

"EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS", UNA NUEVA ESTÉTICA TEATRAL

Prof. Erwin Haverbeck O.

Lope de Vega es el gran innovador teatral español, creando e imponiendo una estética teatral que rompe con la postura neoclásica predominante en la Península hasta fines del siglo XVI. Lo significativo es que la estética lopesca mantendrá su vigencia a lo largo de casi todo el siglo XVII, definiendo los rasgos fundamentales del teatro de Tirso, Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla, etc. A continuación se analizarán los rasgos más relevantes de la teoría teatral del Fénix.

1. La estética del teatro de Lope de Vega

Es bastante conocido el hecho que hacia fines del siglo XVI aparecen en Madrid, los teatros fijos, es decir, lugares de representación destinados expresa y únicamente a la puesta en escena de piezas teatrales. Se observa, por primera vez en la Península, una voluntaria demarcación y delimitación del hecho escénico en locales estables.

Por otro lado, Lope de Vega es un gran innovador teatral y buena parte de su genialidad consiste en haber creado una fórmula escénica dirigida a ese público masivo, que asistía al "corral" de comedias madrileño. El Fénix logra dar forma teatral al gusto colectivo, rompiendo con la estética neoclásica defendida por diversos dramaturgos y teóricos, como Cervantes¹, Cascales, Argensola y López Pin-ciano. Lope, por su parte, defiende una nueva estética teatral apropiada para su público y su tiempo.

El Fénix prefiere a la preceptiva aristotélico-horaciana, las exigencias de los espectadores que asistían a la comedia, quienes eran, en definitiva, los que pagaban por ver el espectáculo teatral. Su preceptiva empírica procura interpretar los gustos, los sentimientos y los valores del público de su tiempo:

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgo aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

(ARTE NUEVO, vs. 45-48)

Del texto citado se desprende una ecuación: justo=gusto. Este es un elemento clave de la estética psicosociológica del teatro de Lope de Vega. La ley teatral es muy evidente: *lo justo es lo que responde al gusto*, condensando así el principio esencial de la nueva estética dramática. El arte docto y antiguo, según Lope, "se funda en razón" (vs. 137), en cambio, este nuevo arte se basa en el gusto. Frente a la teoría objetiva de la belleza, el Fénix sienta el principio opuesto de una estética subjetiva, siendo el fin de la comedia el "dar gusto" (vs. 48 y 209); y éste, como deleite estético, es independiente del raciocinio o juicio, tan independiente que puede ser opuesto (vs. 375-376).

En consecuencia, Lope va a distinguir (vs. 1-156) entre la antigua y la "nueva" crítica, sosteniendo que el tiempo muda las costumbres y con ello —forzosamente— cambian las leyes de la creación artística. Este planeamiento coloca a Lope en abierta oposición con los teóricos anteriores; estos sostenían la existencia de una *poetica perennis* —la creada por el mundo clásico— válida en todo tiempo y

(1) Resulta útil leer los capítulos 47 y 48 de la Primera Parte del *Quijote*. Cervantes defiende la estética neoclásica y ataca, vigorosamente, el "nuevo" arte teatral, que Lope y sus seguidores están imponiendo en Madrid.

lugar. El Fénix mantiene una postura opuesta, insistiendo en que los preceptos clásicos no constituyen realidades absolutas, haciendo notar su permanente preocupación por los espectadores, por el “vulgo”. Afirmar que no existen principios abstractos, permanentes, ni modelos impersonales perfectos. Las normas, los conceptos teatrales varían con las épocas y resulta necesario acomodarlos a los cambiantes gustos del auditorio. Por otro lado, al estar muy definido el destinatario, busca los recursos teatrales para agradar a ese público. Pretende alcanzar, a través de la escena, una comunión con los espectadores, un estrecho contacto con la participación del pueblo en el fenómeno teatral, contra la tradición humanista, basada en paradigmas clásicos y en una actividad literaria limitada a una minoría culta restringida. Este hecho es decisivo para entender toda la estética lopesca. El público, en fin de cuentas, representa la conciencia de lo que es válido o no en el gusto de la época. Los siguientes versos de Guillén de Castro, uno de los tantos seguidores de Lope, son bastante iluminadores:

y es su fin el procurar,
que los oiga un pueblo entero,
dando al sabio y al grosero
que reír y que gustar.

Al final de su vida, Lope, al publicar, en edición suelta, *El castigo sin venganza*, dirá con todo orgullo: “Está escrito al estilo español, no por la antigüedad griega, y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros; porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres”².

Como los tiempos cambian y perfeccionan los gustos, se alteran y contradicen normas establecidas, desde una intelectual postura, por los doctos, cuyo cumplimiento se estimaba fundamental para la validez de la creación literaria, surgiendo otras normas nacidas por el gusto de los espectadores que asistían al “corral” de comedias. Se aprecia un rasgo de tensión, muy propio del Barroco, entre dos exigencias contrapuestas, las reglas del arte y las de la realidad y la vida. Según Orozco Díaz, el Barroco “defiende categóricamente las exigencias de vida y libertad de acuerdo con la realidad, la naturaleza y los gustos y costumbres de los nuevos tiempos. De ahí la tensión entre norma y libertad que late en el fondo —y a veces en la forma— de muchas obras del Barroco. Admiran a los autores y modelos antiguos, pero consideran que sus obras valían para su tiempo, pero no para el presente. Así lo harán Lope de Vega —y sus discípulos— defendiendo un *arte nuevo de hacer comedias para su tiempo*”³.

Hay otro aspecto importante que merece un breve estudio y que también es un elemento esencial para la mejor comprensión de la estética de Lope. Buena parte de la crítica tradicional, partiendo de postulados románticos, ha sostenido que el Fénix, genio por naturaleza, creó la “comedia española” por propio y único impulso, dando forma al teatro nacional hispánico fuera de específicas y conscientes contribuciones de una tradición literaria, siendo su teoría una inconsciente maduración de una disposición natural del genio peninsular. Frente a esta posición merece destacarse otra, que busca “reconocer lo que fue el teatro de Lope y el de sus predecesores en su plena y concreta historicidad”⁴.

Para precisar un tanto estos aspectos hay que partir de algunos hechos biográficos. Hasta 1588 las creaciones teatrales de Lope —por ejemplo, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, *El verdadero amante*, etc. —están escritas de acuerdo a los postulados vigentes en España, como ser la distribución de la obra en cuatro actos, abundante utilización en la versificación de metros italianos, etc. Desterrado a Valencia, el Fénix conoció las experiencias, los tanteos previos realizados por los comediógrafos en dicha ciudad, donde existía un teatro con rasgos muy definidos, gracias al predominio

(2) Citado por JUAN MANUEL ROZAS, pág. 83. En relación con el texto de Lope, corresponde al *Prólogo* de *El castigo sin venganza*, Barcelona, Pedro Lacavallería, 1634, sin página. Ed. Facsímil en *La Circe* y otras rimas y prosas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1935.

(3) *Características generales del siglo XVII*, pág. 35.

(4) RINALDO FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, pág. 37.

de un ambiente ciudadano y burgués, existiendo importantes experiencias teatrales que debieron impresionar al desterrado escritor madrileño. Sin pretender agotar una cuestión tan importante, resulta de gran utilidad conocer las ideas teatrales de algunos escritores y teóricos de aquella ciudad, porque así se hacen evidentes las coincidencias entre los postulados teatrales desarrollados por ellos y los que sostendrá, posteriormente, Lope en su *Arte Nuevo*.

Un caso interesante lo constituye Juan de Timoneda, quien se percató de la necesidad de modificar el teatro vigente en la ciudad de Turia, que se caracterizaba por ser una narrativa dialogada, reflejo de convenciones pastoriles, con versos cargados de lirismo y con un escaso desarrollo de la acción dramática. En realidad, busca complacer al público, el cual representa la conciencia de lo que es o no válido. Concibe el arte no como una abstracta y estática perfección típica sino que, muy por el contrario, estima que la creación artística debe evolucionar de acuerdo a la vitalidad humana. Pretende acercar la acción al gusto del público, evitando los largos monólogos, reduciendo la narración en favor de la acción, concentrando la atención en la intriga, empleando un lenguaje vivaz, comunicable, que se asemeje a la lengua hablada, otorgando importancia al "simple". En todas estas innovaciones hay una intención, un objetivo profundo: la búsqueda de una fórmula teatral distinta, nueva. Pretende alcanzar un contacto directo con el público, constituyéndose éste en la razón de ser de la experiencia teatral.

También Lope de Rueda, allá por 1559, comienza sus actividades teatrales en Valencia. En su creación artística se aprecia, inicialmente, la influencia de modelos italianos; pero posteriormente intenta elaborar algo original a través de la expresión, creando un lenguaje que constituye un enlace inmediato con el gusto y las costumbres del público, habituado al lenguaje familiar cotidiano.

En síntesis, puede afirmarse que en Valencia hubo un importante círculo de innovadores que fueron capaces de crear una poética teatral nueva y que lograron construir una pujante tradición que Lope conoció, intuyendo, seguramente, las grandes posibilidades teatrales que ella ofrecía. "Con las obras escritas en Valencia, Lope revela un sentido más seguro del teatro, cediendo incluso, a veces, a una excesiva admisión de recursos escénicos de bajo valor. Definitivamente, adoptó la distribución de las comedias en el sintético dinamismo de los tres actos, innovación que, por lo demás, él reconoció a Virués, y de la que no está excluido que hubiese tenido ya noticias de Madrid, antes del destierro. Es también probable que Lope eligiese para su exilio Valencia por su fama de ciudad rica y culta y, sobre todo, por la curiosidad de conocer aquel ambiente teatral del que habría oído hablar a actores, como su amigo Gastón de Porres"⁵.

La teoría teatral de Lope aparece ya plenamente elaborada en su *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, publicada en 1609. El comediógrafo está muy consciente de que está creando un arte distinto, debiendo soportar la polémica, las críticas y las fuertes discrepancias. Es importante señalar que también hubo defensores, a veces muy apasionados, de los postulados teatrales del Fénix. Lo fundamental es que Lope creó una estética teatral, que tuvo una larga vigencia en la escena española, de gran trascendencia histórica y cultural. Desde el punto de vista personal, Lope —hombre de origen humilde— logra una gran popularidad y una consideración social gracias a su genio creador, consiguiendo, incluso, importantes ingresos económicos ya que ha nacido una nueva forma de mecenazgo, el dinero que paga el público por asistir al espectáculo teatral. Desde el punto de vista español, crea un género literario fundamental para la cultura peninsular, consolidando uno de los tres géneros literarios —el teatro— al darle rasgos plenamente nacionales y, al mismo tiempo, los propios del Barroco. Finalmente, es uno de los primeros europeos que vivió la *querrela*, la pugna entre los antiguos y los modernos, pugna que caracteriza a la cultura europea moderna.

Hechas estas consideraciones, resulta de interés formularse varias preguntas. Las respuestas permitirán comprender mejor el sentido del *Arte Nuevo*. Puede preguntarse *cuándo, para quién y para qué* compuso Lope esta obra.

Lo primero, y así lo expresa el propio Lope, es que constituye una exposición teórica escrita en defensa de la nueva comedia y dirigida a un destinatario muy definido, la Academia de Madrid, audi-

(5) R. FROLDI, *Obra citada*, pág. 158.

torio que no sólo iba a actuar como juez sino que también como adversario. Del hecho recién anotado se desprende que el texto no es un poema para ser leído, muy por el contrario, es un auténtico discurso —en verso— con pleno sentido oratorio en el que tenía que desarrollar las razones o argumentos en que se funda la nueva estética teatral, procurando —a través de esta invención de oratoria en verso— “mover” a su auditorio. “Fue una obra de circunstancia para ser pronunciada como breve discurso que llevaba inserto como *demonstración* el *nuevo arte* o preceptiva; lo que obligaba no sólo a concretar la doctrina deducida de la experiencia, sino también a demostrar unos saberes teóricos y hacer alarde de erudición en la parte de la *exposición*; cual correspondía al ambiente docto al que estaba destinado” ⁶.

2. Análisis de algunos aspectos del “Arte Nuevo de hacer comedias”

Para una mejor comprensión de este texto teórico resulta útil establecer su *composición*, *ordenación* y *estructura*. En la preceptiva del Fénix puede distinguirse ⁷:

- 1.- PARTE PROLOGAL (vs. 1-146)
- 2.- PARTE DOCTRINAL (vs. 147-361)
 - 2.1. Concepto de tragicomedia (vs. 157-180)
 - 2.2. Las unidades (vs. 181-210)
 - 2.3. División del drama (vs. 211-245)
 - 2.4. Lenguaje (vs. 246-297)
 - 2.5. Métrica (vs. 305-312)
 - 2.6. Las figuras retóricas (vs. 313-318)
 - 2.7. Temática (vs. 319-337)
 - 2.8. Duración de la comedia (vs. 338-340)
 - 2.9. Uso de la sátira: intencionalidad (vs. 341-346)
 - 2.10. Sobre la representación (vs. 350-361)
- 3.- PARTE EPILOGAL (vs. 362-389)

A continuación se estudiarán algunos aspectos, aquéllos que se consideren más significativos, de la estética teatral de Lope.

2.1. Concepto de tragicomedia

Aquí reside la ruptura más profunda con el arte neoclásico. Habrá que considerar dos cuestiones de gran importancia para la comprensión de la “nueva comedia”.

A.- Tanto Aristóteles como sus seguidores separaban los personajes de acuerdo con su estrato social. En la tragedia aparecen los que el Estagirita llama *esforzados*, esto es, el rey, el príncipe, el noble, el héroe. Por el contrario, la comedia es imitación de hombres *inferiores*. Esta distinción de los personajes de acuerdo con su nivel social, rasgo peculiar del teatro griego, implica, en el fondo, una distinción que se proyecta a todo el género dramático, estableciendo una división tajante entre tragedia y comedia.

Cuando Lope de Vega elige un tema donde aparece el rey quiere decir que escoge un personaje de tragedia, pero luego —y aquí reside una de sus innovaciones más polémicas e importantes para la estructura de la comedia española— lo mezcla con gente humilde. Tanto gustó esta “mixtura” de monarca y plebe que en este hecho reside uno de los grandes éxitos del teatro lopista ⁸.

(6) EMILIO OROZCO DIAZ, *¿Qué es el “Arte Nuevo” de Lope de Vega?*, pág. 40.

(7) Para ampliar estos aspectos puede verse el estudio de JUAN MANUEL ROZAS titulado *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*, págs. 179-180.

(8) Puede leerse los versos 157 al 173 del ARTE NUEVO.

Obviamente, el rasgo anotado trasciende al teatro del Fénix y constituye una de las características de la comedia española. En diversos tipos de obras —comedias de enredo, históricas, mitológicas, etc.— aparecen personajes nobles, vistos con rasgos positivos, idealizados; pero —junto con ellos— otros de condición social inferior, los criados, con características también muy definidas y opuestas: son cobardes, preocupados sólo de comer y beber, incapaces de poseer sentimientos amorosos elevados, etc.

B.- Por otro lado, Lope mezcla lo trágico y lo cómico, que no es lo mismo que la unión de personajes física, social y moralmente diferentes.

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

(ARTE NUEVO, vs. 174-180)

Aristóteles señala con gran precisión que lo risible es propio de la comedia y, en cambio, el terror, la compasión y la purificación, de la tragedia. El Fénix, coincidiendo con rasgos esenciales de la estética barroca que busca la fusión de elementos distintos, crea la tragicomedia, mezclando ambos. Resulta de importancia señalar que es una obra tragicómica en varios planos, como ser por la alternancia de personajes trágicos y cómicos, por la presencia en los entre actos —a través de los entremeses y del baile— de elementos cómicos, etc.

Resulta esclarecedor hacer todavía el siguiente comentario. Lope se apoya para elaborar su estética teatral, en la psicología de su auditorio y en la naturaleza. Afirma que la novedad y la variación engendran deleite y que la Naturaleza —para embellecerse aún más— se caracteriza por su variedad. En este contexto se comprende la unión de lo grave y lo humilde, de lo trágico y lo cómico. Los autores de tragicomedia creen que la mezcla de elementos, que caracteriza a aquélla, es semejante a la variedad de elementos que caracteriza a la Naturaleza; además, tienen conciencia que están creando algo nuevo, en correspondencia con su época, un género original que, con sus libertades y rupturas de los cánones clásicos, constituye una superación y perfección de los géneros antiguos.

Por otro lado, esa "mixture" supone la *monstruosidad*, que es la novedad de la obra, la expresión del libre impulso creador de la Naturaleza⁹.

Es un término que condensa un aspecto esencial del Barroco, como es la manifestación en la creación artística de elementos múltiples y opuestos, que se salen de lo racional y regular. "Y lo mismo que se emplea el término *monstruo* para calificar una obra o una concepción artística, se emplea también para caracterizar una personalidad en la que se dan entremezcladas una potencia y dotes de creación que sobrepasen desmedidamente lo racional normal del equilibrio de las facultades humanas"¹⁰.

(9) Los tratadistas contrarios a Lope condenaron la fusión de elementos trágicos y cómicos, llegando a calificar las obras del Fénix como "monstruo hermafrodita".

(10) EMILIO OROZCO DIAZ, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, pág. 35.

2.2. Las unidades

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primer intento se desvíen;
ni que de ellas se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo;

(ARTE NUEVO, vs. 181-187)

En relación con las unidades dramáticas Lope, coincidiendo con la tradición aristotélica, defiende, apenas en ocho versos, la *unidad de acción*, sosteniendo que las partes deben ordenarse de tal modo que si se suprime o altera un acontecimiento, se disloca el todo. El principio que defiende se apoya en el hecho de que el drama, como toda obra de arte, debe poseer una estructura homogénea, un núcleo de interés central y una armonía de conjunto.

Por otro lado, ni siquiera nombra la *unidad de lugar*, de la que tampoco dice nada el teórico griego, constituyendo éste un invento de los aristotélicos del Renacimiento. En cambio dedica veintitrés versos a la de *tiempo* porque aquí está, en cierto modo, discrepando con el Estagirita.

no hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;
pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o, si fuere fuerza,
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende.

(ARTE NUEVO, vs. 188-210)

Hay que recordar que el precepto aristotélico no constituía una tajante norma, por eso Lope la califica de “consejo”, haciendo su desacato menor. Lo que el pensador griego indica —diferenciando la tragedia de la epopeya— es que aquélla debe atenerse a una “revolución” del sol o excederla poco. El comediógrafo español pretende ubicarse históricamente, tratando que la obra se adapte a la modernidad. La fórmula que sostiene es que la acción transcurra en el menor tiempo posible, respetando la verosimilitud y el tiempo poético, agregando que debe procurar en cada acto “no interrumpir el término del día”.

Respetar la unidad de tiempo planteaba a los escritores españoles del XVII una serie de dificultades, como ser: en la comedia urbana o de capa y espada resulta imposible que en un día un galán conozca a una dama, se enamore de ella, logre que le corresponda su amor y se casen. Otro tanto sucede con las obras históricas, especialmente si la acción pretende abarcar un reinado en un solo día. Un buen ejemplo lo constituye *El bastardo Mudarra*, del propio Lope, obra originada en la leyenda épica de los Siete Infantes de Lara. En este drama, al término de la segunda jornada, Bustos ve las cabezas cortadas de sus siete hijos y un momento después Arlaja le confiesa que espera un hijo de él, personaje que todavía ni siquiera ha nacido. Al iniciarse la última jornada, el joven ya tiene edad suficiente para vengar el asesi-

nato de sus hermanos.

Lope, con su intuición teatral, establece en sus obras un principio de unidad de tiempo para cada acto, pero desarrollo ilimitado de tiempo entre cada uno de ellos, especialmente en las obras de tipo histórico. Sostiene que el mejor método consiste en lograr, por medio de los entremeses, que el tiempo pase en la intimidad del espectador mientras ve una de estas breves piezas o un baile. Es decir, psicológicamente el espectador puede aceptar que entre el término de una jornada y el comienzo de la siguiente haya transcurrido mucho tiempo, fácilmente varios años, como sucede en el ejemplo citado anteriormente.

2.3. División del drama.

El sujeto elegido, escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día.
El capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño,
que eran entonces niñas las comedias;
y yo las escribí, de once y doce años,
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,
porque cada acto un pliego contenía;
y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y, ahora, apenas uno, y luego un baile,

(ARTE NUEVO, vs. 211-224)

Un primer aspecto útil de aclarar. Lope señala que una vez elegido el tema lo “escriba en prosa”, lo que en realidad está proponiendo a los dramaturgos —siendo, a lo mejor, un hecho que constata el uso— es que hagan un resumen o síntesis de la obra, una especie de guión en prosa, del argumento, repartiéndolo en tres partes.

Posteriormente, y esta es una innovación muy hispánica, sostiene la división tripartita de la comedia. En otro pasaje, defiende los tres tiempos consabidos de la comedia: el planteamiento, el nudo y el desenlace.

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.

(ARTE NUEVO, vs. 298-301)

También da recomendaciones, que influirán en la estructura de la obra, en las que considera la psicología y el comportamiento de los espectadores. Aconseja y este constituirá otro de los rasgos del teatro clásico español, que el desenlace sea rápido.

pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera scena,
porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,

vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para.

(ARTE NUEVO, vs. 234-239)

2.4. El lenguaje

Este es un pasaje importante del que se comentarán sólo aquellos aspectos que son más necesarios para la comprensión del texto teórico de Lope.

Comience, pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que sólo
ha de imitar de dos o tres la plática;
mas cuando la persona que introduce
persuade, aconseja o disuade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar, cuando aconseja,
persuade o aparta alguna cosa.
Díjome ejemplo Arístides retórico,
porque quiere que el cómico lenguaje
sea puro, claro, fácil, y aun añade
que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que es político,
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas.

(ARTE NUEVO, vs. 246-263)

Lo primero que Lope pide es una adecuación entre la situación más normal de la comedia —la cotidiana—, entendiendo por tal las relaciones entre enamorados, amigos, familiares, incluidos los criados. En tales momentos, el escritor debe procurar aproximarse a la conversación de las personas según se desarrolla en la vida real, y ha de hacerlo en un lenguaje “casto”, sin gastar elevados pensamientos ni conceptos.

Resulta evidente que el término “casto” no está utilizado en el actual sentido de honestidad de costumbres, sino que tiene una significación diferente. En relación con dicho vocablo, en la segunda acepción del diccionario de *Autoridades* puede leerse lo siguiente: “Se dice también de las cosas que conservan en sí aquella pureza y hermosura con que se criaron y para que fueron destinadas”, y, en la tercera se señala: “Se llama también el lenguaje puro, natural y nada afectado”¹¹.

A este lenguaje doméstico, el Fénix opone el lenguaje de una escena cuya situación sea tensa o el utilizado por un personaje que habla intentando persuadir, aconsejar, disuadir. Ante esta nueva situación, aconseja que debe usarse lenguaje con sentencias y conceptos distintos a los utilizados en el coloquio doméstico.

En síntesis, lo que Lope está marcando son *niveles idiomáticos distintos según la situación y el interlocutor*.

(11) Citado por JUAN MANUEL ROZAS, *Obra citada*, pág. 111.

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y, con mudarse a sí, mude al oyente;
pregúntese y respóndase a sí mismo,
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre,
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda personarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil;
el lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras;

(ARTE NUEVO, vs. 269-288)

El Fénix afirma que debe existir una *adecuación entre los personajes y el lenguaje*, sugerencia que nace de su propia experiencia dramática. Elabora un verdadero sistema con la presencia de seis personajes claves: el poderoso (el Rey), el padre (el viejo), el galán, la dama, el gracioso y la criada. Cada uno de ellos cumple unas determinadas funciones dramáticas. El poderoso se refiere al rey, príncipe, comendador, etc.; el padre es todo personaje anciano guardián del honor de la familia; el galán apunta al héroe, antihéroe, pretendiente, enamorado; la dama es la joven hermosa, generalmente de alto nivel social, pretendida por el galán; el gracioso con todas sus variantes posibles, y la criada, complemento del gracioso.

Estos seis personajes representan cuatro niveles lingüísticos: el rey, el viejo, los amantes y los criados. El del monarca es un nivel muy peculiar ya que debe hablar con la “gravedad real”, propia de su estirpe. Con los otros tres puede establecerse un sistema y compararse entre sí. Dos de ellos pertenecen al nivel culto, pero estableciéndose diferencias: el viejo da la nota conceptual, filosófica y doctrinal; los amantes, la connotación personal y subjetiva, con brillo poético y con un lenguaje imaginativo y metafórico. En el otro extremo están los criados, que hablan un lenguaje más próximo a lo popular y que tienen como misión complacer al “vulgo rudo”, especialmente por medio del humor.

Por otro lado, en el pasaje transcrito, Lope de Vega hace una disgresión sobre el *disfraz varonil*, recurso que tuvo una gran importancia teatral, constituyendo un elemento esencial para lograr equívocos y comicidad. Además, en el siglo XVII debió suponer un aspecto altamente erótico, halagando la sensualidad y la imaginación de los varones. También corresponde a un rasgo del Barroco, se juega con la identidad de la disfrazada. Es una mujer y parece un hombre; lo cierto y lo incierto; la ambigüedad que provoca las constantes dudas sobre la identidad de la dama. Un excelente ejemplo de este tipo de situaciones se encuentra en una de las más celebradas comedias de enredo de Tirso de Molina, *Don Gil de las Calzas Verdes*.

2.5. Métrica

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.

(ARTE NUEVO, vs. 305-312)

El teatro clásico español se caracteriza —junto con ser tragicómico y a la peculiar utilización de las unidades dramáticas— por ser *polimétrico*, acomodando la métrica a los temas y a las situaciones. La prosa se emplea muy excepcionalmente, como ser en muchos entremeses y en las cartas que dirigen los personajes de la comedia.

La utilización del verso se debe a que en el siglo XVII se sentía la superioridad de aquél sobre la prosa. Además había un factor de índole sociocultural, ya que el público, buena parte de él analfabeto, recuerda mejor el ritmo de las estrofas y por ellas recuerda y reconoce el estilo. Desde una perspectiva temático-estilística, el verso contribuye a profundizar un rasgo de la comedia; ésta es esencialmente *poética* e *idealizada*, muchas veces emparentada con la literatura oral tradicional. Finalmente un factor de tipo *psicológico*, ya que es una época que valora intensamente el ingenio y, para mostrarlo, resulta estilísticamente más útil y apropiado el verso que la prosa.

Por otro lado, según uno de los preceptos de Lope, en el que coincide con Terencio, la comedia debe *deleitar*, entretener. Pues bien, el verso es un elemento, junto a otros varios, a través del cual se consigue este propósito. Es decir, el sonido del verso puede servir de deleite, junto con la música y el baile.

Lope de Vega conoce muy bien, gracias a su experiencia teatral y a su genial intuición, los valores funcionales de cada estrofa. Además, se basa en la abstracción de lo que cada estrofa había acumulado de historia, vale decir, de la tradición, dentro y fuera del teatro. La suma de todos estos factores le permiten formular un conjunto de aforismos. Por ejemplo, según el Fénix, el *romance* se venía usando en la épica y en la narrativa, por esta razón se acomoda mejor a las “relaciones”, esto es, a las situaciones narrativas. Incluso en el incipiente periodismo de los pliegos sueltos, se recurre al romance para relatar los sucesos. El *soneto*, por su brevedad y estructura, sirve para rellenar los momentos de transición y los soliloquios, sirviendo en instantes de reflexión o de gran interés dramático. El *terceto*, coincidiendo con la tradición literaria, es utilizado en momentos de gravedad, lo que significa situaciones en que se expresan sentimientos elevados o líricos. Las *redondillas* —también las *quintillas*— son utilizadas en los diálogos amorosos, por ser visto como cotidianos y naturales; es el lenguaje familiar. Para Lope las redondillas son sinónimo de lo habitual, vale decir, el amor, y se oponen a los tercetos que desarrolla las situaciones graves.

2.6. Temática

Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente;

(ARTE NUEVO, vs. 327-328)

El Fénix, como siempre, teniendo presente a su público, destaca la importancia que tiene el tratamiento del tema de la honra. Obsérvese que no utiliza el término *honor*, que es la noción ideal y objetiva que radica en uno mismo, sino *honra*, que depende de los otros, siendo una praxis y una subjetividad: “Honra es aquello que consiste en otros”. Y en una de sus comedias, *Los Comendadores de Córdoba*, amplía su punto de vista:

Ningún hombre es honrado por sí mismo,
que del otro recibe la honra un hombre;
ser virtuoso hombre y tener méritos,
no es ser honrado; pero dar las causas
para que los que traten les den honra.

Puede afirmarse que, dentro de una amplia casuística, son tres los temas, estrechamente unidos, que desarrolla el teatro clásico español: el *amor*, los *celos* y la *honra*.

Para terminar resultan esclarecedoras las palabras de Maravall: “El teatro español, sin dejar de asumir la herencia culta del Renacimiento, postula, sin embargo, una preferencia por lo presente. Se justifica a sí mismo como obra de los modernos para los modernos. Se *nacionaliza*, en consecuencia de lo anterior, y se hace valer en tanto que español, esto es, como nacido de la peculiar naturaleza y gusto de los españoles. Todo lo cual le lleva a plantearse asuntos de viva actualidad son, en su plenitud, los aspectos de la revolución de Lope de Vega ¹².

INSTITUTO DE FILOLOGIA HISPANICA

(12) JOSE ANTONIO MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, pág. 24.