



Juan Manuel Rozas

El significado del «Arte Nuevo»

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Juan Manuel Rozas

El significado del «Arte Nuevo»

A don Fernando Lázaro

Que así hace el caldero en el pozo, que baja, baja, hasta que saca el agua que ha menester, y quédase fuera.

(Lope de Vega, Carta al Duque de Sessa.)

1. El texto

A pesar de los años y leguas recorridos por el lopismo todavía nos quedan algunos problemas textuales y bibliográficos por resolver en torno al Arte nuevo. Como es sabido, el poema se publicó por primera vez en las Rimas de 1609, texto que reeditó, en facsímil, A. M. Huntington, y que ha reproducido en nuestros días, en edición anotada, José Manuel Blecuá. Desde 1609 a 1623 se reeditan las Rimas, y con ellas el Arte, varias veces. Pueden verse en la bibliografía de Juana de José las correspondientes papeletas. Registra cinco ediciones auténticas de las Rimas en ese período más una -al parecer- suelta del Arte nuevo.

El problema está en esta última. Juana de José ficha una portada del Arte nuevo con un pie de imprenta bien posible: Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621. Y este comentario:

No he visto ningún ejemplar de esta edición. Morel-Fatio la cita, pero tampoco la vio. Parece que se trata de una edición suelta. Tenemos noticia de que J. Simón Díaz localizó un ejemplar en la Biblioteca del Arsenal, de París. La colección teatral de Arturo Sedó, de Barcelona, conserva otro...

La cuestión, que parece mínima, no lo es tanto para mí. Tengo la convicción, e importa mantenerla dentro de mi enfoque del Arte nuevo, de que fue obra que circuló por las mesas de escritores y eruditos, en el contexto de la polémica con los aristotélicos, y que no hubo necesidad de divulgarla, en una suelta, entre cómicos y espectadores de pocas letras, porque éstos vivían alejados de tamañas teorizaciones y polémicas. Creo que el Arte no salió de su lugar: un poemario culto, dentro de un libro de poemas cultos, y que no funcionó expresamente como un manifiesto popular para uso de todos, o poco menos, tal como convendría a una interpretación romántica de la obrita.

Por ello he tratado de averiguar la existencia o la fantasmagoría de esa suelta. Había en pro de ellas tres datos:

1. El librero Alonso Padilla, en 1736, en su edición en dos volúmenes de La Dorotea añadió al final el Arte nuevo, con una portada que decía: Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621.
2. Se había visto una edición en la Biblioteca del Arsenal, de París.
3. Se había visto otra edición en la Colección Sedó, de Barcelona.

Empecemos por los dos últimos puntos. En la Colección Sedó había una papeleta de esa edición en los ficheros, pero la obra no aparecía. La habían trasladado a la Biblioteca de Cataluña. Allí volvía a aparecer, pero al encontrar el libro resultaba la edición citada de La Dorotea de 1736. Lo mismo ocurría en el Arsenal. Simón Díaz debió de ver, en los ficheros, la papeleta del Arte nuevo, según testimonio de Juana de José. Pero, visto el libro, se comprueba que es también el Arte con que finaliza La Dorotea de 1736. En esta biblioteca tienen -o tuvieron- ambos textos una variante en la signatura. La Dorotea es Re 6631 y el Arte Re 66312. Por eso figuraba como obra aparte.

En ninguna de las dos bibliotecas existe, pues, tal suelta. Yo empecé a sospechar esto cuando un librero, y creo que con buena intención, me mostró una suelta del Arte nuevo, de Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621. Me abalancé sobre el ejemplar, pero nada más pasar la hoja de la portada vi, abajo, una signatura de un pliego: -S4-. No había paginación, pero los pliegos lo aclaraban todo. Era un trozo de un libro que luego descubrí que era La Dorotea, de 1736. Tan claro estaba que el librero me regaló, amablemente, el interesante trozo de libro.

Queda en pie la primera prueba que, aunque indirecta, no es despreciable. ¿Por qué Alonso Padilla, en 1736, puso esa portada de 1621? La contestación la fui hallando poco a poco. Primero vi que Pérez Pastor (núm. 1804) hablaba de unas Rimas de 1621. No las había visto, pero constaba que la Hermandad de Impresores de Madrid recibió el 2 de enero de 1622 los dos ejemplares que le correspondían. Con esta pista se trataba de mirar en los catálogos de bibliotecas con fondos españoles importantes, y en el Clara Penney, de la Hispanic Society, aparecía con la deseable seguridad. Al catalogar las Rimas entre las ediciones de 1602, 1605 (auténtica y apócrifa), 1609, 1611, 1613 y 1623 venía la de «Madrid, Viuda de Alonso Martín [for], Alonso Pérez, 1621. Pérez Pastor (1804). Cosens 4671 (HSA cop.)». Y después venía otro ejemplar de las Rimas de 1621 en el «Catálogo de algunas obras no dramáticas de Lope de Vega», formado -en la ya rara revista Papyrus- por Joaquín Montaner, con ejemplares de su propia biblioteca. Montaner, con razón, marca la rareza de esta edición, señalando que no figuró en la exposición de Lope de la Biblioteca Nacional de 1935. Ahora todo aparecía más claro. El librero Alonso Padilla poseyó unas Rimas de 1621. Al añadir el Arte nuevo al fin de La Dorotea para cubrir la parte de pliego que le sobraba, acudió a ellas. Y, o bien por exceso de detalle, o bien por despiste del impresor, al confeccionar una portada para la obrita añadida, se dieron las señas del pie de imprenta de donde se sacaba. La suposición de mala fe por parte del librero, tratando de

hacer creer en una suelta, no es probable. Hubiese elegido otro año y otro impresor, y no éstos en los que ya había una edición con las Rimas.

El texto de la princeps (1609) tiene bastantes erratas. El de 1612, las mismas. El de 1613 tiene, pero menos. Juana de José piensa que lo pudo corregir el mismo Lope. En efecto, una errata difícil, como alegara por Megara; prueba que un lector inteligente leyó esas pruebas. Por eso, Juana de José edita la obrita por la de 1613. En realidad los textos son casi idénticos, salvo las correcciones de erratas. Al texto usual del Arte nuevo se ha de hacer, por lo menos, una corrección segura y dos probables. Con toda seguridad se debe quitar la coma del verso 71, quedando como especificativo del adverbio donde, y no como explicativo. De esa manera, según demostró Fernando Lázaro, se entiende todo el oscuro pasaje sobre Lope de Rueda y el entremés; oscuridad que Jack, ingenuamente, achacó a torpeza de Lope. Debe leerse las comedias antiguas donde está en su fuerza el arte. En el verso 144 me parece muy probable que Lope, al decir «en lo que escribe [Robortello] de comedia», esté dando en abreviatura un título del erudito italiano, *Explicatio eorum omnium quae ad Comoedia artificium pertinent* -que se editó con una Paráfrasis del Arte poética, de Horacio, y que por eso Morel Fatio cita *Paraphrasis. De Comoedia*- y que por tanto haya de escribirse con mayúscula y en cursiva, *De comedia*. También pienso que los vs. 148-150 hacen sentido mejor transformando la copulativa y en ya:

están en posesión, ya que es forzoso,
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo cómico.

Desde luego las dos lecturas son posibles, pero es mejor la que acabo de citar, sin olvidar que la errata y/ya es frecuente en manuscritos e impresos del Siglo de Oro.

Con esto el texto queda en lo literal, de momento, leído, establecido. Pasemos de la corteza, como diría Fray Luis.

2. Las etapas de la crítica

La bibliografía en torno al Arte nuevo es ya muy copiosa. En 1971 Juana de José recogía más de 50 estudios, y aún se olvidaba de dos muy importantes: el libro *Mangas y capirotos*, de Bergamín, y el citado artículo de Lázaro Carreter. Después han salido todavía nuevos trabajos, entre los que destaca un Apéndice de Frolidi en la traducción castellana de su obra *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*. Creo importante, pues, para no

perderse en esa pequeña selva bibliográfica, ordenar y filtrar con toda exactitud esos estudios. Podemos organizar cuatro etapas.

0. Etapa coetánea. La de los dramaturgos y críticos contemporáneos de Lope, que es a la vez, con terminología alemana, literatura primaria y secundaria. Se divide en tres grupos: a) Los discípulos de Lope (Tirso, Guillén, Rejale, o sea, Ricardo de Turia, etc.), los cuales, naturalmente, le entendieron a la perfección y defendieron la comedia lopista sin los cuidados que tuvo que poner el maestro y sin cuidarse de los que se «hacían cruces» ante la nueva doctrina. b) Los, en un grado u otro, clasicistas y aristotélicos -enemigos directos o indirectos- que, salvo excepciones, no mencionan el Arte nuevo, pero lo tienen continuamente presente, como una espina, al elaborar sus teorías. (Abundan los casos con frecuencia equívocos por sus equívocas menciones de Lope, y aun por su situación artística, como Cervantes). c) Los discípulos de Calderón (Bances Candamo especialmente) que lo entienden a la perfección, pero lo valoran desde el arte de Calderón, como a través de un velo. (En esos años tardíos todavía había -no obstante- lopistas declarados como el P. Alcázar).

1. Etapa prehistórica. Va desde Lessing hasta Grillparzer. En este período Lope empieza a ser colocado en la historia del teatro universal, con alusiones a veces desfavorables, pero preocupadas y hasta llenas de simpatía, en los escritos de Lessing, Tieck y Grillparzer. Su mayor enemigo, sobre todo en los hermanos Schlegel, es, como en parte de la etapa anterior, el propio Calderón. De todas formas queda el camino preparado para que el Conde Schack abra, de cara a Europa, un nuevo período.

2. Etapa histórica (e historicista). Desde el Conde Schack a la adaptación por A. Castro de la Vida de Lope de Vega, de Rennert, en 1919, pasando por Menéndez Pelayo y Morel-Fatio. ¡Es la etapa asombrosa del asombro! Lopistas apasionados -salvo el francés- que se entusiasman con las comedias de Lope y se decepcionan ante el Arte nuevo, entonando, a veces, la palinodia ante la «palinodia» de Lope. En esta época, sin embargo, se producen dos avances fundamentales en torno al poema. Morel-Fatio lo edita bien y pormenoriza las fuentes (Robortello, especialmente) y A. Castro, en uno de los primeros números de la Revista de Filología Española, comenta documentadamente los versos del Arte que tratan del honor.

3. Etapa crítica. Va desde Vossler a Frolidi, pasando por Menéndez Pidal y Montesinos. La avalancha de trabajos es ahora continua, sobre todo en torno a los dos centenarios, 1935 y 1962. Mas causa sorpresa ver que sólo una decena logran aportaciones reales. Tres de ellos concretan pasajes difíciles e importantes, o bien detalles concretos (Lázaro, Samonà, Escribano). Otros cinco -aparte el estudio, que intenta ser exhaustivo, de Juana de José- buscan un entendimiento de conjunto del poema (Vossler, Romera Navarro, Menéndez Pidal, Frolidi, Montesinos). Para el sentido general y último de la obrita creo que hoy día son, sobre todo, esenciales -aunque a veces sean contradictorias entre sí, y parcialmente erróneas-: muchas páginas de sensata erudición de Romera, si bien incorporadas ya a la crítica posterior, unas palabras de Vossler, el punto de vista de don Ramón, e, in extenso, los trabajos de Frolidi y Montesinos.

La decepción de muchos románticos ante la obra, el menosprecio de Morel-Fatio («Une assez pâle et pédant dissertation erudite») que pedía al poema un escrito al modo de los de Corneille o Víctor Hugo (!), el sentimiento de don Marcelino ante tamaña palinodia («superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio»), hacen que el quiebro que da Vossler a la crítica del Arte nuevo sea gigantesco, a pesar de estar encerrado en una sola página de su Lope de Vega y su tiempo.

En efecto, es el primero en abandonar la absurda idea de que el Arte nuevo tenía que tener tono de tratado -y de tratado positivista- y pasa a considerarlo como «un poema esencialmente personal, y contiene enseñanza objetiva sólo en apariencia, es decir, festivamente». Este último adverbio es sólo la verdad a medias, pero podemos perfectamente perdonárselo, pues Vossler quiere decir que no es poema erudito y didáctico, sino vivido irónicamente, y la ironía roza siempre el humor. Sin embargo, debo ya de atajarle, diciendo que el Arte nuevo tiene mucha doctrina objetiva, y hasta sirve para enseñar comedia barroca, de una forma pedagógica en el aula incluso, pero una vez que nos hemos desligado, en abstracción, del yo lopista circunstancial y comprometido. Otro paso dio el hispanista alemán, y éste de manera irreprochable. Por primera vez, y de un modo que hoy llamaríamos formalista, explica: «Dada la índole del designio se le ofrecía como forma natural y tradicional la epístola poética de estilo horaciano. Lope la italianiza al servirse del endecasílabo sin rima, y la ironiza además al concluir con rimas [se refiere a los pareados] las distintas cesuras de sentido».

Éste me parece que debe ser el arranque para todo comentario del Arte nuevo, y de él partiré. Es el primer comentario que ve la obra, primero, como una realidad literaria, como una estructura vital artística, y luego como una fuente de conocimientos dramáticos.

En 1935 Menéndez Pidal intentaba dar por primera vez una explicación coherente del contenido del Arte nuevo -y al mismo tiempo coherente con sus propias ideas sobre la literatura y el tradicionalismo del Romancero, lo que no resulta siempre viable. Es también equívoca la idea del maestro de la filología española de seguir acercándolo a los románticos en frases como: «Este vituperio de sí mismo, común a los espíritus románticos, que vemos también en Zorrilla, otro favorito de la popularidad». Creo que Lope, cuando se pone estratégicamente pudoroso y modesto, lo hace en nombre del Renacimiento como autor de su Arcadia, o de su Jerusalén, obras con poco espíritu romántico. Tal vez también se exceda el maestro en el concepto de lo natural frente al de arte. Froldi se lo ha criticado, y Montesinos, sin explicitarlo, también, al reexplicar una idea de Lessing. Pero sí puso una piedra esencial, sobre la ya colocada por Vossler, cuando ve el Arte nuevo consecuente con todo Lope, con su vida y con su obra, empezando ya por los preceptos que le enseñaron a Lope en las escuelas: «Yo creo que dudó siempre [de los preceptos clásicos] desde cuando niño de diez años». Esta idea se complementa con la defensa total de Lope, dentro de su sistema, frente a Corneille: «Lope fundaba un estado libre, y es bien de estimar que nos ahorre una tristeza semejante a la de ver al gran poeta francés obligado a escarbar en Aristóteles la aprobación de lo que su propia conciencia artística aprobaba».

Hasta nuestros tiempos, pues, hasta Froldi y Montesinos, hallamos dos ideas fundamentales: la de Vossler, el Arte nuevo ha de ser tratado como una personal epístola horaciana, no como un tratado erudito, y la de Menéndez Pidal, el Arte nuevo es

consecuente y coherente con las dudas que a Lope, ya desde niño -vital y generacionalmente- le surgieron sobre la tradición dramática aplicada al siglo XVII.

Froldi, de acuerdo con el punto de vista de coherencia y de totalización de don Ramón, no lo está con él en la explicación del por qué. Para el italiano el término naturaleza no es aquí de origen platónico, ni es un vocablo rigurosamente filosófico, sino que tiene el sentido primario «de espontaneidad del sentimiento y de la inspiración». Y explica: «... de haber una base doctrinal en el pensamiento de Lope me parece que sería todavía de ascendencia aristotélica». Estoy de acuerdo, y creo que cuando Lope habla del natural, con esta misma manera de expresarlo, lo confirma. Con idéntico interés por la dualidad arte/naturaleza se expresaba el caballero Marino en Italia por esas fechas, y es sabido que ambos están unidos por muchos canales.

Quiere decir Froldi, como también ha demostrado Sánchez Escribano, que Lope aprovecha en lo posible la doctrina aristotélica, sin creer en preceptos absolutos, e introduciendo el concepto de relatividad e historicidad, fundamental para la comprensión de la vida de los géneros literarios. Por otro lado Froldi enlaza con Vossler al considerar que el Arte presenta la horaciana forma epistolar («un garboso sermo horaciano»), con la que hace una airosa autodefensa y «una elegante y socarrona sátira de los pedantes». (Esta última expresión, contaminada de la Ilustración, resulta excesiva en su formulación, pero real en su contenido).

Por último, en un punto decisivo, Froldi ve cómo Lope no considera vulgo a su público, sino que usa ese término como contraste con sus elegantes y cultos intelectuales de Academia que intentan ponerle en situación embarazosa en una sesión prefijada.

En resumen, los puntos de Froldi se pueden fijar así: Lope es un barroco, no se le confunda con un romántico, no se haga de él expresión ingenua e impersonal de una colectividad metahistórica, no se disuelva a Lope en un mito extrapoético. Él es más individuo que nadie. Es un poeta y dramaturgo culto, consciente de la importancia que el literato y el teatro -su teatro, que defiende con ironía y gracia- ha alcanzado en su tiempo, para los que «sin turbar el sistema ético religioso, social y político constituido, antes bien reforzándolo, adoptan una función de guía moral de la opinión pública (particularmente realizable a través del teatro)». (Había que precisar que eso no significa que no experimente conflictos graves en su comedia, que dentro del sistema levantan ya una punta el velo hacia los tiempos modernos). Es aristotélico en diversos aspectos (verosimilitud, unidad de acción, decoro de personajes) y conoce no sólo la poética de Aristóteles, sino también la retórica, además de la epístola Ad Pisones, de Horacio. (Habría que precisar exactamente, como Froldi sabe, que maneja estos autores siguiendo los comentarios de Robortello, tal como Morel-Fatio demostró).

En cuanto al significado general poco le quedaba por añadir a Montesinos, quien no demuestra conocer el libro de Froldi, aparecido dos años antes que su estudio. El artículo de don José ostenta toda su agudeza y toda su sensibilidad de gran lopista, y parece una elaboración de materiales pensados lentamente, en forma de notas sueltas, durante años y leguas de labor lopiana, tal vez empezadas desde el mismo momento en que escuchó la tesis de Menéndez Pidal que fue mantenida en varias conferencias en el Centro de Estudios

Históricos, donde Montesinos trabajaba a sus órdenes. Coincide con Froidi en varios puntos, aunque los expresa con más genial elegancia y radicalidad. Así, está seguro que los académicos quisieron «ponerle [a Lope] en el aprieto de resolver la cuadratura del círculo en siete días», a lo que respondió el «Fénix» leyendo su oración «con la sonrisa en los labios». Sutil expresión que mi trabajo tendrá muy en cuenta y la prolongará. Encuentra fundamental el verso, dicho al final, «sustento en fin lo que escribí», lo que es «la palinodia de la palinodia» anterior. Y ve cómo el teatro se justifica por el público que lo alienta, un público compacto que profesaba, en teoría, pero de corazón, una misma moral. «Por eso - dice don José- Lope, como casi todos los predicadores, predicaba a convencidos». Un punto nuevo, que es un nuevo paso, es la defensa, como normal, de la falsa erudición lopesca, haciéndonos recordar que está no sólo en el Arte nuevo, sino en toda la obra. Si no un snob, como lo llama don José, sí fue un hombre que estuvo de moda y que quiso exhibir lo que era y lo que no era -y lo que era con trampa-: cronista, erudito, científico, fraile y poseedor de vientos para escudo con torres. Esto es algo esencialmente barroco: maravillar, sorprender, mostrar que se saben -y se viven- cosas raras, aunque procedan de una poliantea o de la fantasía. Para Montesinos, en fin, tiene dos fallos el Arte nuevo. De uno, dice, nadie es culpable, y mucho menos Lope. Es un escrito revolucionario que no produjo revolución alguna, pues estaba ya hecha; del otro, sí tiene culpa el Fénix, el ser un escrito «que no está a su altura». La primera aseveración la contradice, en buena parte, desde el mismo Propósito, este trabajo. Una revolución se hace, se fija y se consolida. La segunda veremos también que no es del todo justa. Me parece un resabio de lo que se pensaba de la obrita en la juventud de Montesinos, en los felices -con afectuosa ironía y con trágica nostalgia- años 20 y 30 del Centro de Estudios Históricos, creador de algunos mitos y de muchísimas realidades, tales como -para nuestro caso- la colección Teatro Antiguo Español.

3. Estructura y composición

Causa sorpresa ver que ninguno de los críticos mencionados en el capítulo anterior haya hecho un análisis detenido de la estructura del texto. Y mucho menos un estudio de funciones y relaciones de, y entre, sus partes. Juana de José hace un resumen del contenido de la obra, pero no una estructura. A ella le interesa ordenar el contenido a posteriori -y por eso lo hace en las conclusiones-, no para clarificar sus propias ideas, sino para aclarárselas al lector. Mi punto exacto de partida es, por el contrario, la composición, ordenación y estructura del texto. Lo estructuro con métodos parecidos a los que sigo al comentar un texto de pura creación. Juana de José -como por otros motivos había hecho Sinicropi- hace una ordenación temática, yo deseo hacer una ordenación funcional. A ella le interesa resumir y a mí volver a reescribir, es decir, repensar, el Arte nuevo, en un tipo de crítica que se parecería a lo que llama Barthes metacrítica, dicho esto sin propósito más firme que el de hacerme entender con rapidez. Juana de José, en fin, y sobre todo, hace una ordenación externa solamente, sin tener en cuenta la dinámica, la función de las partes y el significado de esa ordenación, que sólo puede ser vista juzgando esas partes y su

interacción como un sistema. Pondré un ejemplo, más por aclarar mi punto de vista que por contradecir a mi inteligente amiga. Cuando ella lee en el Arte:

Elíjase el sujeto y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes

(vs. 157-58)

concluye que aquí está expresado el concepto de la libertad de elección de argumentos y temas. Y al leer unos versos más abajo.

... lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca...

(vs. 174-75)

dirá que aquí está el concepto de tragicomedia. Basta una mirada de conjunto a los dos pasajes para ver que son las dos caras, de un mismo concepto, la tragicomedia: a) la mezcla de reyes con los personajes comunes de la comedia; b) la mezcla de lo trágico y lo cómico.

Por el contrario, cuando ella llama, al resumen que hace Lope de Robortello sobre el teatro clásico, El arte antiguo, y lo opone al Arte nuevo, está viendo también el texto desde el tema. Para mí esa parte robortelliana del Arte antiguo funciona como prólogo, y nada más, de la parte central y en realidad única, del Arte nuevo, que es en la que Lope habla de su teatro. Funciona como demostración por parte de Lope -en una evidente *captatio benevolentiae*- de que se conoce y respeta las reglas y la teoría de la tragedia y la comedia clásicas. Empezar directamente con su arte novedoso, sin una máxima concesión de tipo prologal al arte antiguo, era impropio e imprudente.

Se demuestra esto examinando el pasaje en que se unen las dos secuencias de versos, las que tratan del Arte antiguo -para mí, una parte del prólogo, aunque extensa, y no una parte per se- y la del Arte nuevo. Lope, en el verso 128, tras larga erudición, que es un paréntesis, por más extensa que sea, vuelve a sus argumentos del principio, con una adversativa:

pero ya me parece estáis diciendo
que es traducir los libros y cansaros

pintados esta máquina confusa.

Tres versos eminentemente demostrativos de lo poco que interesaban, salvo como entrada prologal, las cuestiones del Arte antiguo, que no eran tema del día, ni nadie ignoraba. Por eso intenta explicar su actitud, y sigue captándose la benevolencia del auditorio, al excusarse así:

creed que ha sido fuerza que os trujese
a la memoria algunas cosas de estas,
porque veáis que me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España...

(Enseguida, al estructurar el texto, volveré sobre este pasaje).

En las líneas siguientes voy a intentar reducir el Arte nuevo a una estructura que tenga en cuenta, a la vez, todas las partes de la obra, formando un sistema y teniendo unas funciones que nos expliquen después qué significa esa estructura.

Si buscamos el momento en que Lope se decide, después de muchas vueltas, a enfocar definitivamente su pluma hacia el Arte nuevo, tema único que se le había encomendado, habremos de esperar no menos de ciento cincuenta y seis versos, para que, por fin, en el 157, leamos:

Elíjase el sujeto...

Ahí empieza a dar directamente materia sobre la forma de la comedia nueva. Sin embargo, debemos examinar más despacio la cuestión. Existe, un poco más arriba, una anáfora que declara tajantemente dónde se ha de dividir con precisión el texto. En el verso 141 leemos: Si pedís Arte, y en el 147: Si pedís parecer. Entre estas dos frases anafóricas, por cierto vitales para el Arte nuevo, a causa de plantear la ecuación arte-experiencia, está la división. En efecto, hasta el verso 146, como luego detallaremos, el texto tiene un sentido prologal, preliminar al propio Arte nuevo, del que el último período:

Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,
que leáis al doctísimo Utinense

Robortello y veréis sobre Aristóteles,
y aparte en lo que escribe De comedia,
cuanto por muchos libros hay difuso,
que todo lo de agora está confuso,

es resumen y despedida, mientras que el período siguiente es preámbulo y adelanto de lo que va ser el propio Arte nuevo:

Si pedís parecer de las que agora
están en posesión...

Vamos a llamar I a la parte anterior a Si pedís parecer, y II a la que empieza ahí. Y olvidando de momento la primera, vayamos con esta segunda, a la que -adelanto- voy a llamar Parte central o Doctrinal. Esta II se corta con toda claridad en el verso 362, cuando, después de haber dado toda su doctrina, se vuelve sobre su yo y, con tono de nuevo prologal, o mejor epilodal en este caso -y palinódico, que decían los críticos de hace medio siglo-, declara:

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos y me dejo
llevar de la vulgar corriente, adonde
me llaman ignorante Italia y Francia.

El tono de esta parte, que llamaré III, ya veremos que es gemelo al de la I.

Tenemos ya aislada una zona, la II, Central o Doctrinal, entre los versos 147 y 361. En ella está el verdadero Arte nuevo; fuera de ella, a un lado y a otro, está esa confusa -por hábil- *captatio benevolentiae*, simpática, humilde e irónica a la vez, que por ser una verdadera representación de un soliloquio teatral no podemos nunca desentrañar totalmente, pues el gesto, la entonación, la sonrisa son vitales -como ocurre en muchos pasajes de comedias antiguas- para entender el verdadero sentido del texto. Los críticos, con mucha frecuencia, se han engolfado, una y otra vez, en esa máquina confusa, como dice Lope, importándoles más la intención y la autobiografía de Lope que la doctrina que sobre su Arte nos da. No caigamos en esa trampa y empecemos por analizar la doctrina, parte fundamental; después,

tal vez lo que hayamos visto en esta parte, nos sirva para comprender lo accidental, que son las otras dos, a pesar de la intención y las mañas de Lope.

En la Parte doctrinal, o II, se advierten diez apartados de muy diversa longitud y muy claramente separables, aunque Lope, llevado por la prisa y por la asociación de ideas, falle en su composición en dos o tres ocasiones, lo que es poco para un poema relativamente largo.

Desde el verso 157 al 180 trata exclusivamente del Concepto de tragicomedia, dividiendo el problema en dos ideas; la mezcla de reyes y plebeyos; y la mezcla de lo trágico y lo cómico. Este 1 empieza: Elíjase el sujeto... y llega hasta que por tal variedad tiene belleza. El apartado 2 se abre en el verso 181: Adviértase que sólo este sujeto, y llega hasta el 210, tratando exclusivamente de Las unidades. De nuevo, la aparición de la voz sujeto (el sujeto elegido...) nos demuestra que vamos partiendo bien el texto al empezar, en el v. 211, el apartado 3, que llega hasta el verso 245. Este apartado trata de la División del drama.

Desde el verso 246 hasta el 297 -apartado 4- nos habla del lenguaje. Destacan dos aspectos principales: el lenguaje en relación con la situación dramática, y en relación con los personajes. Que del 3 al 4 hay un paso grande, que luego explicaré, se nota en que los tres primeros venían siempre unidos con la voz sujeto, como hablando de un tema no empezado a componer, con sentido de materia previa o de invención que se va a estructurar; y ahora, en el 4, empieza: Comience, pues..., es decir, redacte, entre en la elocución, lo que nos muestra, una vez más, que el texto se va partiendo él solo, por una serie de palabras clave.

Hasta aquí la extensión de estos apartados es considerable. Mas, desde ahora, por la menor importancia de los problemas, desde el punto de vista de Lope, y seguramente por la prisa, veremos cómo los siguientes puntos se van acortando. Así ocurre ya con el 5, que trata de la Métrica, y que va (Acomode los versos...) desde el verso 305 al 312. Y con el 6, que trata de Las figuras retóricas, que se extiende sólo del 313 al 318.

Tras un pareado, empieza el 7, de una forma más abrupta, y sin que haya una indicación clara de parte nueva, si no es, naturalmente, el contexto. Nos habla ahora de la Temática, desde el verso 319 hasta el 337. El apartado 8 es el más breve (vs. 338-340) y, sin embargo, tiene independencia y sentido unitario, pues trata de la Duración de la comedia, en lo temporal y en la extensión de la escritura. Algo parecido pasa con el 9, sobre el Uso de la sátira, que va desde el verso 341 al 346.

Para un dramaturgo que nunca montó sus propias obras, aquí terminaba en realidad su preceptiva. Y así parece que va a ser, cuando escribe:

Estos podéis tener por aforismos
los que del arte no tratáis antiguo,
que no da más lugar agora el tiempo,

pero se acuerda de los decorados y del vestuario, y añade unos pocos versos más (hasta el 361) sobre esta cuestión. Llamemos a este apartado el 10.

Ordenando todo lo dicho, resulta que en la parte I existen diez apartados fácilmente separables:

Concepto de tragicomedia.

Las unidades.

División del drama.

Lenguaje.

Métrica.

Las figuras retóricas.

Temática.

Duración de la comedia.

Uso de la sátira: intencionalidad.

Sobre la representación.

Varias consecuencias se pueden extraer de este esquema. Pero hay una que es inmediata, por lo fundamental, y que no ha sido aprovechada por la crítica. Estos diez núcleos doctrinales se agrupan entre sí en cuatro mayores, y de esta manera encajan sin violencia en los límites de un tratado completo de Retórica clásica. Veámoslo con detalle.

En efecto, parte del concepto de teatro como tragicomedia, el de las unidades y el de la división de la obra, son los problemas de la dispositio o compositio, o, si queremos, con palabras de hoy, de la estructura del drama, tanto interna como externa. A estas tres partes juntas llamémoslas A.

El estudio del lenguaje, de la métrica y de las figuras, tan estrechamente unidos entre sí, forman en la Retórica antigua la elocutio. Llamémosle B (esta parte se abría ya, en la mente de Lope, desde el principio, como la elocución, al empezarla: Comience, pues, y con lenguaje casto...; mientras que las tres partes anteriores empezaban siempre -vuelvo a recordarlo con la voz sujeto, de una forma potencial y no realizada, sino en la mente del poeta que inicia una estructura desde una materia pensada). El estudio de los temas que más gustaban, la duración que se ha de dar a éstos, el uso permitido de la sátira, son la parte C: inventio o invención.

Y, por último, la parte 10, final y aislada, será la D. Simboliza -cuidado, sólo «simboliza»- la peroratio de las retóricas de los oradores: aquí, montaje escénico.

Lope, pues, consciente o inconscientemente, ha compuesto el poema de acuerdo con el hilo conductor de la única visión del mundo literario que tenía desde su aprendizaje en la escuela: la retórica antigua. Era forzada esta ordenación. O la siguió para facilitar su labor de manera consciente, o -como es lógico- afloró, en sus partes y problemas fundamentales, como ordenadora desde el subconsciente de su mente en apuros. Así, Lope configuró su poema, no de una manera impresionista cualquiera, sino de acuerdo con los moldes de la tradición greco-latina literaria, aunque tratara de hablar de un género nuevo, la comedia, antagónico, en parte, a los géneros que la retórica y la poética antiguas describían. Hemos

sido nosotros, herederos del positivismo, los que hemos deseado una ordenación anacrónica: la del Discurso científico. Y, con ironía no exagerada, podemos decir que incluso han deseado para el poema la estructura del tratado o del libro de texto de primer año de facultad, de un pedagógico approach o de una introducción al teatro barroco español. Con un férreo sistema de preguntas y respuestas, con un índice que respondiese a un programa. Un texto que no fuese una «pálida disertación erudita», sino una corpórea disertación erudita; que no fuese «superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio», sino profundo y extenso, tajante y dentro de un dogma estético acabado.

Naturalmente, en la ordenación del Arte nuevo hay algunas dudas y excepciones. No son muchas. Por ejemplo, el apartado 8, Duración de la comedia, tiene una posición bifronte. Por un lado mira a la invención, a la Temática; y por otro, y desde un punto de vista más funcional, a la composición o estructura. Por otro lado, en medio de la elocución, vuelve a hablar Lope, de pronto, en los versos 298-304, de la división de la obra, aspecto que correspondía al punto A3. Estos dos son los mayores errores de ordenación de Lope, pues el problema de la tragicomedia es inevitable que mire, en cuanto a la mezcla de personas y a la mezcla de tonos y formas, a la invención, desde la composición. Pero no seamos tan absurdos de creer que las tres partes de la retórica tienen una validez real, y no dialéctica, hipotética, previa. Creo que estas cuestiones son mínimas en comparación con ese orden externo e interno que se encuentra en general en esta parte doctrinal. Por otro lado, siguiendo esta ordenación, sólo se rompe la estructura métrica -que aunque no estrófica, existe en función de los pareados- en sólo dos ocasiones: al pasar del apartado 5 al 6, y del 8 al 9.

Esta ordenación nos permite sacar cinco conclusiones, partiendo de la forma, para llegar al contenido, que son las siguientes:

1. El Arte nuevo se articula en dos líneas: la principal, es decir, la doctrinal (II), nos da, en diez apartados, cómo es la comedia de 1609, y esto lo cumple Lope, más o menos brevemente, pero con precisión, siguiendo los puntos de la Retórica tradicional. La otra línea es complementaria, y radica en la captatio benevolentiae de la parte prologal (I) y de la parte epilodal (III). Este segundo camino está dentro de un género específicamente académico, en el peor sentido del término. Mientras que el primero es académico en el sentido más positivo, de doctrinal.

2. A un nivel más profundo, el Arte nuevo muestra una dinámica de tres fuerzas o elementos que se entrecruzan: la ironía, la erudición y la experiencia de dramaturgo. Al no aislar de salida esta última fuerza, que es la realmente valiosa, la crítica, en general, se ha dejado coger en la triple red del poema sin saber a cuál acudir en cada momento. Son, sin embargo, fácilmente aislables. Desde luego, haciendo una abstracción, e incluso de un modo físico, pues cada una de las tres fuerzas tiene una parte donde específicamente tiende a centrarse. La experiencia recorre victoriosa la parte II; la erudición se asienta sobre todo en la I; y la ironía está concertada de un modo especial en los pareados de todo el poema. (La III es una abreviatura, con sus latines, de la I.)

3. Estructurar así el texto y ver los resultados es acabar -creo- para siempre, con la nostalgia de un Arte nuevo grande y contundente. Es breve sólo relativamente: si lo comparamos con

un tratado de estética del siglo XIX. Como poema escrito en unas circunstancias concretas es del tamaño que es, y guarda un orden tan convencional y escolástico como es el de la vieja retórica. Y dice con la suficiente claridad en la parte II, de acuerdo con su género y «existencia», todo lo necesario.

4. Ahora bien, hay evidente desproporción entre los diferentes apartados. Esta desproporción no se debe sólo a la distinta importancia que esos diferentes problemas tenían para Lope. Desde luego, para él, lo nuevo, lo renovador, era lo referente a la composición (A, 1, 2, 3) y por eso empieza por ahí, y no por la temática; y por eso dedica muchos más versos a los conceptos de tragicomedia o de unidades -que eran los conflictivos- que a los temas o a las figuras retóricas. Pero hay también, sin duda, un cansancio que desproporciona esa parte doctrinal. Porque, si bien los apartados importantes tienen un número de versos aceptablemente comparables (24, 30, 35, 52, 19), otras tienen un número excesivamente corto, aun contando, con su menor interés (8, 6, 3, 6, 12). La prisa o el cansancio -y el menor interés, pues en el apartado 7, Temática, vuelve con 19 a una cifra semejante a las primeras- parecen llegar con el punto 5, la Métrica. Lope opta por concentrar su estilo y logra así uno de los pasajes justamente famosos, por su concreción y precisión, en frases como:

las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.

Después, en el punto 6, se encuentra con algo tan lato y pesado como las figuras de dicción. Y aquí sí que ya no ve solución. Torea de cualquier forma, tal vez con muleta ajena, con los recuerdos de la Elocución española en Arte, de Jiménez Patón, el incómodo toro de turno.

El punto 7 era muy importante, los temas, y le da, claro, como he señalado, bastante más espacio, y opta en él por seleccionar problemas. El 8 y el 9 son los que más sufren. Ya aquí se muestra decidido a acabar rápidamente. Por eso, al terminar este punto es cuando, pidiendo excusas por lo abreviados que van estos puntos, dice:

que no da más lugar agora el tiempo

y

Estos podéis tener por aforismos

Sin duda, no mentía. Era la prisa su mayor enemigo. Pero se acuerda del montaje, y vuelve a él, despachándolo en doce versos.

5. Había gastado demasiado tiempo y espacio en el prólogo. Nada menos que 146 versos. De ahí su prisa ahora. ¿Pero, era esto un fallo? Desde un punto de vista positivista, desde la perspectiva de un tratado científico, sí. Desde el punto de vista de Lope, no tanto. Por dos razones. Primera, porque la gradación de extensión de los diez apartados -a pesar de la prisa- está en función de la novedad e importancia de la doctrina. ¿Cómo dar igual longitud al concepto de Tragicomedia que a la duración de la comedia; cómo dar iguales versos a las unidades que a los decorados, sin relevancia en la época; cómo equiparar lenguaje dramático en general a las figuras retóricas, tema más propio de la retórica de los dómynes? Segunda, porque esa pérdida de tiempo, en la parte prologal (I), que en realidad tiñe todo el Arte nuevo, era para la estrategia de Lope, como iremos viendo, fundamental. La falta de economía en esa parte era obligada, si quería hacerse perdonar la II.

4. La serie literaria y el estilo original

Lo primero que sorprende en el poema es la métrica, por ser poco frecuente en la extensa obra no dramática de Lope. Los versos blancos son insólitos en sus elegías, epístolas, églogas, etc. Un recuento, si bien ligero, de versos blancos entre los poemas de estos géneros en la colección de Obras no dramáticas, de Rivadeneyra, ha arrojado una clara ausencia. Su presencia en el Arte nuevo se puede razonar por dos motivos: la necesidad imperiosa de escribir rápidamente y el deseo de ceñirse a un cierto género literario. Lo primero pudo darse -unido al afán de mayor libertad expresiva-, pero sólo como causa accidental y secundaria. Soy de los que creen que el Arte -poema enojoso de escribir, propuesto con cierta mala fe, y acometido sin ilusión- fue escrito en una mañana y una tarde, o quizás en una mañana sólo, con el tiempo justo para acudir a la reunión de la Academia, que muy bien podía empezar a las seis, como ocurrió en otra sesión igual o parecida que Lope cita en una carta. A pesar de ello, como Lope manejaba cualquier estrofa con la mayor naturalidad, debemos buscar otras causas, no accidentales, que le llevaran a esa rima blanca o cero (salvo en los pareados), que desde luego no le vino mal con respecto a esa prisa que tenía. Hay una tercera causa, intermedia entre la prisa, accidental, y el género literario, esencial. Se trata de la precisión que podía dar a su escrito sin el atadero estilístico de la rima. De hecho, sus verdaderos ensayos de crítica literaria los escribió en prosa. Pero el problema esencial sigue siendo interno y estilístico: de género literario.

Desde Vossler a Froldi, se ha mencionado con claridad, aunque de pasada, que el Arte nuevo es una epístola al modo horaciano. Lope, desde luego, escribió varias epístolas en verso sobre temas literarios. Con ello seguía a Horacio y a Petrarca, lo mismo que a Boscán y a Herrera. Estas epístolas, en castellano, llevaban a veces el endecasílabo suelto, pues

eran un intento, como ha estudiado Navarro Tomás, de asemejar la versificación romance a la latina, ya que el verso sin rima imprimía a la poesía cierto aspecto clásico. De hecho, los italianos introdujeron el endecasílabo suelto en traducciones de poesías latinas y griegas, y en España lo hace Boscán, en busca de una adaptación del mundo grecorromano, en su Leandro y Hero. Garcilaso le sigue en una epístola dirigida a Boscán. Luego, bastantes, entre ellos Fray Luis y Francisco de la Torre.

En el caso del Arte nuevo, además de esa seriación literaria, debemos tener muy en cuenta su concreta sociología: se escribe para una Academia. Y, por tanto, sujeto a una lectura en voz alta, con sus condicionamientos tanto de extensión, como de gesto y tono. Es algo dramático -y en este caso en el doble sentido del término-, como lo es toda peroración académica. Concretamente, el matiz que podemos observar en el dramatismo del Arte nuevo es el de un soliloquio, con mucho de confesión, ya irónica, ya con mucho de autodefensa. Así, tenemos que pensar en la adaptación de la epístola tradicional horaciana a la lección académica, con un público no lector e individualizado, sino oyente que participa, con su presencia viva, en ese soliloquio confesional y autodefensivo.

Horacio se dirige en sus epístolas, en algunas ocasiones, a literatos, como en dos casos de Lollius, joven muy amante de Homero; otras veces habla de filosofía y moral, aconsejando sobre el comportamiento de los grandes y para con los grandes; y, en una ocasión culminante, traza, en su Epístola ad Pisonem, una auténtica Arte poética. Todos estos temas son muy de Lope, que, si no resulta a través de su lírica excesivamente horaciano, sí muestra conocer bien al gran lírico latino.

El verso que más se podía ajustar en castellano al de la epístola de Horacio era el endecasílabo blanco. Y, con él, reúne Lope, para su lección académica, tres cualidades: facilidad, precisión y, sobre todo, género literario establecido, adecuado y grave.

Entre la Epístola de Horacio a los Pisones y el Arte nuevo hay, además, otras interesantes coincidencias. Tradicionalmente el Arte poética de Horacio se divide en tres partes: dos de ellas coinciden con la estructura del Arte nuevo de Lope. En una primera se habla de problemas generales y algo vagos. Es corta y tiene un cierto sentido prologal (vss. 1-92 en Horacio; en Lope, 1-146). En la segunda, central, Horacio, casi monográficamente, al teatro (vss. 93-294; Lope, 147-361). Y en la tercera, el protegido de Mecenas trata de la conducta del poeta, tema que a Lope ya no le interesaba abordar en absoluto.

Es especialmente interesante que el poeta lírico por excelencia se dedique en un Arte a tratar del teatro extensamente. Creo que este detalle fue decisivo para que Lope se colocase, de una forma refleja, en la serie horaciana, al empezar a redactar su Arte de hacer comedias.

Hay, por último, dos consejos literarios que en ambos poetas están tratados de modo semejante: la adecuación entre personaje y lenguaje; y el temor a la sátira demasiado declarada y baja. Así como la coincidencia de que el tópico de las edades y el lenguaje, tan bien desarrollado por Horacio, sea el tema de los versos latinos que van al final del Arte nuevo.

Dentro, pues, de la tradición de los antiguos, Lope se planteaba sus contenidos desde la Poética y desde la Retórica de Aristóteles, para tomar o dejar lo conveniente, y seguir, en cuanto a estructura, tono y género, la base que le proporcionaba el Arte poética de Horacio. De las dos poéticas, además de conocerlas, en latín ambas, directamente, Lope tenía un buen conocimiento a través de los comentarios de Francisco Robortello, que las analizó juntas en un volumen que apareció en Florencia, en 1548. Sin embargo, una lectura de las versiones que a finales de siglo habían hecho del Arte poética de Horacio, Vicente Espinel y Luis Zapata, no arroja ninguna luz al texto lopiano, aunque sí es interesante ver dos cosas: que ambos traducen en endecasílabos blancos, y que, al dividir Zapata el texto de Horacio en cinco partes, titula la cuarta: De representaciones y autores de tragedias y comedias. De la Poética de Aristóteles no hubo traducción castellana hasta 1626, en que se imprimió en Madrid la de don Alonso Ordóñez de Seijas.

En España, Lope tenía delante de sí la ecuación epístola = teoría teatral en ciertos autores próximos: Rey de Artieda, en su Carta al ilustrísimo Marqués de Cuéllar sobre la comedia; y la Epístola III del Ejemplar poético de Juan de la Cueva. Ambas están en tercetos. Después del Arte nuevo esta ecuación continuará con más o menos variantes formales. Villegas protesta contra la comedia en una elegía en tercetos, dirigida a Bartolomé, un mozo de mulas; Cubillo dirige una carta a un amigo suyo, nuevo en la Corte, sobre la comedia, escrita en silva; Bartolomé Leonardo de Argensola escribe a un caballero estudiante en tercetos sobre el mismo tema, etc.

Hay que detenerse un momento en Juan de la Cueva, el gran silenciado por Lope, para recordar que en su Epístola III había hablado en términos semejantes a los de Lope. Sobre todo en los tres puntos siguientes:

- 1) Reyes y deidades di al tablado,
de las comedias traspasando el fuero.
- 2) Que el un acto de cinco le he quitado,
que reducí los actos en jornadas.

(Lope dice que Virués los redujo a tres. Y que él, de joven, los hizo de cuatro, y luego los pasó a tres.)

- 3) Introdujimos otras novedades,
de los antiguos alterando el uso
conformes a este tiempo y calidades.

(Y añade, como Lope, que hubo cómicos, en su caso, sevillanos, que guardaron las leyes, pero que él no las sigue ya.)

Con todos estos antecedentes, con toda esta tradición de contenidos y formas, el poema de Lope, en contra de lo que se dice siempre, me parece de una enorme originalidad estilística. Ante la natural imposibilidad de analizar su estilo verso por verso, voy a concentrarme en el estudio de sólo cinco puntos, que creo serán suficientes: 1) la función múltiple del pareado; 2) la ecuación pareado = aforismo; 3) la presencia continua del yo; 4) la flexibilidad de los cambios de tono; y 5) la asociación de ideas.

1) La función múltiple del pareado: La primera gran originalidad de Lope es cambiar la seriedad de la epístola en tercetos que, con su continua recurrencia, atadura y encadenamiento de rimas y su determinada especificación genérica resultaba un poema doblemente grave, por otro que, siendo igualmente culto, y de mayor tradición, pues entronca con la epístola latina, le permite, por su mayor flexibilidad y ligereza, representar mejor un soliloquio -leer con gracia representada- ante un público. A ello añade un truco verdaderamente teatral, los pareados. Vossler vio en ellos una función exclusivamente ironizante. Creo que la función es múltiple. Además de esa ironía, producen una teatralización que consiste en ese golpe fonostilístico y semántico (gusto-justo; debe-aleve; agravios-labios; entiende-ofende; vicio-artificio, etc.) que se acompaña, al final de cada período, del levantar los ojos del papel y mirar por encima de él a su público con el gesto equívoco, entre el arrepentimiento y la burla, en soliloquio tragicómico. Ramón Gómez de la Serna diría, en su lenguaje característico, que cada parada, cada llegada a los pareados es el sombrero en alto de los circenses, a modo de elegante mueca, elegante pirueta.

Tienen también los pareados, por contraste, una función, si teatral y dramatizadora, desdramatizadora, consistente en indicar que aquí no pasa nada, que se habla de cosas de poco momento, que se representa más que se vive.

Y tiene todavía una función más seria, si no más importante, que es la de unir fondo y forma en los momentos fundamentales, por medio de lo que llamaremos estilo de aforismos.

2) La ecuación pareado = aforismo: En efecto, uno de los ejes estilísticos del poema, dada su ligereza y su natural brevedad, es el aforismo. Por eso no resulta nada chocante que algunos críticos de los que más han atacado el poema por ligero señalen que algo debe tener cuando se recuerdan de él versos enteros. Lo que tiene es precisamente unos aforismos de contenido, en forma de mnemotécnicos pareados. Nada invento. Lope lo dice de una forma rotunda. Cuando ya no le queda tiempo y echa un vistazo y se da cuenta que en los últimos apartados de la parte doctrinal ha sido un poco escueto, resume:

Estos podéis tener por aforismos
los que del Arte no tratáis antiguo
que no da más lugar agora el tiempo.

(vs. 347-49)

Todo ha pasado muy de prisa. Al escribirlo y al leerlo. Yo he hecho la prueba de leer el poema en voz alta, y he tardado unos veinticinco minutos. En esa brevedad, ha tenido que ocuparse de muchas cosas. Y ha podido hacerlo gracias a esos aforismos de entonces y de ahora. No son aforismos conceptistas, nada más lejos de ellos que el estilo de las empresas o motes. Son aforismos muy naturales, muy abiertos en la expresión y muy cerrados en ese binomio que forman -fónico, morfológico, semántico como ha estudiado el formalismo ruso- las dos voces del pareado.

Tan bien le pareció a Lope esta mezcla de verso blanco y pareados, y tan conscientemente artista fue al emplearla, que unos meses antes, o tal vez sólo unos meses después del Arte nuevo (sería interesante concretar este punto), en *Lo fingido verdadero*, fechada con interrogación en 1608, al hablar largamente de la comedia española, en un diálogo entre el representante Ginés y Diocleciano, en una especie de pequeño Arte nuevo, vuelve a emplear el verso suelto y los pareados en los finales de párrafo, con sentido de aforismos. Alguna de las rimas son iguales a las del Arte nuevo (arte/parte). Y es de notar que en *Lo fingido verdadero*, con estas dos palabras, cierra una defensa completamente directa de la comedia nueva, mientras que con las mismas veces en rima, en la parte prologal del Arte nuevo, cierra un «palinódico» párrafo. La diferencia radica en la sociología de las dos obras: en el lugar y en el público.

3) La presencia continua del yo: El insistente primer plano del yo ante, no un lector, sino un público que le escucha leer -«representar»- es un rasgo formal muy importante para la perspectiva del texto. El punto de vista es siempre éste, el de mediatizar entre la doctrina y el oyente su propio yo, ya captador de benevolencia, ya irónico. Esto tiñe de un subjetivismo vitalista el texto de Lope. Esto hace del poema un texto vivo y, por tanto, a ratos escurridizo. Sólo estando allí, en su lectura, se podía intentar entender plenamente. Es todo lo contrario del puro diálogo renacentista, donde las doctrinas caminan solas, entre interlocutores reales o imaginarios. Aquí, como en la novela barroca, como en las *Novelas a Marcia Leonarda*, el yo del expositor está siempre presente. Desde la primera palabra, *Mándanme*, el Arte es un continuo dirigirse del yo al vos. Sólo un análisis de los dieciséis primeros versos nos da: *mándanme; excederéis, os escriba; fácil para vosotros; cualquiera de vosotros que más sabe de todo; lo que a mí me daña; no porque yo.*

Se dirá que esto es materia prologal, y así es en efecto, pero el yo no desaparece ni en los momentos más doctrinales, ya sea de forma directa, como *Sabe Dios que me pesa de aprobarlo, o Yo hallo que...*, o *Y yo las escribí*; o haciendo relación al contorno histórico: *Filipo...*, *Señor nuestro*; o entre paréntesis, con una fórmula también muy teatral, de acotación, que se ha de leer con un susurro irónico: (*perdonen[me] los preceptos*).

Este hecho da al poema esa vitalidad y galanura especial que tiene todo lo de Lope, donde no se sabe, si no se analiza, dónde está el natural y dónde el arte, dónde lo consciente y dónde lo adquirido en miles y miles de versos leídos y escritos cotidianamente. Muestra también ese desenfado con que Lope -sígase la secuencia de sus cartas y aun de sus retratos con galanos bigotes, de joven a viejo, que ha estudiado Lafuente Ferrari- nos sorprende en vida y obra.

4) La flexibilidad de los cambios de tono. El texto, al lado de la ironía, del desenfado, de los primeros planos del yo, muestra la categoría lingüística del poema culto barroco. Lope, maestro de la flexibilidad, sabe compaginar las dos cosas y cambiar de tono a tiempo. Enfrentemos un par de ejemplos. Primero, el principio del poema con toda su solemnidad poema épico-culto:

Mándanme, ingenios nobles, flor de España
(que en esta junta y academia insigne
en breve tiempo excederéis no sólo
a las de Italia, que, envidiando a Grecia,
ilustró Cicerón del mismo nombre,
junto al Averno lago, si no a Atenas,
adonde en su platónico Liceo
se vio tan alta junta de filósofos),
que un arte de comedias os escriba
que al estilo del vulgo se reciba.

Notamos en él un expresivo, por abrupto, imperativo, ayudado de dos sintagmas en vocativo, elevadores, seguidos de un larguísimo paréntesis digno de las Soledades gongorinas, en el peso fónico de las resonancias míticas y clásicas -Cicerón, Averno, Atenas, Liceo- se une al continuo hipébaton -Averno lago, platónico Liceo- y a la fórmula A, sino B. Todo ello remachado por un léxico de brillo y altura que lucha por escalar lo alto: exceder, envidiar, ilustrar, en los verbos; nobles, insigne, alto, en los adjetivos. Para después dar un quiebro y caer casi en una prosa administrativa, sin hipébaton, llena de sencillez. Este cambio de estilo marca la pauta entre los nobles ingenios -todo elevación- y el vulgo -sin adjetivos y hasta con tono descendente.

En el otro ejemplo (vss. 205-208) va a decir algo muy trascendente para su teatro, y aun para la cultura española, como lo entendió Bergamín, que quedó subyugado para siempre con estos versos:

Porque considerando que la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el Génesis.

Aquí la fuerza expresiva no busca solemnidad, sino despertar la imaginación. Por medio del encabalgamiento con palabra proparoxítona que enlaza con otra oxítónica (cólera / de un español) y una serie de bien colocadas aliteraciones de e-a, y sobre todo de ó, que nos golpea los oídos como lo harían los mosqueteros de un corral de comedias, hasta llegar a ese último verso, que mide nada menos que la historia teológica del género humano, a modo de un abreviado auto sacramental, que nos lleva a la mayor distancia que podemos pensar en términos histórico-cristianos. El verso está potenciado fónica, morfológica, sintáctica y semánticamente, al máximo. En primer lugar, invierte los términos temporales, por medio de un hipérbaton, con lo que se aumenta el retraso de nuestra comprensión, y, por tanto, se potencia la longitud mental de la distancia histórica. En segundo lugar, se invierte el sintagma lexicalizado Juicio Final, con lo que el adjetivo aparece como relevante epíteto, alargando la ultimidad de su campo semántico. En tercer lugar, se estira con la diéresis, en una sílaba fundamental, la sexta del endecasílabo sobre la palabra clave, con lo que se recrea y se detiene. Y, por último, hace proparoxítono el verso con la necesaria relevancia para el vocablo clave Génesis. Un estudio completo del estilo del Arte nuevo daría muchas sorpresas semejantes.

5) La asociación de ideas. El último rasgo estilístico que voy a considerar está muy en relación con la censura en torno al desorden del Arte nuevo. Lope trabaja, seguro de sí mismo, dejándose llevar por asociaciones de ideas, que hacen su poema más natural e interesante, y a veces provocan ciertos desajustes de orden. Desajustes relativos, que serán graves si se les compara con los párrafos de un trabajo de un lingüista o de un matemático; pero normales si se les compara con los de un poeta. Esto causa una grata fluidez y también la pérdida del hilo en algunas ocasiones. Pondré un ejemplo un poco largo, que me parece característico. El verso 211 empieza, muy objetivamente, hablando de hacer un pequeño guión de la comedia, antes de escribirla, en el que se reparta y se ordene el material en tres actos. De este doctrinal punto pasa a un plano histórico, por evidente asociación, recordando el número de actos (y tal vez porque quiera ir a la contra de Juan de la Cueva, que se le ha cruzado en su mente en ese momento), y habla del capitán Virués que puso en tres jornadas la comedia. La idea de pasar de cuatro a tres se asocia en su mente al cambio de los niños de cuatro a dos pies, cuando, dejando de andar a gatas, empiezan a caminar erguidos. Esto le hace exclamar que entonces «eran niñas las comedias». Y la voz niñas le recuerda su infancia, y no puede evitar contarnos que él hacía las comedias, siendo casi un niño, de a cuatro actos. Aquí podría cerrar el vuelo asociativo, pero sigue, llevado por la evocación autobiográfica, tan propia de él, al añadir: «Cada acto un pliego contenía». Y de ahí pasa a recordar que entre pliego y pliego iba un entremés, y de ahí a hablar, con lo que regresa al plano erudito, de la opinión de Aristóteles, Platón, etc., sobre el baile.

5. Final: aguja de navegar Lope

¿Por qué actúa Lope de Vega así, con buscadas palinodias y ambigüedades? ¿Qué intención le mueve al obrar así? Estas dos preguntas han interesado mucho a la crítica, yo diría que más todavía que la única pregunta de verdad fundamental: ¿qué doctrina encierra el Arte nuevo? Pero Lope tendió tan sutilmente las redes a los académicos que todavía caen hoy en ellas bastantes lectores del texto, a tres siglos largos de distancia.

Opinar que el Arte es palinódico, poco sistemático, o que es diminuto, o que es pedante y erudito, etc., es pecar contra la teoría literaria y el sentido común. Es no tener en cuenta el género literario a que pertenece, el momento en que ese género vive, y las circunstancias concretas de Lope en ese día en que lo leyó en una academia. No se podrá negar que tiene defectos. Pero, salvo que hagamos una crítica normativa, lo que importa no son ciertos defectos parciales, sino el resultado final. Por eso el que Lope, por prisa o por improvisación, muestre algunos pasajes algo difíciles y ambiguos, o estilísticamente blandos es un problema muy secundario. El grado de perfección de Lope, en términos relativos, en comparación, por ejemplo, con un Herrera o un Góngora, es siempre limitado, ya sea en Fuenteovejuna, en las Rimas sacras, la Jerusalén o el Arte nuevo.

El Arte nuevo es como es por una serie de razones históricas, y no hay más razones esenciales que dar; tiene la poética que tiene y no hay que buscarle una ajena para racionalizarla. Es una criatura viva y completa -incluso en sus defectos- y es soñar querer pensarla y desecharla de otra manera. El racionalismo primero, y después el historicismo, hubiesen deseado un tratado orgánico y extenso en prosa, tal vez latina, con divisiones y subdivisiones, con largas y profundas y germánicas apreciaciones sobre el género comedia nueva. Sería lo mismo que si nos quejáramos porque Rinconete y Cortadillo no sigan sus apenas iniciadas aventuras, o porque Cervantes, en el capítulo 48 del Quijote de 1605 no dé ciertos nombres de autores y obras al hablar de la comedia de su tiempo.

El Arte nuevo está circunscrito a tres hechos de los que no pudo salir, que lo explican y lo completan históricamente: el ser un trabajo para una Academia del siglo XVII; el ser Lope discutido y admirado, hasta el colmo, como hombre y literato, y el pertenecer a la clase baja y haber sabido vivir a su aire y prosperar mediante una personalísima moral.

¿Qué se podía esperar de un trabajo para leer en una Academia barroca? La Academia se reúne..., por ejemplo, los miércoles a las seis de la tarde; a veces el patrón -léase la correspondencia de Lope- llega a las diez. Hay que cotillear las nuevas literarias, y también las políticas, del día, de la semana. Hay que leer versos de circunstancias, hay que planificar un poco la sesión siguiente. La Academia se abre, tal vez, con una peroración que se fijó la semana pasada. Tal vez se le haya marcado al disertante un límite de tiempo. Si no, la costumbre lo marca. El Arte nuevo leído -«representado»- despacio dura -como ya dije-, entre veinte minutos y media hora. Y ésa es su medida. Y ya está. (Se acabó su brevedad).

Por si acaso comprobemos, comparémosle. Soto de Rojas, por los mismos años, inauguró - lo que hace la ocasión más solemne- la Academia salvaje. Lo hizo con un Discurso sobre la

poética. Soto es hombre, sin duda, concienzudo en todo lo que hizo. Es un meditador en su Paraíso cerrado desde antes de tenerlo. Es un poeta especialmente culto y abierto a lo antiguo y a lo reciente. ¿Y qué Poética nos da? Lo natural en tal situación: unos breves apuntes, casi telegráficos, sin originalidad, sobre imitación, figuras y metros. Más de la mitad lo gasta en versificación. Y, con razón, tiene que decir: «Prolixa cosa fuera dar medida a la multitud de diferencias que usan en verso los castellanos». Y acaba, ante esa natural brevedad: «Mi voluntad es muy mayor que el discurso, y aunque mi ingenio y estudios más cortos, ellos crecerán, y él se alentará en la doctrina y calor de tan sabios maestros, a quien respete el tiempo, &c.».

El texto de Soto de Rojas no es equívoco, porque lo que dice no le atañe como creador de un género. Es la doctrina culta corriente en su época; es breve, naturalmente, como leído en una Academia; es superficial, pues nadie podía pedirle allí un nuevo planteamiento de la doctrina; naturalmente, cita a Aristóteles y a Herrera, y a Jenofonte y a Mancinelo, y a Cicerón y a Horacio, y a San Agustín y hasta a San Pablo. En última instancia, la gran diferencia entre el texto de Soto y el de Lope es que el primero estaba ya muerto cuando se leyó, y el segundo empezaba a vivir al leerse. Y los seres vivos presentan ciertos problemas de comprensión.

Lope fue un hombre discutido que tuvo problemas literarios con media docena de frentes literarios. Pues bien, casi siempre ganó, y lo hizo empleando una estrategia nada improvisada. Estuvo enfrente del Quijote y de Cervantes; enfrente del gongorismo y de Góngora; tuvo como enemigos a una caterva de neoaristotélicos, al mando visible de Torres Rámila y Mártir Rizo que le afeaban, tanto su Jerusalén como su teatro; le plagió Marino cuanto quiso, etc. ¿Y cómo se comportó? ¿Levantó la voz exageradamente? ¿Se acaloró más de lo debido el impetuoso Lope, el que había nacido para amar o para odiar? Empleó una estrategia, con frecuencia meditada e indirecta. Se sitúa, y esto es vital para entender el Arte nuevo, por encima de las minorías, porque se siente apoyado por la masa de mayorías, intentando -claro que sin conseguirlo- estar «au dessus de la mêlée». Su fama no era tan menguada -ostentaba- como para defenderla a capa y espada.

No era, además, por naturaleza, un satírico, y sí un hombre con una inmensa simpatía. Prefería aislar al enemigo por medio de esa simpatía, rodeándose de defensores incondicionales. Y en caso de peligro lanzar a éstos en vanguardia. El montaje de la *Expostulatio Spongiae* no es otra cosa. Los ataques en carta privada al Quijote y la aparición del de Avellaneda muestran lo mismo. Contra el gongorismo las más veces muéstrase circunspecto, con cartas y elogios, mientras que utiliza baluartes, directos o indirectos, como el Príncipe de Esquilache. A Marino, ¿por qué atacarle, por qué reprocharle sus robos literarios? ¿No era mejor hacer correr la voz de que el gran Marino se nutría de sus obras?

Siendo así, ¿por qué en el caso del Arte nuevo iba a usar estrategia distinta? Iría y vencería a su aire. Le habían pedido que resolviese la cuadratura del círculo en siete días, como dice Montesinos. Objetivamente no era posible, pero sí dando por un lado el círculo y por otro el cuadrado. Escribió una parte doctrinal, donde estaba el círculo de su teatro, y la rodeó de un epílogo y un prólogo que, entre ironías y reverencias, cuadrículaban el círculo.

Es el momento de dedicar un párrafo -como antes prometí- a la estructura de las partes I y III. La I tiene tres apartados. El 1 (vs.1-48) es el trozo más evidentemente prologal, es estrictamente una *captatio benevolentiae*, con el *mea culpa* de la comedia bárbara y la petición de gracia en vista de que él ha hecho lo que ha podido para mejorar las horribles comedias que antes había, poniendo «un medio» entre la regla y el aplauso. Contra esto salió al paso Tirso de Molina, en una frase fundamental, que he destacado entre los temas que encabezan este libro. No faltan las abundantes ironías, sobre todo al principio, cuando se siente molesto por la encerrona y les dice que a cualquiera de ellos le sería más fácil hablar del tema. Había allí muchos aficionados, abubillas que leían algún sonetillo en una academia y lo publicaban en los preliminares de algún libro, que ahora disfrutaban ante el aprieto del cisne enjuiciado.

El segundo núcleo (vs. 48-127) es la parte erudita por excelencia: «No vayáis a creer -dice- que yo no sé las reglas, las sé desde niño». Y da primero la teoría y después la historia erudita del teatro antiguo. Este núcleo, específicamente erudito, sigue teniendo, genéricamente, función prologal. Por dos razones. Sigue jugando la palinodia teórica mientras que se afirma en el hecho consumado de su teatro. (¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas!). Y demuestra respeto teórico a los clásicos y por tanto al auditorio. Con su robortellesca erudición no sólo paga tributo a su vanidad y a su época, sino que se capta la benevolencia del auditorio. En un país tan teórico como Francia, donde la creación -a menudo perfecta y pobre- se redondea con la teoría, con la racionalidad de la creación, armaron una querrela terrible, pocos años después, sobre los antiguos y modernos. En un país como España, casi ayuna de teorías, plena de creación vitalista, el discutir teorías era baladí, si se dejaba hacer la santa voluntad de los creadores. Y más si se buscaba lo que llamó Bergamín la santísima voluntad del pueblo. Esto ya lo vio don Marcelino en sus Ideas estéticas: menos teorías y más hacer lo que se quiera... ¡en arte!

Vivir mal, escribir mal, es decir, fuera de la norma, no era tan grave como teorizar fuera de la norma. ¡Que lo diga la Inquisición! Y el propio Lope, que tuvo que hacer malabarismos para vivir mal y teorizar bien. Sobre todo en amor.

Por último, hay un tercer núcleo en el Prólogo donde se justifica de la justificación. Y donde se decide a concluir con las famosas anáforas ya comentadas, Si pedís arte / si pedís parecer.

El epílogo (o parte III), aunque mínimo, vuelve a tener tres apartados. La típicamente prologal (vs. 362-76):

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo...

La erudita, que es sacarse de la manga unos versos latinos que refuercen su posición culta y de respeto a los mayores, que empiezan con el topicazo moralista:

Humanae cur sit speculum comoedia vitae.

Para finalizar todo el poema en un tercer apartado, de sólo tres versos, paralelo al de Si pedís arte / parecer. El primer verso hace un pareado con el último latino, lo que parece broma, y los otros dos son naturalmente el pareado final. En ellos se resume la justificación de la justificación:

Oye atento y del arte no disputes
que en la comedia se hablará de modo
que, oyéndola, se pueda saber todo.

(vs. 387-89)

Lo había dicho una vez más un poco antes, en lo que llamó Montesinos la palinodia de la palinodia: Sustento en fin lo que escribí. Eso sí, con todo respeto a los clásicos, al principio de autoridad. Con palabras de los humoristas de hoy: dentro de un orden.

¿Es que Lope -y es la última pregunta- era así como hombre? ¿Era un estratega del vivir? No, dicho así; pero sí de una manera cercana, grata a un gran lopista, José Bergamín: tenía un gran manejo de la aguja de navegar hombres. Y, claro está, mujeres. Fue un improvisador de su vida, pero desde unos presupuestos de clarividencia innatos, como es un improvisador de comedias desde unos principios que la experiencia y su talento le han proporcionado, y que rigen con maestría incluso en obras mediocres. Es un improvisador por exceso de simpatía y de facilidad, respectivamente, en su vida y obra. No es un racionalizador. Va a las cosas y los seres dispuesto a darse, porque sabe que así se le entregarán. Nunca responde con otra pregunta, a lo gallego: responde con su presencia. Lo que no deja de ser una buena táctica. Dar y recibir. Como en el amor. Así obró en sus amores: para lograr mucho, dio antes mucho. No es tanto un hedonista, como un apasionado imaginativo. Acusado de carnal, dijo esta frase genial: Soy como el ruiseñor, que tengo más voz que carne. Bergamín, con su estilo inimitable, ha dicho que pecaba mucho amando y amaba mucho pecando.

Era el hijo de un bordador que había llegado a la fama literaria, y tuvo que ir a decirles a losseudocultos y cultos cómo era su arte. Allí había poderosos de las letras y de la nobleza. ¿Daría un escándalo romántico, como le pediría Morel-Fatio? En absoluto. Obraría

barrocamente. Escribió un prólogo de va y ven, voluntariamente (y forzosamente) conflictivo y equívoco, escurrizado, y luego soltó, en la parte central del texto, su doctrina. Y lo hizo todo divirtiendo, teatralmente y con ironía. Luego lo cerró todo un epílogo-prólogo. El hijo del bordador, que llegó a Fray Lope Félix de Vega Carpio, que fue consentido en su amancebamiento y su sacrilegio, que fue llorado por toda España al morir, sabía de navegaciones barrocas de vida y letras. Sabía de un orden desordenado.

Sus cartas son el mejor argumento. Sin salir de las cuarenta primeras, por ser de fechas idénticas, o próximas, al Arte nuevo, hallamos en ellas, entre otras estrategias, un ataque en carta particular al Quijote, indicando que es Cervantes el que no puede ver sus comedias; gestión secreta con un amigo para que levanten la censura de una comedia suya; defensa ante un noble de su discípulo Vélez de Guevara; pone por las nubes al maestro Bartolomé Jiménez Patón, al que tendrá siempre por impetuoso defensor; previene al de Sessa de peligros y le hace patente lo peligrosas que pueden ser las cartas durante su destierro. Le aconseja estrategia de humildad.

Hay una carta que muestra a modo de empresa de Saavedra Fajardo, pero casera, una intención equivalente o aplicable a la del Arte nuevo. Es la carta 18. En ella aconseja al duque humildad para con un noble que no le ha tratado bien, y le dice por qué:

La prudencia del que negocia es humillante hasta alcanzar: que así haze el caldero en el pozo, que baxa, baxa hasta que saca el agua que ha menester, y quédase fuera.

¿No es ésta la estructura del Arte nuevo? ¿Bajar, bajar, revolver aguas, para quedarse fuera con su arte, tras lograr haberlo expuesto al auditorio?

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).

