En este caso, la práctica se convertiría a todas luces de una impostación proyectiva (es decir, una experiencia que no puede incluir en sí misma los rasgos existenciales propios del fenómeno de la póiesis popular).

Así, la existencia de un aspecto culto en la producción lopesca excluye todas las prácticas socialmente consideradas inferiores y las reduce a un nivel meramente superestructural [13]: Lope sería entonces un autor culto (nivel estructural) que produce, a través de estrategias absolutamente predeterminadas, objetos artísticos de apariencia popular (nivel superestructural), que *de facto* poseen un carácter operatorio y una movilidad social populares, pero que no son populares *per se* [14].

## 2. El Arte nuevo y su intencionalidad.

Lope de Vega, ante una causa determinada (ataques a su obra desde los medios cultos españoles [15]) y con algún objetivo (¿disculparse, justificarse, enseñar, expresar una visión personal del teatro?), decidió hacia 1609 escribir una pequeña obra [16] en endecasílabos libres, llamada *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En este poema didáctico [17], epístola personal al estilo horaciano [18], tratado doctrinal [19] o “tratadito poético” [20], Lope intenta demostrar a sus detractores que, aún siendo “culpable” de numerosas actos de herejía contra la preceptiva clásica (polimetría, mezcla de géneros y ruptura de las unidades aristotélicas), es poseedor del capital cultural valorado en los medios académicos. Lope suponía que, si lograba comprobar su condición de “culto”, provocaría que todas aquellas prácticas propias (en este caso, la producción dramática) que hubiesen sido acusadas por la academia de vulgaridad y desconocimiento de la preceptiva, comenzaran a ser vistas como una actividad de más profunda y compleja intencionalidad. Asimismo, el carácter popular de su teatro, peligrosamente democratizador, quedaría así reducido a un mero contenido manifiesto o superestructural que por fuerza habría de responder a ideas latentes de más valor. Y estas últimas, de ser reconocidas por los académicos (como sería intención de Lope), y siendo dependientes de una estructura culta, concederían a sus obras una legitimidad estética más sutil de la que podría conferirle al ser juzgadas sólo por su carácter operatorio dentro de los sectores populares.

En torno precisamente al problema de la intencionalidad que pudo tener Lope de Vega en su *Arte nuevo*, nosotros encontramos la mayor acumulación de contradicciones y problemas a destacar dentro de la interpretación del universo psicológico y estético de Lope de Vega: veremos que del sentido que demos a la motivación de la escritura del *Arte nuevo* depende totalmente la perspectiva comprensiva que podamos llegar a alcanzar de los fundamentos creativos de Lope. ¿Un intelectual que imitaba formas populares o un hombre de extracción popular que intentaba legitimar su vena intuitiva a partir de la utilización superficial de conocimientos que no estaban verdaderamente sistematizados en su educación? ¿Su hacer literario popular fue manifestación superestructural de una intención y una visión del mundo desde la “alta” cultura o, a la inversa, su producción culta fue expresión de momentos de impostura que se configuraron como estrategias para legitimarse en el campo literario académico? ¿La oposición culto/popular fue vivida por Lope como una contradicción negativa en sí mismo, como prácticas meramente estratégicas para su posicionamiento en ciertos sistemas de relaciones, o como una derivación lógica existente de modo subyacente en su visión personal del clasicismo? ¿Los conceptos de *libertad*, *naturaleza*, *justicia* y *gusto* forman parte de un sistema semántico opuesto a *clasicismo*, o bien a *preceptiva* (la de sus contemporáneos) [21]?

Estos son sólo algunos de los problemas que, aunque tal vez no todos identificados y demarcados, pueden ayudarnos a precisar los caminos a tomar para una comprensión más precisa de la figura y la obra de Lope de Vega.

A continuación desarrollaremos las diferentes maneras, al menos las más destacadas, de interpretar la motivación de Lope para escribir su *Arte nuevo*, y de este modo podremos ir perfilando las diferentes imágenes que la crítica y las historias literarias nos han conferido de Lope, así como algunas de las posibles construcciones estereotípicas que aún pueden derivarse de la reflexión tal como la planteamos aquí.

### 2.1. Primera imagen: Lope como rupturista Libertad natural y confianza en la dialéctica histórica

Consideremos uno de los primeros estereotipos que las historias literarias españolas nos otorgan de Lope y su *Arte nuevo*, es decir, el de un autor que crea o impone una estética teatral que representa una ruptura hacia un modelo pre-existente: el modelo clásico (específicamente el defendido por la preceptiva poética neo-aristotélica de los ámbitos académicos españoles).

Esta imagen de Lope proviene de críticos anteriores a los de la estilística y la escuela filológica en España. El romanticismo y sus antecedentes fueron construyendo el mito de un *Arte nuevo* como manifiesto estético y defensa de la libertad creadora, así como impulsor de nuevas nociones de justicia literaria: satisfacción y entretenimiento del público siguiendo el gusto popular (para los románticos el gusto popular, aunque más representado por las poblaciones rurales que por las masas urbanas, era expresión verdadera del espíritu nacional).

Gotthold Ephraim von Lessing, uno de los grandes renovadores del teatro alemán dieciochesco, y antecedente inmediato del *Sturm und Drang* (*Tormenta* y *Arrebato*) [22], reivindicaría en su *Dramaturgia* (1767-69) el concepto lopesco de mimesis, citando este fragmento del *Arte nuevo*: “[...] es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera deste monstruo cómico”.

Luego Victor Hugo, en su manifiesto expuesto en el Prefacio de su drama *Cromwell* (1827), quiso ver en el *Arte nuevo* señales de las primeras batallas en pro de la libertad creadora y en contra las preceptivas acartonadas (Victor Hugo cita “y cuando he de escribir una comedia / encierro los preceptos con seis llaves”).

Aunque ya Menéndez Pidal especificó las diferencias existentes entre los manifiestos del romanticismo y la libertad creadora planteada en el *Arte nuevo*, todavía mantiene la idea de que aquello que Lope defiende es la libertad, cuando es tal vez más probable que lo que defiende (como puede notarse en el caso de la imposición de leyes particulares de polimetría), sea el valor de la praxis creadora como modelo por sobre la especulación teórica. Esta interpretación social de un Lope materialista y defensor del valor de la obra como mercancía (como parece defender en algunas de sus cartas al hablar de sus “versos mercantiles”), podría tal vez encontrar un fondo común con la que ve en Lope una reflexión contra la preceptiva desde los mismos instrumentos que le otorga el pensamiento clásico. Bajo esta perspectiva, Lope de Vega no intentaría suplantarse un modelo que le resulta pre-existente [23] (el clásico), sino que intentaría despojar a este modelo de la preceptiva, vista como una revestimiento superficial de la cultura clásica. Esto sería llevado a cabo a través de una naturalización sustentada en un razonamiento sólo posible de ser realizado como derivación lógica del pensamiento clásico, el cual, en sus manifestaciones más representativas, nunca defendió la conservación de modelos sedimentados.

Podríamos decir que Lope veía un carácter superficial en el modelo y la preceptiva de los académicos, logrando por su parte captar algo más trascendente de los mismos clásicos: una estructura cognitiva de imitación a la naturaleza como medida de verdad, pero no de una naturaleza que ya fue expresada de manera absolutamente perfecta en el pasado, sino una naturaleza cambiante, que en su devenir realiza avances que no le permiten retroceder hacia los estadios anteriores.

Sin duda esta perspectiva interpretativa del *Arte nuevo* nos recuerda a aquello que defendía Stendhal en su *Racine et Shakespeare* (1823), alegando que debe imitarse a los clásicos no en la forma, la cual cambia necesariamente en función del gusto de cada época (correlativo al desenvolvimiento del espíritu absoluto, podríamos decir en términos hegelianos), sino que se debe imitar a los clásicos en el espíritu, el cual no sería mera manifestación de una *poetica perennis*, sino que sería expresión de sinceridad humana y de renovación natural.

Y en Lope, la naturaleza, lo justo y el gusto forman parte de un sistema semántico en el cual la primera pide que la creación se renueve según una ley nueva, puesto que las costumbres-gustos cambian; entonces, la naturaleza nos impele a seguir la ley del cambio social (la ley que hace justo al gusto), y, así, es sabio escuchar la voz natural, que es la que nos informa sobre el progreso del gusto. Las épocas, de este modo, no deben condenarse a seguir de manera artificial (veremos luego el concepto de artificio en Lope) modelos que estuvieron acordes al pasado, pero que precisamente llegaron a ser ricos y fructuosos por haber significado renovaciones en sus tiempos.

Puede resultar interesante analizar la postura opuesta al preceptismo de Lope de Vega en función de la utilización que hace en el *Arte nuevo* de la estrategia metatextual [24]. Un metatexto contribuye a la coherencia de un texto ausente, es decir, organiza una praxis que trasciende aquella que lo constituye a sí mismo: una praxis que limita teóricamente la existencia de otras praxis. Toda manifestación metatextual en la época de Lope de Vega correspondía con un horizonte de expectativas que una comunidad de receptores poseía sobre esta variedad textual. Esta comunidad de receptores, especialmente aglutinados en los ámbitos académicos y eclesiásticos, esperaba que un metatexto (como ser un tratado de poética, por ejemplo), fuera un instrumento de gobierno sobre las particularidades a partir de la imposición de un modelo unificador. Según el pensamiento clásico, todo texto X que hiciera referencia a una dimensión textualizada pre-existente (texto fuente) para hablar o instruir sobre ella, debía imponer algún tipo de modelo que lograra concentrar en sí todas aquellas multiplicidades complejas que justificaran la necesidad de un metatexto. Es en este sentido que podemos notar cierta ruptura en el *Arte nuevo* de Lope. Su metatexto está coartado en su condición modélica, puesto que deriva sus leyes de la praxis y la experiencia, y en lugar de organizar textos ausentes, estos organizan el metatexto [25].

Podríamos decir que el *Arte nuevo* constituye una novedosa defensa de la diacronía del *hacer* por sobre la sincronía del *deber hacer*, del carácter fenoménico de la *póiesis* literaria por sobre el carácter especulativo y atemporalizador de la preceptiva. Estamos a todas luces frente a una axiología relativa a la dialéctica histórica del gusto: la historia cambia la costumbre de los pueblos, eso es la naturaleza, y es justo seguirla a ella más que a unos pocos rezagados que ven en las buenas y sinceras manifestaciones del pasado, experiencias insuperables de las cuales el hombre, por temor al retroceso, debe depender. La libertad defendida en el *Arte nuevo* está estrechamente vinculada al concepto implícito de progreso: la libertad sería manifestación del devenir de la historia, y guiada por el *gusto*, al que es *justo* obedecer, debe llevar a los hombres hacia el ineludible cambio progresivo.

Seguidamente veremos cómo podemos proyectar estas reflexiones al ámbito concreto de la interpretación de la génesis intencional del *Arte nuevo* de Lope de Vega.

## 2.2. Segunda imagen: ¿palinodia o consciente afirmación? Entre Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal

Una célebre interpretación de la intencionalidad de Lope al escribir el *Arte nuevo*, la de Marcelino Menéndez Pelayo [26], concibe la posibilidad de lo que podríamos ver como una angustia por la hibridación. En la postura de este autor, la cual toma como premisa sobre la cual sustentar el acto hermenéutico la

necesidad de ver en Lope un “doble hombre”, propone lo siguiente: Lope posee dos facetas, una culta y otra popular, pero al concebir la reflexión sobre su propio teatro, es inevitablemente la voz culta del autor la que se deja oír, despreciando inevitablemente su hacer popular como un hacer menor en relación a: a) su propia competencia y b) lo que es bueno=bello=culto. De más estaría decir que Menéndez Pelayo no logra ver la dimensión crítica del *Arte nuevo*, y otorga excesivo valor a manifestaciones superficiales de autocrítica y rechazo a lo popular como

[...]        mas        como        las        trataron        muchos        bárbaros,  
que        enseñaron        al        vulgo        a        sus        rudezas;  
y        así        se        introdujeron        de        tal        modo,  
que        quien        con        arte        ahora        las        escribe  
muere        sin        fama        y        galardón;        que        puede,  
entre        los        que        carecen        de        su        **lumbre**,  
más        que        razón        y        fuerza,        la        **costumbre**.  
(*Arte nuevo*, 26-32).

Resultará claro, aunque no lo viera Menéndez Pelayo, el carácter irónico más que arrepentido del término “lumbre” como cualidad de los que poseen “arte” (en contraposición a él mismo, “que lo que a mí daña en esta parte / es haberlas escrito sin el arte”, 15-16).

La interpretación de Menéndez Pelayo ve en el *Arte nuevo* una palinodia, es decir, una retractación pública en la cual el autor acepta una falta propia. Según este crítico, Lope sería un híbrido, esto es, un sujeto poseedor de dos naturalezas diversas, e incluso opuestas: una, la que Menéndez Pelayo vería como “su alma popular”, y otra, la de su propia formación académica: la primera brotaría de manera irrefrenable de su sensibilidad, y la segunda censuraría a la primera *sub signo* del recuerdo de la normativa clásica. Como ya habíamos mencionado previamente, la posesión del *capital cultural* de “lo culto” supone la posesión de un tipo de conocimiento que abarca en su seno la crítica y oposición a lo popular, y por ello mismo resultaría ilógico que un sujeto social abarcara en sí mismo tanto el conocimiento de lo culto como la “ingenuidad” de la práctica popular. Así lo veía este crítico cuando notaba las dos naturalezas convivientes en Lope, las cuales le provocarían “contradicción y aflicción en su espíritu” ( Menéndez Pelayo: 294-ss.).

La postura de Menéndez Pelayo ha configurado un importante estereotipo sobre Lope de Vega que se ha recuperado muy frecuentemente por la crítica y las historias literarias. Esta explicación de la génesis intencional del *Arte nuevo*, tal vez ha producido vástagos de mayor superficialidad, como ser el de un Lope de Vega culto pero tan poco orgulloso de su teatro como Cervantes lo estaría de su novela.

Sin embargo, a partir de la interpretación más penetrante de Ramón Menéndez Pidal [27], discípulo de Menéndez Pelayo, llegamos a la imagen de un Lope poseedor de una cultura y una ironía tan profundas, que habría podido ver en la imitación a la naturaleza (identificada con la expresión de lo nacional encarnada en lo popular) una aventura artística y un ideal estético de mayor envergadura que aquellos sustentados por la concepción del arte como perfeccionamiento de la realidad.

De este modo, y contrastando con la minusvaloración a la que Menéndez Pelayo había reducido al *Arte nuevo* [28], Menéndez Pidal le concede suma importancia para interpretar el universo del autor no ya en el plano de pretensiones psicologistas de la interpretación palinódica, sino en un plano mucho mayor, una perspectiva que nos ayuda a incorporar la misión estética de Lope a un contexto más amplio, es decir, a entroncarlas con cierta recepción profundizada por entonces en España de las ideas renacentistas: mientras durante el siglo XVI el renacimiento había llegado a España bajo formas sumamente estructuradas y encarnadas principalmente en formas preceptistas que ayudaran a mantener un espíritu conservador y contrarreformista, durante el siglo XVII comenzó a incorporarse la reflexión sobre la naturaleza y el arte de una manera más sutil y sincera, un modo de relacionar verdad, naturaleza y pueblo que luego sustentaría también las bases de algunos pensamientos ilustrados en Francia, como el de Rousseau, y del Romanticismo alemán.

Si Menéndez Pelayo veía en Lope un espíritu popular atormentado por la culpa del recuerdo de su formación clásica (lo cual se expresaría en la palinodia del *Arte nuevo*), Menéndez Pidal lleva al “Fénix” a un contexto filosófico que supera el mero biografismo, y construye su imagen como la de un precursor de la perspectiva nacional (en la cual lo popular no es contrapuesto a lo culto, sino que es visto como la materia prima a partir de la cual se puede llegar a un arte verdadero). Este Lope ya no es un híbrido temeroso de la preceptiva, que necesita exculpase frente al magisterio académico, sino un poderoso hombre de genio, mordaz y visionario, en el cual lo culto, al eludir el precepto como limitación de la reflexión, se encuentra con lo popular como expresión de verdad e imitación a la naturaleza. Como ya dice Cicerón: “son mejores las cosas que la naturaleza hace que las que el arte perfecciona”. Y es interesante traer a colación esta cita, ya mencionada por Zamora Vicente en su biografía de Lope de Vega, puesto que nos ayuda a comprender lo siguiente: sabemos que Lope, en lo que respecta a su hacer literario más extenso, que es el dramático, se mantuvo muy alejado de toda disputa conceptista-culteranista, y que su visión de lo nacional español y popular fue ajena a las discusiones estéticas entre formalismo-contenutismo [29] propias de su tiempo.

Recordemos, por ejemplo, los conceptos de naturaleza y arte desde la perspectiva fuertemente teológica de Gracián:

*El artificio es el estigma de la imperfección humana, pero es también el signo de su identidad e incluso, todavía más, de su naturaleza. O por decirlo de una forma ciertamente paradójica: el lugar natural del hombre es el artificio, y es inútil la nostalgia o la aspiración hacia otro estado. La única aspiración plausible es que el artificio auxilie al ser humano para lograr sus altos fines en este mundo. Esta es al cabo la idea que preside la obra graciana y que resume concisamente el aforismo 12 de su “Oráculo manual y arte de prudencia”, que manifiesta que el arte o el artificio perfecciona a la naturaleza (entendiendo por tal, evidentemente, la imperfecta naturaleza humana). Gracián parece llevar esta idea [...] hasta su máxima expresión al sostener que el artificio no sólo perfecciona a la naturaleza, sino que a menudo la supera (García Gibert, 2004: 19).*

La diferencia de esta postura con respecto a la de Lope, aunque tal vez no diametralmente opuesta, nos ayuda a ver el concepto de “confianza en la dialéctica histórica” que ya hemos visto como acento principal de la perspectiva antropológica de la estética lopesca (considerando al hombre como ser esencialmente histórico).

De este modo podemos notar cómo el carácter rupturista de Lope con respecto a la preceptiva clásica no proviene de un “otro lado”, de una perspectiva popular: no es el espíritu popular de Lope, como quería Menéndez Pelayo, el que lo mueve a hacer un teatro del que luego su educación clásica lo llevaría a exculpase en una palinodia, sino que su misma profundización en las ideas clásicas lo hacen aceptar una perspectiva modélica: la imitación a la naturaleza (comprendida en Lope como confianza en el devenir histórico del hombre, devenir que procura gustos [costumbres] nuevas en cada época). Lo justo es el gusto. Es justicia aceptar el cambio natural que cada época posee y que se ve encarnado en lo colectivo, es decir, en la expresión popular. A su vez, esta *vox populi*, de ser escuchada según la naturaleza de las cosas, expresa lo que podríamos ver, al menos desde la perspectiva de Menéndez Pidal, como un acercamiento a la noción de lo que en el siglo XVIII los románticos alemanes conocerían como *Volkgeist* (espíritu del pueblo) subyacente en la génesis intencional no sólo del *Arte nuevo*, sino de toda la obra de Lope. El crítico coruñés, de manera distinta a la de su maestro, concibe la obra del Fénix como un todo orgánico, responsable y lúcido, en el cual el *Arte nuevo* es una afirmación conciente del mismo principio generador de su teatro, y no una manifestación contradictoria de angustia ante un supuesto dualismo interior.

Ya tenemos entonces una imagen definida de Lope de Vega a partir de una superación de la antítesis culto / popular dentro de la estructura semántica de su *Arte nuevo*. Sin embargo, aún nos queda otra perspectiva posible para la interpretación de nuestro dramaturgo, y se trata de una posibilidad que privilegia la comprensión de Lope como sujeto social, es decir, que nos presenta un Lope más realista y menos genial que el de Menéndez Pidal, que pretende ver confluir en él una visión filosófica y una relectura del clasicismo tal vez excesivamente profunda, y que en la visión homogeneizadora de la génesis intencional de su obra, despoja al hacer estético de su carácter de objeto social, interesado y estratégico como práctica concreta de capacidades diferenciadas dentro de un campo de relaciones, como ser el literario de la España del siglo XVII por un lado, y el popular del éxito teatral fuera de la academia.

### **2.3. Tercera imagen: Lope, culto e irónico - Lope, rústico e ingenuo Hacia un Lope estratégico**

La imagen del Lope culto, consciente de la profundidad de su mirada a la preceptiva clásica, y orgulloso y responsable de su producción, ha generado el estereotipo de un autor tal vez excesivamente “genial”, en ese sentido metafísico con que la estilística de comienzos del siglo XX relacionaba esta palabra a la de artista: ser humano capaz de dar forma a una cosmovisión que representa el espíritu de toda una época o una nación. De aquí ha surgido esa imagen romántica de un Lope de Vega que, siendo un genio incomprendido, “cerró la boca” a sus detractores demostrándoles que, si se lo acusaba de ignorante, él podía hacer gala de una completa formación clásica [30], con lo cual su desdén por la preceptiva se convertía en una manifestación firme y filosóficamente fundamentada acerca de la expresión literaria.

La crítica suele estimular en nuestra imaginación la escena de Lope recitando los últimos versos del *Arte nuevo* en latín, y los rostros lívidos de envidia y sorpresa de sus acusadores. Sin embargo, esta bella estampa de Lope no nos ha permitido vislumbrar otra perspectiva: la de un autor más ingenuo, más verdaderamente popular, de una formación menos sistemática de la que la románticamente epígona estilística del siglo XX quiso ver en su dramaturgo nacional. Es decir, lo que para el imaginario de la crítica española fueron rostros lívidos y sorprendidos entre los académicos, tal vez no fueran sino sonrisas sardónicas de desprecio (o bien, lo que es aún más probable, la lectura del *Arte nuevo* debe haber provocado reacciones diferentes y encontradas entre sus mismos detractores). Podría ser que tanto aglutinamiento de apresurados datos convencionalmente cultos durante el proemio del *Arte nuevo*, acomodados en descuidados versos sueltos (Cfr. Valbuena Prat, 1950: 318), haya resultado ingenuo para los eruditos censores (recordemos, por ejemplo, cómo Góngora se burlaba del emblema lopesco “Virtud y nobleza, arte y naturaleza”, o las ironías de Cervantes sobre las citas doctas en las comedias de Lope, a las que tachaba de ingenuas):



*-Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años auestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes? (Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Prólogo)*

Las ironías cervantinas sobre Lope estarían en la referencia al “vulgo con sus leyes” y en la mención velada (“tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes”) a los alardes de erudición lopescos [31].

Con esto no intentamos de ningún modo defender la imagen de un Lope rústico para los ámbitos considerados cultos en su época, sino que intentamos encontrar qué interpretaciones válidas pueden derivarse de la consideración de esta otra posibilidad, es decir, de despojar a Lope de la vasta cultura que, sustentándose en los versos del *Arte nuevo*, la crítica y las historias literarias han querido adjudicarle para justificar su lugar paradigmático en el panteón de los “grandes espíritus españoles”. Cabría preguntarse, ¿cuánto de lo que admiramos en la figura de Lope de Vega es construcción deliberada de ciertas intenciones idealistas y románticas de la crítica española de fines del siglo XIX y comienzos del XX?

Ángel Valbuena Prat, en su *Historia de la literatura española* (285-288), intenta realizar una interpretación de la herencia psicológica de Lope de Vega y, entre numerosas menciones a la raza, el espíritu del pueblo, el genio artístico, los presagios de su destino, y demás perlas de castizo idealismo español, el autor se refiere a una perspectiva desde la cual resultaría posible comprender la figura de Lope de Vega con respecto a la intencionalidad de su *Arte nuevo* y a la supuesta afirmación concientemente intelectual de su hacer literario. Valbuena asegura que se puede encontrar en el carácter de Lope una tendencia muy sincera hacia el vulgarismo (“en sentido menos halagüeño” (288), y las notas que este crítico concede al dramaturgo (alma popular, improvisado en las letras, intuitivo, hombre de adivinaciones, etc.) parecen conducirnos hacia una imagen muy distinta de la que nos presentara Menéndez Pidal.

*El sentido esencialmente popular lleva al artista a los mejores aciertos; el “deleite” que busca en el vulgo - sin intención peyorativa -, con el nuevo tipo de comedia que crea, es una intuición viva, que hace olvidar la cultura pegadiza del humanista que llevaba todo hombre de letras de su generación. Lope es más un hombre de adivinaciones que de estudio, de trabajo aislado. Mucho de su saber procedía de conversaciones con amigos o de rápidas hojeadas de libros. Incluso la ingenua exhibición de citas doctas - de que ironizó Cervantes - es un resultado de un alma más popular que aristocrática, más improvisada en las letras que trabajada en la erudición. (Valbuena Prat, 1950: 288)*

Estamos aquí a un paso de admitir que la génesis intencional del *Arte nuevo* habría podido ser un mero intento de legitimación personal dentro del ámbito académico, más bien interesado por un mejoramiento en su imagen, o incluso en un deseo de vengar su honra contra sus detractores, y aquí desaparecería tanto el Lope de la palinodia, poseedor de una profunda angustia ante su dualismo interior (alma popular / educación culta), como el Lope de genial y absolutamente conciente integración de lo popular y lo culto como reflexión de derivación clásica (norma de la imitación a la naturaleza). Estaríamos frente a un Lope más bien estratégico, un dramaturgo sumamente popular que, ante algunos ataques de círculos académicos ajenos a su medio de relaciones acostumbrado, decidió lavar su honra, defender su autoestima y vender su imagen entre otros sectores, justificando el objeto de acusación con las mismas armas con que se lo atacaba. Aquí ya no tenemos al Lope angustiosamente dividido por lo culto y lo popular (el del *Arte nuevo* como palinodia) ni al genio irónico que haría callar a la academia con la demostración de su vasta cultura. Aquí podemos imaginarnos más bien a un Lope de Vega que, unos días antes de la lectura de su *Arte nuevo* frente a los académicos, revisaría apresuradamente algunas exégesis de Aristóteles, algunos apuntes de su época en la Universidad de Alcalá, y pediría consejos y breves reseñas a amigos más ilustrados para poder acomodar en algunos endecasílabos su mentís. Luego de la lectura de su *Arte nuevo*, el dramaturgo volvería a sumergirse en su vena intuitiva, escribiendo varias comedias por semana, olvidando buena parte de los datos que expusiera con alarde frente a sus detractores.

Resultará claro que tampoco ésta es una imagen posible de sostener para Lope de Vega, puesto que con ella no podríamos dar fiel cuenta de la faceta culta del autor, expresada claramente en su obra lírica [32], pero de todos modos podemos encontrar, bajo la reducción al absurdo, algunos problemas también existentes en la imagen del Lope culto, genial e irónico que hace callar en sí las voces de la educación clásica para permitir el paso de una inspiración popular que se configura como expresión total de una colectividad.

## Conclusión

En estas páginas hemos intentado establecer la relación existente entre dos objetos de comprensión:

- a) La génesis intencional del *Arte nuevo de hacer comedias*
- b) La figura de Lope de Vega como sujeto social y psicológico

Desde nuestra perspectiva, la historia de la construcción de imagen de Lope debe poseer una estrecha vinculación con los diferentes modos de dar cuenta y comprender el universo de los fundamentos creativos expuestos en el *Arte nuevo*. No sólo queremos decir que entre ambas partes no puede existir independencia hermenéutica, sino que la relación entre estos objetos de comprensión se produce de modo especular: no podemos construir una imagen de Lope de Vega sin tener una interpretación homóloga de la génesis intencional de su *Arte nuevo*. Cabría argüir que, en realidad, todas las producciones del autor tendrían igual importancia con respecto al objetivo de establecer un cuerpo orgánico de interpretación. Sin embargo, nosotros consideramos que, *de facto*, la historia de los diversos intentos de dar cuenta de la obra y la figura de Lope de Vega, han necesitado siempre mantener una posición definida con respecto a la comprensión de la intención que habría tenido el autor al escribir su *Arte nuevo*.

De este modo, a través de estas páginas, hemos establecido las orientaciones básicas sobre las cuales se fundan las construcciones estereotípicas (es decir, la construcción de imagen) de Lope de Vega en relación a la hermenéutica de la génesis intencional del *Arte nuevo*, y de este modo hemos intentado orientar el marco de reflexión hacia el objetivo de montar un fondo común (homologías producidas dentro del plano estructural) entre ambas partes.

Primeramente hemos debido precisar una postura concreta hacia la faceta popular de Lope, a la cual llegamos a definir del siguiente modo:

La obra de Lope de Vega es una impostación proyectiva de la póiesis popular, y sus dos condiciones posibles de sujeto social - autor culto / autor popular - se producen respectivamente en el nivel estructural y el superestructural. La producción dramática de Lope no es popular *per se*, aunque *de facto* posee movilidad social y carácter operatorio populares [33].

A partir de este punto, hemos intentado exponer algunas perspectivas diferentes [34] que, de algún modo, reproducen nuestro objetivo en sus rasgos esenciales y en su marco reflexivo. Desde la consideración romántica de Lope que, con su *Arte nuevo*, se erige como portavoz de una defensa de la libertad y la justicia naturales como medida de progreso histórico, hasta un Lope meramente estratégico, que intenta legitimarse dentro de un campo social determinado, pasando por el Lope culpable y dividido de Menéndez Pelayo (el Lope del *Arte nuevo* como palinodia) y el Lope genial e irónico de Menéndez Pidal. Desde posturas opuestas - Lope esencialmente culto / Lope esencialmente popular - encontramos un amplio, sutil e incluso contradictorio espectro de concepciones estéticas, construcciones psicologistas del autor, consideraciones de interpretación histórico-social, etc. Toda esta amplia gama establece de diversos modos la vinculación y dependencia existente entre la interpretación de la génesis intencional del *Arte nuevo*, y la conformación de una imagen coherente y sistemática de Lope de Vega.

Aunque en la exposición de las diferentes perspectivas hermenéuticas podamos haber manifestado mayor inclinación por algunas en particular, nuestro objetivo no ha sido, ni mucho menos, el de llegar a establecer una interpretación correcta y válida del tema. Ni siquiera hemos procurado dar cuenta absoluta del panorama de posturas existentes o de lecturas posibles. Nuestro interés principal ha sido el de dar cuenta de un espectro amplio de diversas concepciones, muchas veces contradictorias, que, al ser expuestas, legitiman y reproducen la absoluta dependencia que existe entre la comprensión que podamos poseer de las motivaciones sociales, históricas y psicológicas de Lope de Vega a la hora de escribir su *Arte nuevo*, y la ubicación de una imagen del dramaturgo que pueda resultar operativa para una mayor penetración sobre su lugar en la historia de la literatura.

## Notas:

- [1] Dado el carácter monográfico que queremos concederle a este trabajo, sólo nos atenderemos a exponer problemas y reflexiones que se derivan absolutamente de interpretaciones ya existentes (como estado de la cuestión) acerca de la intencionalidad del *Arte nuevo* de Lope de Vega.

- [2] Considerando los límites de extensión requeridos para esta monografía, cuando nos referimos a interpretaciones relevantes hacemos alusión a un espectro acotado que constituye el cuerpo del universo bibliográfico utilizado. Sin embargo, a pesar de lo acotado de nuestra bibliografía, consideramos que los problemas que planteamos en estas páginas responden al esquema básico de los dilemas que pueden derivarse lógicamente del intento de interpretar la teoría dramática de Lope.
- [3] Posteriormente opondremos al término *estructural* (lo que subyace como sistema de organización común a manifestaciones empíricas diversas), el de *superestructural* (estructura menor dependiente de una estructura superior, compuesta por elementos particulares y contingentes).
- [4] Es decir, a) la figura de Lope de Vega como sujeto social y psicológico, b) el universo de su creación literaria como contexto del c) contenido concreto del *Arte nuevo* y d) la relación de la poética y estética lopesca con las posibilidades reflexivas sobre la creación literaria.
- [5] En los teatros de corrales, improvisados primeramente en los patios comunes de las casas, aunque luego fuertemente institucionalizados (como ser el de la Cruz, el del Príncipe o el corral de La Pacheca en Madrid), había lugar para todos los miembros de la sociedad, desde los golfos y truhanes (los violentos mosqueteros que veían la representación al pie mismo del escenario), los ciudadanos, los clérigos (por lo general vestidos con el rol de doctos y amenazadores críticos y censores instalados en la “tertulia”, que era la parte superior del teatro), las damas y caballeros cortesanos (en los “aposentos”), e incluso nobles extranjeros, así como el mismo emperador.
- [6] Es decir, un “doble hombre”, como suele llamarlo Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*.
- [7] Ver Nota 4.
- [8] Cuando utilizamos la expresión *condicionalmente ascendente*, nos referimos al constreñimiento al que determina la posesión de un capital determinado en un sistema de relaciones. Es decir, si todo agente social se define por oposición a la funcionalidad de otros agentes dentro de un sistema relativo dado, la posesión del capital simbólico correspondiente para el ascenso (el posicionamiento relativo) en el sistema, provocaría de manera condicionante (no determinante) su utilización práctica.
- [9] Aunque bien no sea como *scriptor* más que como *autor*, el cual en la España del siglo XVII era el director y comprador de la obra.
- [10] En estos cuatro puntos que se suceden en cascada, hacemos uso de la clasificación cuatripartita que Augusto Raúl Cortazar utiliza para definir toda manifestación de folclore: anonimia, creación colectiva, traspaso por tradición y génesis oral. Del mismo modo, en el primero de los cuatro puntos hacemos un uso particular de lo que Cortazar llama *proyección folclórica*. En las próximas páginas modificaremos el término como *impostación proyectiva*, adaptando el de Cortazar al tratamiento de la génesis intencional de un autor determinado, Lope de Vega. El uso del término *impostación* nos ayudará posteriormente a resaltar la mayor densidad que otorgamos a la condición fenoménica de la póiesis popular, que a la ontología esencialista (es decir, la relación entre folclore y esencia nacional) planteada por el tal vez hoy anticuado concepto de *proyección folclórica*. (Ver Cortazar, 1954)
- [11] El siguiente pasaje del *Arte nuevo* es en donde Lope explicita su posición con respecto al lenguaje que debe utilizarse en la producción del comediógrafo: “Comience, pues, y con lenguaje casto / no gaste pensamientos ni conceptos / en las cosas domésticas, que sólo / ha de imitar de dos o tres la plática; / más cuando la persona que introduce / persuade, aconseja o disuade, / allí ha de haber sentencias y conceptos, / porque se imita la verdad sin duda, / pues habla un hombre en diferente estilo / del que tiene vulgar, cuando aconseja, / persuade o aparta alguna cosa. / Dinos ejemplo Aristides retórico, / porque quiere que el cómico lenguaje / sea puro, claro, fácil, y aun añade / que se tome del uso de la gente, / haciendo diferencia al que es político, / porque serán entonces las dicciones / espléndidas, sonoras y adornadas.” (*Arte nuevo*, 246-263).

Si bien Lope diferencia niveles lingüísticos, estos corresponden a la verdad de las situaciones y los interlocutores (luego se sigue viendo en 269-288): es decir, si el lenguaje debe ser más rico y conceptual que el doméstico, no debe esto corresponder a una impostura de sujetos que en la vida real no podrían realizar tales prácticas discursivas. Esta visión lopesca de la mimesis como espejo de la sociedad (“*El lacayo no trate cosas altas / ni diga los conceptos que hemos visto / en algunas comedias extranjeras*”, 286-288), la cual no es en realidad siempre respetada en sus propias obras, focaliza la imitación de la naturaleza y la sociedad como partes de una misma intencionalidad: y como ya decía Platón en el *Crátilo*, la mimesis es parecida a la realidad, pero no es la realidad. Del mismo modo, la oralidad en la comedia lopesca es aparente, es escritura que imita a la oralidad.

A su vez, en el *Arte nuevo*, podemos encontrar la expresión del lenguaje dramático como imitación de la naturaleza en el término “casto” (“*Comience, pues, y con lenguaje casto*”, 246): si bien en una primera acepción lo casto o castizo se relaciona a la alta alcornica y a la nobleza de costumbre, en acepciones posteriores, que son sin duda las utilizadas por Lope, “casto” significa “lenguaje puro, natural y nada afectado”. (Cfr. Haverbeck, 1988).

[12] En cierto sentido, el teatro en sí mismo puede ingresar dentro del concepto de oralidad, sin embargo, su génesis se produce fundamentalmente en el plano de la escritura: del texto dramático hasta el texto escénico se produce un traslado del universo escrito al oral. Si bien puede considerarse que el texto espectacular es claramente una práctica oral, su existencia está supeditada a las limitaciones, condiciones y facultades del universo escrito, y su manera de representar tiempo y espacio permanecen atadas ineludiblemente a la dimensión textualizada en el cual se genera. De este modo, el teatro se produce en una escritura que imita el habla y que luego a su vez se convertirá en habla, pero que no lo es desde su concepción.

[13] Ver Nota 4.

[14] Cabría preguntarse si un carácter operatorio y una movilidad social populares no son suficientes para dar a un objeto artístico, considerándolo como práctica entre sujetos sociales, el estatuto de popular *per se*. El dilema sería: ¿lo popular se define por características immanentes en el objeto o por el uso concreto que tiene en un medio determinado? Si enfocáramos este problema desde el prisma pragmatista de Jonathan Culler, deberíamos aceptar que nuestra impostación proyectiva no hace menos popular a la producción dramática de Lope, lo cual nos lleva más allá del esencialismo presente en la folklorología tradicional (que aceptaba características *per se* como definitorias de lo popular).

[15] Acerca de las pruebas del conflicto entre Lope y los sectores ilustrados véase sobre la crítica de Pedro de Tores Rámila (1583-1658) en Entrambasaguas, 1932. Cfr. Zamora Vicente, 1985: 159.

[16] Su breve duración depende principalmente de la necesidad de Lope de leerlo frente a un jurado de académicos. La lectura debía no sólo resultar ágil e ingeniosa, sino mantener una duración que no cansara a los receptores (como decía Gracián: “Lo bueno si breve, dos veces bueno”).

[17] Como afirma el crítico francés Alfred Morel-Fatio, quien consideraba al *Arte nuevo* como un poema didáctico, escrito estrictamente para ser leído en un ámbito académico, con una fuerte impronta de la exégesis aristotélica de Robortello. (Cfr. Morel-Fatio, 1901: 365-405.) Este autor es seguido en la afirmación por Ángel Valbuena Prat (Cfr. Valbuena-Prat, 1950: 318.)

[18] De este modo era considerado el *Arte nuevo* por Karl Vossler, como una personal epístola de estilo horaciano, de una profunda ironía. (Cfr. Vossler, 1933: 144-45.)

[19] Para Miguel Romera Navarro, el *Arte nuevo* es un tratado de pretensión doctrinal, aunque no poseería una organización interna sistemática. (Cfr. Romera Navarro, 1935.)

[20] Ramón Menéndez Pidal verá en el *Arte nuevo* un erudito y genial “tratadito poético”, que representaba todo un manifiesto revolucionario y que anticipaba la esencia del romanticismo. A su vez, esta obra respondería coherentemente con todo un sistema reflexivo y sistemático de Lope de Vega, el cual ya desde sus años de estudiante habría cultivado un espíritu problemático acerca de la tradición dramática. (Cfr. Menéndez Pidal, 1935: 337-398.)

[21] Es decir, si el ataque que Lope de Vega realiza hacia la preceptiva clasicista (antipreceptismo) está también dirigido hacia el clasicismo en abstracto. Menéndez Pidal creería que sí (Lope como revolucionario de espíritu romántico), aunque una interpretación más sutil tal vez vería un ataque simplemente hacia la preceptiva como si ésta fuera una lectura superficial y obtusa de un verdadero clasicismo.

[22] Movimiento prerromántico alemán esencialmente literario (durante las últimas tres décadas del siglo XVIII), opuesto al racionalismo y al estilo neoclásico del pensamiento ilustrado, así como impulsor de un nacionalismo subjetivista y esencialista. Sus máximos representantes serían Johann Gottfried von Herder, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Friedrich Maximilian von Klinger, y su impulso filosófico tendría fuertes raíces en la lectura espiritualista que Johann Georg Hamann realizara del pensamiento kantiano.

[23] Y esto ya es visto por Menéndez Pidal en el artículo que citamos en la bibliografía, cuando afirma que Lope de Vega no podría haber concebido la idea de desbancar el modelo clásico desde un punto de vista teórico.

- [24] Metatexto: texto que habla o instruye sobre otro (Ver Genette, 1992.)
- [25] Es decir, se espera que un tratado sobre cómo hacer comedias otorgue el modelo estático que la multiplicidad de comedias existentes no posee. Sin embargo, contrariamente, el Arte nuevo presenta su modelo como derivado de las comedias existentes, por lo tanto no es un modelo apriorístico, como solía ser toda la preceptiva de la época, sino que se trata de un modelo legitimado en la comprobación del gusto popular.
- [26] Realizada entre 1883 y 1889 en su *Historia de las ideas estéticas en España*.
- [27] Realizada hacia 1935 en un profundo estudio sobre el *Arte nuevo* que citamos en la bibliografía.
- [28] Menéndez Pelayo concedía mayor importancia a prólogos y cartas de Lope, en las cuales, supuestamente, revelaría una actitud de desdén hacia todo hacer popular, y definiría su teatro como mercancía.
- [29] El término contenutista (o contenidista) pertenece al vocabulario filosófico de la estética. El estudio de la estética desde el objeto en sí suele dividirse en dos planos según se privilegie el contenido o la forma. La primera vertiente, es decir, la estética objetivo-contenutista, afirma que lo estético de un objeto está en su contenido espiritual e inteligible, en el sentido profundo de lo que expresa, y no en su aspecto sensible y externo, relacionado al equilibrio y la armonía. De este modo, el conceptismo, frente al culteranismo, privilegiaría con su contenutismo la posibilidad de expresar lo externo a la mera experiencia estética, una expresión orientada a dar cuenta de una compleja relación de ideas que trasciende el mero artificio lingüístico, y que intenta arribar a la esencia misma de las cosas. Tal vez podríamos decir que la diferencia básica entre el culteranismo y el conceptismo es la confianza del primero y la desconfianza del segundo con respecto al lenguaje.
- [30] Entre las notas que manifiestan la formación clásica de Lope en el *Arte nuevo* están: el tomar como punto de partida para su crítica la *Poética* de Aristóteles, sus conocimientos sobre los orígenes del arte dramático, sus menciones a Plauto, Terencio, Séneca, Cicerón, y otros personajes importantes de la cultura grecolatina, relaciones realizadas con la épica homérica, etc. En general, toda esta exposición de conocimiento clásico está aglutinada en el proemio del *Arte nuevo*.
- [31] Sobre las relaciones entre Lope de Vega y Cervantes ver: Entrambasaguas, 1946: 108-141; Tomo, 1967: 617-626; Zimic, 1976; Eisenberg (1984); Riquer (1988: 120-137).
- [32] También resulta interesante acudir a un dato que menciona Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), hijo del editor de Lope de Vega, en su obra miscelánea *Para todos* (1632): Lope de Vega habría sido autor de un “copioso y científico” tratado sobre la comedia, el cual no ha sido conservado hasta nuestros días. Esta obra sería clave para interpretar la relación que Lope tuvo con el pensamiento académico de su tiempo.
- [33] Ver argumentación de esta definición en pp.4-8.
- [34] Algunas provenientes de la crítica literaria española (como ser Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal o Valbuena Prat), y otras derivadas de las diversas concepciones estéticas que constituyen el sistema lógico desde el Renacimiento en adelante.

## **Bibliografía**

### **Obras de Lope de Vega**

*El Arte nuevo de hacer comedias. La discreta enamorada*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

### **Sobre Lope de Vega, literatura española en general, teorías literaria y culturales**

CARILLA, Emilio (1971): *Literatura española (Momentos, géneros, obras...)* I. Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

CORTAZAR, Augusto Raúl (1954): *Qué es el folklore. Planteo y respuesta con especial referencia a lo argentino y americano*. Lajouane, Buenos Aires.

DEL RÍO, Ángel (1998): *Historia de la literatura española*. Vol. 1 *Desde los orígenes hasta 1700*. Ediciones B, Barcelona.

DÍAZ-PLAJA, Fernando (1994): *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. EDAF, Madrid

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1963): *Historia de la literatura española*. Ciordia, Buenos Aires.

EISENBERG, Daniel (1984): “Cervantes, Lope and Avellaneda” en *Josep Maria Salò-Solé: homage, homenaje, homenatge* (eds. A. Torres Alcalá et al.). Puvill, Barcelona.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín (1932): *Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*. Tipografía de archivos, Madrid.

----- (1946/1967): *Estudios sobre Lope de Vega I*. CISC, Madrid.

GARCÍA GIBERT, Javier. “Artificio: una segunda naturaleza” en *Conceptos. Revista de Investigación Graciana* 1, sitio Web: : <http://www.baltasargracian.net/Graciana%20pax.13-33.pdf>, 2004. pp.13-33. [Última revisión: 24-12-2007]

GENETTE, Gerard (1992): *Palimpsestes*. Seuil, Paris.

HAYERBECK, Erwin. “El Arte Nuevo de hacer comedias, una nueva estética teatral” en *Documentos Lingüísticos y Literarios* 14, sitio Web: [http://www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=319](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=319) pp.7-17. 1988. [Última revisión: 24-12-2007]

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949): *Estudios sobre Lope de Vega* (6 Vols.). CSIC, Madrid.

----- (1943): *Historia de las ideas estéticas en España*. (9 Vols.) Glem, Buenos Aires.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. “Lope de Vega. El Arte nuevo y la nueva biografía” en *Revista de Filología Española*, XXII, 1935, pp.377-398 (también en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1958): *De Cervantes y Lope de Vega*. Espasa-Calpe, Madrid.)

MOREL-FATIO, Alfred. “L’Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo de Lope de Vega” en *BH* III. 1901. pp.365-405.

RIQUER, Martín de (1988): *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*. Sirmio, Barcelona.

ROMERA NAVARRO, Miguel (1935): *La preceptiva dramática de Lope de Vega*. Yunque, Madrid.

ROZAS, Juan Manuel (1990): *Estudios sobre Lope de Vega*. Cátedra, Madrid.

----- (1976): *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*. S.G.E.L., Madrid.

TOMOV, Tomás S. (1967): “Cervantes y Lope de Vega (un caso de enemistad literaria)” en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas* (eds. J. Sánchez Romeralo y N. Pouloussen). Instituto Español de la Universidad de Nimega.

VALBUENA PRAT, Ángel (1950): *Historia de la literatura española*. Vol. III. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

VOSSLER, Karl (1933): *Lope de Vega y su tiempo*. Revista de Occidente, Madrid.

ZAMORA VICENTE, Alonso (1985): *Lope de Vega*. Salvat, Barcelona.

ZIMIC, Stanislav (1976): “Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre *La entretenida*)” en *Anales Cervantinos*, XV.

© José Agustín Conde De Boeck 2009

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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

