

**DE ACUERDO CON TODOS.  
ACERCA DEL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS, DE LOPE DE VEGA.**

**Discurso leído el 19 de agosto de 2010 con motivo de la incorporación del Dr. Miguel Ángel Garrido Gallardo como académico correspondiente en España de la Academia Nacional de Letras de Uruguay.**

Sr. Presidente, Sres. Académicos, Distinguidas Autoridades, queridos colegas, Sras. Y Sres.:

Deben ser mis primeras palabras de agradecimiento a la Academia Nacional de Letras de Uruguay que me otorga este honor que me honra inmensamente. En este país donde Eugenio Coseriu redactó los fundamentos de sus grandes aportaciones a la lingüística del siglo XX y que ofrece una tan importante nómina de autores al canon de la literatura en español, solo puedo, con toda humildad, subrayar mi agradecimiento a su Academia y asegurar mi pronta disposición a colaborar con cuantas iniciativas más se me requieran. Hace tan solo unas semanas se leía en la Universidad Autónoma de Madrid una espléndida tesis doctoral de una profesora uruguaya, fruto de la labor en este país de la cátedra “Dámaso Alonso” que me honro en dirigir. Y no será la última. Asimismo empiezan a ser ostensibles los resultados de la participación de uruguayas y uruguayos en el Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica, también dirigido por mí. De manera que esta tarea que llevo a cabo desde Madrid, en pro del fomento de los estudios universitarios de la lengua española, su literatura y su cultura, debe mucho ya a Uruguay, aunque a partir de hoy esa conexión se intensifica de un modo muy especial. Gracias, pues, a los académicos que me propusieron, gracias al cuerpo académico que me aceptó en pleno, gracias al Sr. Presidente y, muy especialmente, gracias al Sr. Secretario, Dr. Elizaincín cuya gestión condensa lo mejor de las colaboraciones a las que me vengo refiriendo.

En el tiempo que se me concede para el preceptivo discurso de ingreso, quisiera yo fijarme en una recomendación que he puesto perseverantemente en el frontispicio de las sucesivas ediciones de mi manual de *Teoría de la Literatura*, pertenece al sabio ruso Roman Jakobson y es archiconocida. Dice así: “un lingüista ciego a la función poética del lenguaje y un estudioso de la literatura ajeno a la importancia de la lingüística son ambos, casos de flagrante anacronismo”. Esto lo escribía hace medio siglo, en 1958 para ser más exactos, y hay todavía quienes no se han enterado, lo cual es especialmente grave en la tradición hispánica, porque Menéndez Pidal y su escuela nunca habían caído en ese equivocado aislacionismo que denunciaba Jakobson, refiriéndose al panorama, por entonces, de los Estados Unidos de América, donde la lingüística inspiradora era la de Leonard Bloomfield. En efecto, tomar rigurosamente en serio que los textos literarios se “fabrican” con la lengua natural o idioma y que adquieren su sentido en un proceso de comunicación, es absolutamente imprescindible para asegurarse una correcta intelección de contenido. Asimismo, tener en cuenta que “lenguaje” y “textos” no son realidades que se agotan en la expresión idiomática, sino que los seres humanos comunicamos de muchas formas en el seno de la vida social es también imprescindible para descifrar todas las huellas humanas en la historia, o sea, eso que llamamos cultura.

Pues bien, con el fin de ilustrar la tesis de que las cuestiones literarias y culturales deben abordarse también sin falta desde una perspectiva lingüística, revisaremos hoy una curiosa historia, la suerte corrida por el discurso de Lope de Vega, titulado *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este tiempo, dirigido a la Academia de Madrid*, pronunciado en 1609 y publicado a continuación en la edición de sus *Rimas*. Es decir, un texto que acaba de cumplir y celebrar sus cuatrocientos años con numerosas reuniones, congresos y publicaciones cuya ocasión o pretexto es precisamente lo que quiero comentar.

Resulta que a ese indiscutido genio de la literatura en español, que es Lope de Vega, se le pide un discurso para una “Academia de Madrid” de la que no tenemos datos ciertos, pero que, en todo caso, habría solicitado al Fénix una intervención aclaratoria acerca de una polémica viva en el mundo cultural de entonces: qué hacer ante la irrupción de un nuevo tipo de comedia que transgrede ostensiblemente los modelos clásicos de la comedia griega y latina.

No es ciertamente esta ocasión la primera en que un hombre de letras afrontaba la polémica en España. Tres años antes, en 1606, el dramaturgo Juan de la Cueva había dedicado a esta cuestión un apartado al final de su preceptiva literaria titulada *Ejemplar poético*. (Fujioka, 2010).

En efecto, Juan de la Cueva sale al encuentro de los que, en aras de la pureza dramática y el mantenimiento de los modelos de la antigua Grecia y Roma, critican el nuevo teatro español del que él mismo se considera un adalid.

Menciona a Ennio, a Plauto, a Medio, a Accio, para decir que los autores de la “nueva manera” no conocen los artificios de estos clásicos o, al menos, no siguen sus leyes. En concreto, señala la falta contra la unidad de estilo y la aparición de reyes en escena:

Que en cualquier popular comedia hay reyes,  
y entre los reyes, el sayal grosero  
con la misma igualdad que entre los bueyes.  
(vv. 502-504)

Además, seguramente con un cierto orgullo, recuerda que se le culpa a él de haber reducido en un acto los cinco tradicionales y de haberlos dividido en jornadas.

Pero, una vez recogidas las posibles objeciones, afirma que no se ha de atribuir este cambio a que no existan en España ingenios capaces de seguir el modelo antiguo. Por el contrario,

Mas siendo dinos de mojar los labios  
en el sacro licor aganipeo,  
que enturbian Mebios y corrompen Babios.  
(vv. 516-519)

O sea, se trata de autores capaces de beber en la fuente de la musa Aganipe, hija del río Temeso, origen de la inspiración poética, según las claves de la mitología griega convencional que Juan de la Cueva utiliza *ad nauseam*. Lo que hacen es introducir las novedades propias del tiempo nuevo, “huyendo aquella edad del viejo Ascreo”, es decir (siguiendo con el discurso pedantesco), la antigüedad propia de Hesíodo, natural de Ascra, quien, como sabemos, está en el origen de los grandes relatos de los dioses de la mitología griega. Afronta a continuación la defensa de las nuevas opciones y añade además la crítica de la unidad de tiempo clásica, “que forzaba a tratar tantas cosas diferentes en el término de un día que se daba”.

Juan de la Cueva se adscribe al nuevo teatro, aunque sus contertulios, los “sevillanos cómicos”, Luis Vélez de Guevara, Gutiérrez de Cetina (probablemente el famoso madrigalista del que no nos ha llegado su presunta producción teatral), Cózar y Fuentes, más el “ingenioso Ortiz”, autor de la comedia Rodeana, y el “austrífero Mejía”, o sea, don Pedro Mexía, lo hagan. Como lo hacía su maestro Mal Lara al que llama nada menos que “Menandro Bético”. Y lo hacían muchos más.

Otros muchos que en esta estrecha vía  
obedeciendo al uso antiguo fueron  
en dar luz a la cómica poesía.  
(vv. 538-540)

Juan de la Cueva admite que, por otra parte, la gente escuchaba sin desdén un teatro tradicional cuya fábula era “sin ornato”, “sin artificio” y “corta de argumento” y aceptaba muy bien la presencia de sólo tres personas en el tablado y de dos solas como dialogantes. En suma,

Un gabán, un pellico y un cayado;  
un padre, una pastora, un mozo bobo,  
un siervo astuto y un leal criado.  
(vv. 556-558)

Con todo, dirá, los ingenios fueron creciendo, las artes fueron mejorando y se terminó por desechar el modelo clásico que el Renacimiento estaba imitando con tanto cuidado servil.

Tuvo fin esto, y como siempre fuesen  
los ingenios creciendo y mejorando  
las artes y las cosas se entendiesen  
fueron las de aquel tiempo desechando.  
(vv. 560-565)

Y remacha. Los cambios que fundan la comedia española no se realizan por ignorancia, tampoco por frivolidad, sino porque es propio de hombres prudentes adaptarse a las nuevas realidades.

Esta mudanza fue de hombres prudentes  
aplicando a las nuevas condiciones  
nuevas cosas que son las convenientes.  
(vv. 568-570)

Emprende a continuación una larga argumentación ante un supuesto interlocutor no convencido, un autor del teatro antiguo, al que le puede parecer bárbaro e inadecuado el teatro que Juan de la Cueva practica y que defiende en su poética.

Pide al interlocutor que considere las varias opiniones, que no se deje llevar por la extrañeza ante aquello a que no estaba acostumbrado. Para comprender sus alegatos, es preciso constatar que los resultados de la que se llamará “comedia española” son buenos, hay que escuchar los argumentos con ánimo y sin prejuicios, y, en suma, hay que atender a razones, porque “con la verdad se temple su aspereza”.

Es más. Juan de la Cueva se atreve a desafiar a su interlocutor a que ajuste los temas a los nuevos modos de la comedia propuestos y augura una conversión hacia el nuevo modelo:

Confesarás que fue cansada cosa  
cualquier comedia de la edad pasada,  
menos trabada y menos ingeniosa.  
(vv. 583-585)

Reta el autor a que se comparen los autores antiguos, sin perdonar griegos ni latinos, para ver que la

razón de la nueva comedia está bien fundada. No se trata, claro es, de menospreciar los grandes autores de la tradición que merecen perpetua alabanza y que fueron estimados siempre. Tampoco se trata de menospreciar los temas y doctrinas, “llenas de excelencias” que se nos han transmitido en estas obras. No es eso.

Del arte, del ingenio, de la ciencia  
en que abundaron con felice copia  
no trato, pues lo dice la experiencia.  
(vv. 595-597)

Tampoco se trata de los casos singulares ni de las capacidades de cada autor, sino estrictamente de la poética. Y en cuanto a ésta, Juan de la Cueva confirma que la poética de la comedia nueva española es claramente superior.

Mas la invención, la gracia y traza es propia  
a la ingeniosa fábula de España,  
no cual dicen los émulos impropia.  
(vv. 598-600)

O sea, para Juan de la Cueva, en su momento existen dos posibilidades con respecto al teatro: proseguir pedestremente el legado de la comedia clásica griega y latina (esto es lo que quieren los “émulos”) o dejarse llevar por la invención, la gracia y la nueva traza para representar la fábula en España. Esto segundo, frente a lo que superficialmente pudiera parecer, sería el modo de buscar la verdadera imitación.

Pues bien, con estos antecedentes de defensa a ultranza por parte de un autor cuyas obras dramáticas son calificadas con razón por Marcelino Menéndez Pelayo de “embriones bárbaros y groseros”, cabría esperar que el verdadero creador de la “comedia española”, Lope de Vega, ofreciera una brillante apología del *arte nuevo* en su conferencia de Madrid. Pero, como se sabe, no fue así.

Lope dedica una desproporcionada porción de su discurso a mostrar el conocimiento que tiene de la reglas de la Poética clásica y parece que las aprueba, introduce algunas leves apostillas sobre la consideración de los preceptos consabidos y, finalmente, justifica su opción, como es bien conocido, en el hecho de que, pues el vulgo paga “es justo hablar en necio para darle gusto”.

Don Marcelino Menéndez Pelayo (1883: 772-775) no sale de su asombro. Comprueba que el *Arte Nuevo* es una Preceptiva en la que su autor admite *ad pedem litterae* la doctrina oficial aristotélica: la comedia es imitación de las acciones humanas (“y las costumbres de su siglo”), la unidad de acción es incuestionable, recomendables son la unidad de estilo y apropiada conexión de las escenas, el decoro de los personajes, la propiedad de vestidos y aparato, la adecuación estilística del metro a la situación, la contención de la sátira, que debe huir de las libertades de la comedia antigua o aristofanesca y la represión de las “fábulas episódica”, o sea, la observancia del principio de totalidad sobre el que Aristóteles había insistido. Y, además, estas afirmaciones están acarreadas de un modo trivial: “muchas citas de Marco Tulio, Elio Donato, Robortello, Julio Pólux, Manetti, Plutarco, Atheneo, Jenofonte, Valerio Máximo, Pedro Crinito y Vitrubio, erudición de poliantea con la cual se escudaba el gran poeta para probar que él también había aprendido humanidades y sabía hacer arte clásico cuando quería”. La conclusión del polígrafo santanderino no puede ser más desoladora: “El *Arte Nuevo* es superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio, fluctuando siempre entre la legislación peripatética y las prácticas introducidas en el teatro”.

No deja de reconocer el crítico que se aportan las novedades de la mezcla de lo trágico y lo cómico,

de las acciones humildes y las plebeyas con las reales y altas, de Terencio con Séneca. Asimismo, se pondera la abolición de la “unidad de tiempo” en los bordes mismos de la célebre frase lopesca que evoca “la cólera del español sentado”.

Cree Menéndez Pelayo que en Lope coexisten en discordancia el poeta español popular y el poeta artístico, educado con la tradición latina e italiana. El artista se acuerda de las enseñanzas oficiales de Poética que recibió en su juventud, de los principios de Aristóteles y de Horacio y eso le produce aflicción porque contradice las nuevas sendas en las que él mismo es pionero.

Así, poniendo en relación el *Arte Nuevo* con las demás obras del autor y con el sentido estético que predomina en ellas, concluye textualmente que Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* perpetra una “lamentable palinodia que apenas es menester citar porque vive en la memoria de todos, llama *bárbaro* de mil modos al pueblo que, teniendo razón contra él, se obstinaba en aplaudirle, y se llama bárbaro a sí mismo, y hace como que se ruboriza de sus triunfos por contemplación a los doctos *refinados y discretos*, y se disculpa con la dura ley de la necesidad, como si hubiese prostituido el arte a los caprichos del vulgo; y hace alardes pedantescos de tener en la uña la poética de Aristóteles y sus comentadores... ¡Triste y lastimoso espectáculo en el mayor poeta que España ha producido! ¡Cuánto le cuesta al verdadero genio hacerse perdonar su gloria!”.

Sin embargo, que me perdone Don Marcelino, yo creo que el *Arte Nuevo* no puede calificarse sin más de palinodia. La triple afirmación (conozco las reglas clásicas, muestro las reglas de la comedia nueva y justifico por qué sigo la poética nueva, “bárbara”, en vez de la sabia poética clásica) tiñe de ambigüedad todo el discurso, que ha sido objeto de controversia por una razón y la contraria hasta nuestros días. La cuestión es: ¿Lope, como quiere Menéndez Pelayo, finge despreciar la comedia que él practica y lleva a la cumbre, para congraciarse con lo académicamente correcto, sometándose a la tiranía del *qué dirán*, aunque, en realidad, está profundamente de acuerdo con lo que hace? O, por el contrario ¿Se somete Lope, en contra de sus convicciones estéticas, *pro pane lucrando* a una disciplina, que él considera “bárbara”? Y, haciendo lo primero, ¿hace bien o hace mal? Y, si lo segundo, igualmente: ¿hace bien o hace mal?

He aquí el estado de la cuestión con el que llegamos al centenario de 2009 sin ponernos de acuerdo, pero, eso sí, generando una bibliografía que, como tuve ocasión de recordar en mi conferencia del congreso de Pamplona (Garrido Gallardo, 2010), que es la que vuelvo a exponer aquí con alguna variante, nunca Lope pudo imaginar que tan brevísima obra produciría.

Pero si Juan de la Cueva, en su crítica, como en su poesía, tuvo, según Menéndez Pelayo, “atisbos, intenciones y vislumbres mucho más que concepciones enteras”. Teoría y práctica fueron parejas. Y pueden preterirse. La posteridad de Lope de Vega no podía pasar, en cambio, de puntillas sin observar atentamente la producción del Fénix y es esa la razón por la que se hace difícil calibrar la verdadera entidad de su poética e imposible delimitar cuánto hay de interés en ella misma y cuanto ha superpuesto una posteridad crítica que, desde la retórica y la poética, la teoría y la preceptiva nunca ha podido prescindir de la atención que le reclamaba la obra artística del autor del *Arte Nuevo*.

Sea como sea, el hecho es que el interés por el *Arte Nuevo* de los grandes críticos es evidente. Menéndez Pidal (1935:102-103), por ejemplo, va más allá de la posible doble interpretación de la obra, que he evocado hace un momento, y, pasando por alto cuanto contradice la defensa de la nueva comedia, no ve más que un manifiesto explícito de ella. Nos recuerda que Lessing en el capítulo 69 de su *Dramaturgia de Hamburgo* traducirá un largo pasaje y apreciará su valor al señalar que Lope, queriendo disculpar las faltas de su teatro, hacía mucho más, pues postulaba la inexistencia de tales faltas allí donde reinaba la mimesis de la naturaleza. Según Menéndez Pidal, el *Arte Nuevo* echa a un lado la vieja e inválida preceptiva

neorristotélica, universalmente acatada, y nos enseña que el principio de la mezcla tragicómica, repugnada por la simplicidad del alma clásica, es grato a la mente más compleja del hombre moderno y descubre una fuente de placer estético oculta para la humanidad.

El verso *Perder el respeto a Aristóteles* es, según él, la primera gran afirmación lopesca. Alumbró a Lope una comedia que, al mezclar lo noble y lo plebeyo, lo festivo y lo grave, habría de ser condenada unánimemente por todos los tratadistas, tanto de Italia como de España, quienes la calificarían de “monstruo hermafrodita”. Sin embargo, tomando Lope como bandera la injuriosa denominación, hace valer que el “vulgo” (el que no sabe de extravagantes reglas académicas) deba dictar las nuevas leyes del arte, “la vil quimera de este monstruo cómico”. Y es más, implícitamente, denunciará como algo monstruoso la tragedia pura, pues viene a decir que la reprobada mezcla de Séneca y Terencio es lo verdaderamente conforme con la belleza natural.

El entusiasmo “popular” de Menéndez Pidal se desborda ahora cuando concluye que el verso *Que aquesta variedad deleita mucho* es “sencillamente importante por afirmar que la poesía es vida y no doctrina; que si la obra literaria no produce la corriente de emoción deleitosa que une y confunde al auditorio con su poeta, ha errado totalmente el camino, aunque la apruebe *el que más sabe de arte, el que lo entiende* (versos 13 y 199), porque la poesía no se dirige al entendimiento crítico”.

Se eleva a segunda afirmación fundamental del *Arte Nuevo* que el *gusto*, entendida la palabra en el sentido conversacional ordinario y no en el que le habría de otorgar Gracián más adelante (“facultad crítica del espíritu”), es norma que debe prevalecer frente a cualquier otra. Guiado por el superior criterio del deleite que tiene que producir la obra literaria, “Lope impone leyes desusadas o nuevas como la suspensión del interés, muy olvidada por la tragedia renacentista, la polimetría del verso extraña a los tratadistas, el prescindir de las unidades, etcétera. De esas unidades, Lope declara intangible la de acción; pero las de lugar y tiempo, por cuya tiranía la imaginación no podía apartarse de los veinte pasos del escenario ni de la unidad del día en cuanto a la representación, son combatidas en nombres del supremo interés del arte”.

Déjese decir, no obstante, que el texto no permite sin más esta interpretación de Menéndez Pidal, pues, más allá de las consabidas proclamas anticonvencionales, nada desautoriza, insisto, en el texto, la defensa de la comedia clásica. Señalar que se conoce a los clásicos y disculparse de no seguirlos deja poco margen a la conceptualización del libro como anticlasicista y revolucionario. Es natural, como he recordado ya, que la ingente producción del Fénix esté pesando sobre quien se acerca a esta obrita deslumbrado por la fecundidad de su teatro. Sin embargo, la obra publicada en 1609 nos puede entregar sus claves hermenéuticas sin asentir al prejuicio de los que han buscado su raíz en los comentarios ocasionales de Lope o en la praxis artística de su producción teatral. Creer a pie juntillas en la relación entre una poética explícita de autor y su correspondiente práctica (y viceversa), aunque parezca un camino plausible, no suele dar resultados ciertos.

Romera Navarro (1935: 38-39) eleva la indudable formulación irónica presente en el *Arte Nuevo*, pieza que sostiene continuamente una cosa y su contraria, a categoría explicativa del sentido. Imagina Romera que en la Academia de Madrid debían de hallarse presentes algunos de los rígidos terencianos de los que presupone Lope que, sin escribir comedias, saben más “del arte de escribirlas y de todo” y para quien es sarcástica la apostilla a la unidad de tiempo a la que lamenta que no le hayan atribuido ni siquiera el día “matemático”, o sea, las veinticuatro horas.

El registro irónico es incontestable, pero no me parece igualmente incontestable la extensión universal que el crítico hace de él. Piensa que no se puede interpretar de otra forma que tantas veces se llame “bárbaro y bárbaras las comedias tuyas, y bárbaro el gusto del público, y máquina confusa el teatro de su tiempo, y

hable de los mil agravios que al arte se hacen en España, para terminar sustentando las comedias que tenía escritas y que de una comedia se ha de juzgar no por preceptos, sino oyéndola recitar”. Y continúa:

Y ¿cómo no tomar a rasgo burlón aquel dolor de conciencia que muestra sentir por el quebrantamiento de los preceptos, que le hace encerrarlo con seis llaves para que no le den voces los libros de Terencio y Plauto, cuando en otras obras no se cansa de repetir que “tiene gusto de español”, y que no gusta de andar con el arte y los preceptos y que más bien le cansa el rigor de los antiguos, y que, por último, tiene ya visto que *los que miran en guardar el arte/nunca del natural alcanzan parte*.

O sea, que Lope no pensaba que como el vulgo paga las comedias, justo es “hablarle en necio para darle gusto” o, por lo menos, si lo pensaba, no creía que hablaba en necio sino que el fin de la comedia es el deleite en que el gusto manda. Por eso, al escribir sus comedias, no hubo de seguir las pautas de los primeros inventores, sino las prácticas que él encontraba ya asentadas en el teatro nacional.

No lo veo claro. Es el problema de la ironía por escrito y, por tanto sin la *pronuntiatio*, que es su señal y justificación. No estará tan claro en la propia obra que se dice lo contrario de lo que se enuncia (esa es la sustancia de la ironía) cuando, como venimos viendo hay quienes pueden interpretar el *Arte nuevo* como una palinodia. Tampoco nos da resultado el recurso a las insistencias, porque, si bien se mira, tantas hay en defensa del arte nuevo como en honor del arte de los antiguos y en justificación puramente ocasional de la práctica de la comedia.

El problema estriba de nuevo en recurrir a otras obras que no son necesariamente el contexto de la que analizamos. La fórmula sencilla de creer al Lope autor de comedias y descreer del Lope académico es un recurso cómodo, pero ayuno de fundamento. Que el vulgo con sus leyes establezca “la vil quimera de este monstruo cómico” es una afirmación donde “monstruo cómico” no es ironía, sino cultismo y el grado de pesar lopesco por tener que perpetrar el “monstruo cómico” resulta imposible de calibrar.

Me parece a mí que la seguridad con que se le atribuye carácter irónico a determinadas afirmaciones proviene no de algún síntoma que revele la *intentio auctoris*, sino de una convicción del crítico (*intentio lectoris*) a quien le parece rigurosamente imposible concebir lo que para muchos en tiempo de Lope -y no digamos en el clasicismo posterior- era poco menos que evidente: la bondad de una dramaturgia que resulta de la aplicación de una preceptiva neoclásica.

Después de todo este recorrido, uno de los mejores tratadistas de nuestra obra, Juan Manuel Rozas (1976: 63-70), no puede por menos que llegar a esta doble pregunta: “¿Por qué actúa Lope de Vega así con buscadas palinodias y ambigüedades? ¿Qué intención le mueve a 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 [a cuatro] de distancia.”

El crítico propone que “el *Arte nuevo* es como es por una serie de razones históricas y no hay más razones esenciales que dar” y está circunscrito a tres hechos: el ser un trabajo para una academia del siglo XVII, el ser Lope discutido y admirado, y el pertenecer Lope a la clase baja y haber sabido vivir a su aire y prosperar mediante una moral personalísima.

En cuanto a lo primero, la Academia tendría necesariamente unos hábitos a los que habría de ceñirse el discurso de Lope, hábitos que habrían de influir necesariamente en su extensión y que ofrecerían un contexto (un entorno) que habría de constreñir naturalmente (valga la paradoja) el desarrollo de la

intervención.

En cuanto a lo segundo, Lope tuvo problemas en varios frentes literarios, se puso enfrente del *Quijote* y Cervantes, enfrente del gongorismo y Góngora y estuvo hostigado por una caterva de neorristotélicos al mando de Torres Rámila y Mártir Rizo. Y salió con bien mediante la estrategia de situarse *au dessus de la mêlée*. Ésta sería también la que empleó con ocasión del *Arte Nuevo*.

Y en cuanto a lo tercero, Lope sabía que vivir mal, escribir mal, o sea, fuera de la norma, no era tan grave como teorizar fuera de la norma (“¡Que lo diga la Inquisición!”) y, por eso, Rozas advierte la palinodia de la palinodia que componen los versos *sustento en fin lo que escribí* frente a *Mas a ninguno de todos llamar puedo/ más bárbaro que yo...*

Compartiría la solución de Rozas si no fuera por su recurso a la *intentio auctoris*. Siguiendo esta opción, tenemos que pensar, como hace también Rinaldo Froldi (1968), que determinadas persona -los académicos- le han tendido a Lope una trampa, que él se la ha dejado tender, que, sin embargo, se revuelve (y se resuelve) en la ambigüedad para huir de problemas y que todo esto resulta plausible porque “el hijo del bordador, que llegó a ser Frey 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” (p. 69).

Demasiadas explicaciones y demasiado arriesgadas. *Frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora*. No se sabe hoy por hoy que Lope se viera obligado a acudir a la *Academia de Madrid* ni hay el menor atisbo que certifique que la invitación significaba (o no) una encerrona, ni de que la opción de yuxtaponer las dos poéticas en un texto garantizase sumar voluntades o criterios contrapuestos y no más bien ponerse a todos enfrente. Habitualmente, ayuda mucho acudir a la instancia social en la explicación de la obra literaria en general y de la obra de Lope en particular, pero no parece que sea precisamente el texto de fuentes consabidas de esta preceptiva el más menesteroso de esas explicaciones. Me parece a mí que ni la psicología de Lope ni sus condicionamientos sociales tienen mucho que ver aquí, aunque, como he anunciado, crea que Rozas ha rozado la solución. Lo ha conseguido al fijarse en el primero de los tres hechos que hemos visto: Lope escribe el *Arte Nuevo* para un determinado acto cuyas reglas son de obligado cumplimiento.

Igualmente Orozco (1978: 60-61) avanzó en la dirección correcta, aunque no lograra dar el último paso. Ve la explicación del *Arte Nuevo* en su condición de pieza oratoria que sigue la *Retórica* aristotélica, teniendo en cuenta el público y adoptando un aire del que profiere espontáneamente su discurso. Cree Orozco que estructura, formas, elementos y recursos obedecen en la obrita a esa estrategia prefijada, incluso en la obligación que tenía, ante un concurso de doctos, de demostrar que su autor no era un ignorante. Por otra parte, sigue diciendo que la composición en verso ha inclinado muchas veces a pensar en el género didáctico *epístola* para el *Arte Nuevo*, siendo así que la métrica no es nunca por sí misma definidora del género. Y añade aún dos cosas: una sobre la composición del público:

(...) su trato y conocer sobradamente las opiniones que cada uno de sus componentes tenía sobre el hecho de la *nueva comedia*. Así, Lope, sabiendo lo que pensaban todos ellos, podía suponer sobradamente lo que íntimamente iban a sentir al escuchar su doctrina y argumentos

La otra sobre las consecuencias discursivas de la situación:

Sus palabras habían de tener el tono vivo, polémico y cambiante, acomodado a una situación conocida; podía, pues, Lope actuar, lógicamente, dándole a su necesariamente breve discurso el



carácter de pieza oratoria que se pronunciaba como algo que se dice espontáneamente.

Sobre el seguir la estrategia de la retórica aristotélica (lo que afirma también Rozas a otro propósito), hay que advertir que, en un cierto grado de generalidad, no se puede decir que un determinado discurso siga las normas aristotélicas, sino que acertadamente las normas aristotélicas han señalado los modelos universales del discurso humano persuasivo. Sin embargo, Orozco más que antes Rozas, se acerca a la definitiva solución a la pregunta planteada y que ha de venir necesariamente de una aproximación lingüística, pragmática (retórica en sentido completo) al hecho.

Porque, a mi juicio, lo que ha faltado hasta el presente, generando un amplísimo debate de siglos del que aquí hemos dado solo unos selectos ejemplos, es preguntarse por el *acto del lenguaje* que instaura el *Arte Nuevo*, lo cual puede hacerse de un modo un tanto intemporal y sin presuponer un conocimiento más que genérico del público que lo oíría por primera vez. Es una cuestión de “género” (*genus*) en el pleno sentido retórico del término.

Si yo exclamo “¡solo!” recitando poesía, se entenderá “sin compañía”. Si lo hago ante la barra de un bar en España, se entenderá “café”. Si un alumno dice “se abre la sesión”, desde la mesa presidencial, se entenderá “broma”, si lo dice el presidente o su legítimo representante, estará perfeccionando el acto “apertura”.

Pues bien, hay que preguntarse sobre qué acto (Valdés Villanueva comp., 1995) es el que nos deja el texto *Arte Nuevo de hacer comedias*, qué significado tiene el texto en el proceso de realización del acto y qué reglas sintácticas y semánticas de las que impone el acto al texto podrían tener otra significación si el acto fuera otro. Una indagación así puede deshacer todos los equívocos y, tal vez, cerrar el plurisecular debate sobre los significados y el sentido de la obrita de Lope.

El discurso que lleva a cabo Lope se describe pragmáticamente como /Acto de discurso protocolario/ y está sometido al menos a las siguientes reglas:

1. Un acto de discurso protocolario debe someterse a las convenciones rituales. La primera de las cuales es, en el caso del tipo de Academia de que se trata, la manifestación de una cierta erudición más o menos relacionada con la cuestión concernida. Si no se tiene en cuenta esto, resultará desproporcionado (o desorientador) el introito del *Arte Nuevo* sobre teatro clásico.

2. Un acto de discurso protocolario debe respetar el tiempo previsto, por encima de las necesidades de exposición del contenido que se quiere transmitir. Por eso, el verso “que no da más lugar ahora el tiempo” lejos de suponer una salida de tono, como ha pensado algún tratadista (Sánchez Escribano, 1972: 52-53) supone un enunciado rigurosamente serio del que, sabiendo lo que le falta por decir, conoce igualmente el límite del tiempo (30 minutos en su caso) que tiene por delante.

3. Un acto de discurso protocolario es el *lugar* por excelencia de lo que algunos han llamado *poliacroasis* (Albaladejo, 1998), estrategia retórica dirigida a concitar la adhesión a la vez de los diversos segmentos de opinión que forman parte del mismo público oyente. No tiene, pues, sentido intentar averiguar pormenorizadamente las presuposiciones del público que escuchó inicialmente el *Arte Nuevo*, siendo evidente, como lo es, que necesariamente habría diferencias, muchas o pocas, de tendencias.

4. Un acto de discurso protocolario responde al contenido performativo de /agrado/. En cierta medida, lo mismo que quien profiere /gracias/ no dice nada, sino que hace (/agradecer/), quien emprende un discurso protocolario no es tanto lo que dice como lo que hace: /agradar/. Carece, pues de sentido las investigaciones sobre la *intentio auctoris* (conceptual o psicológica), basada en *otros* discursos diferentes del que aquí se refiere.

5. Un acto de discurso protocolario flexibiliza el orden de su componente sintáctico o semántico. De

ahí, las piezas fuera de lugar en el texto que han señalado con razón algunos críticos (Rozas, 1976:46). En un texto de estos, ocurre que, si, por asociación de ideas, acude algo a la cabeza que no se ha dicho en su sitio, se introduce en el momento, lo cual, naturalmente, no se haría en un tratado sistemático.

6. Un acto de discurso protocolario es un *indecidible semántico*. Una vez proferido el discurso no cabe preguntar ¿verdadero o falso? Sino ¿cumplido o fallido?

Después de todo, lo que el discurso de Lope de Vega se plantea es: ¿Hemos terminado o no *de acuerdo con todos*? Si miramos los hechos como se debe, o sea, desde el lenguaje, la larga polémica de siglos habría estado, al menos en parte, de más.

Miguel Ángel Garrido Gallardo  
CCHS/CSIC  
Madrid.

## REFERENCIAS

Albaladejo, Tomás (1998): “Polyacroasis in Rhetorical Discourse”, *The Canadian Journal of Rhetorical Studies*, 9, 155-167.

Cueva, Juan de (1606): *Exemplar poético*. Ed. de José María Reyes Cano. Sevilla, Alfar, 1986.

Froldi, Rinaldo (1968): “Reflexiones sobre la interpretación del *Arte Nuevo*”, páginas 161- 178 de *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya.

Fujioka, Tim (2010). *El “Exemplar poético” de Juan de la Cueva y la preceptiva poética española a principios del siglo XVII*. Tesis de Magister de Alta Especialización en Filología Hispánica (CSIC). Madrid. (Inédita).

Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2010): “El *Arte Nuevo de hacer comedias*, texto indecible”, RILCE (en prensa).

Lessing, Gottold Ephraim (1769). *La Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1993.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1883). *Historia de las Ideas estéticas I* y (1890-1902), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega en Obras completas. Menéndez Pelayo Digital*, Madrid, Fundación Histórica Tavera, 1999.

Menéndez Pidal, Ramón (1935): Lope de Vega. El Teatro I. ed. de Antonio Sánchez Romerazo, Madrid, Taurus, 1989. (Col. “Persiles”. Serie “El Escritor y la Crítica”), 84-144.

Orozco, Emilio (1978): *¿Qué es el “Arte Nuevo” de Lope de Vega? Anotación previa a una consideración crítica*, Salamanca, Universidad.

Romera Navarro, Miguel (1935): *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunque.

Rozas, Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL.

Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto (1965): *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos.

Valdés Villanueva, Luis M. (comp.) (1995). *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos.

Vega, Lope de (1609). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la Academia de Madrid*. Edición políglota de Felipe Pedraza Jiménez, con traducciones y prólogos de Maria Grazia Profeti, (italiano), María Salete Bento Cicaroni (portugués), Frédéric Serralta (francés), Víctor Dixon (inglés), Kurt Spang (alemán), Ursula Aszyk (polaco). Almagro, SECC y Festival de Teatro Clásico, 2009.