

Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010. ISBN: 978-84-8448-556-8. 180 páginas + 1CD.

El volumen, publicado en 2010, recoge una selección de los trabajos presentados en el XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO), celebrado en Olmedo del 20 al 23 de julio de 2009 con motivo del cuarto centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope. Como es sabido, este tratado marcó un hito en la fijación de los principios dramáticos de la comedia nueva y, si bien por muchos aspectos representa un punto de llegada, una *summa* en la que el Fénix quiso recoger los frutos de su experiencia teatral, también constituyó y sigue constituyendo un punto de partida y de irradiación del cual surgen reflexiones heterogéneas, como muestra la variedad de temas y enfoques de los estudios que integran las actas. Y es que —tal como los editores declaran en el prólogo— uno de los objetivos de los trabajos del congreso ha sido el de analizar el texto en «su vigencia actual» (p. 9); así, junto a ensayos sobre varios aspectos ligados más o menos estrechamente al *Arte nuevo* y a la producción teatral y en prosa de Lope, el lector encontrará también diversos artículos relativos a la recepción del tratado en épocas posteriores, obras de otros autores barrocos y de los siglos sucesivos, pasando por ámbitos específicos tales como la traducción intersemiótica y el análisis del paratexto, por sólo citar algunos ejemplos.

En primer lugar, cabe destacar cómo la elección de los editores de incluir en el volumen tan sólo las conferencias plenarias y los resúmenes de las comunicaciones, dejando para el CD-ROM el texto completo de estas últimas, resulta muy acertada, y no solo por obvias cuestiones de agilidad en el manejo del libro: en un *mare magnum* de casi 100 ponencias, el disco facilita la selección por parte del lector y las búsquedas por temas, títulos o nombres que de otra manera

serían impensables, ya que el total de las páginas sobrepasa las 1120. A través de las herramientas de búsqueda del ordenador, es posible averiguar por ejemplo el contenido de los estudios más allá de lo que, a veces de manera un tanto genérica o críptica, se anuncia en el título, o descubrir presencia y uso de citas específicas sacadas del *Arte nuevo*. Por sólo citar un caso, al buscar por «métrica» —uno de los ejes temáticos en torno al cual se desarrollan varias ponencias— el lector podrá apreciar su tratamiento (central, por cierto) en al menos dos comunicaciones que no hacen mención explícita de este término en el título, a saber: «El *Arte nuevo de hacer comedias* y la comedia en colaboración», de Juan Matas Caballero (pp. 715-728) y «*El bastardo Mudarra* como banco de ensayo para una tipificación de la tragedia», de Ricardo Serrano Deza (pp. 977-983).

Debido seguramente a esos descuidos de los cuales parece casi imposible liberarse siempre que hay soportes informáticos de por medio, se observan en el cederrón algunas pequeñas imperfecciones, de las cuales damos cuenta rápidamente por ser muy pocas: los títulos y los nombres de los autores de la primera conferencia plenaria y de la primera comunicación («La alteración de la historia o el mito burlado: Monteses y *El caballero de Olmedo*», por Alfredo Hermenegildo y «“Oscura y negra máscara del día”. El amante nocturno, las segundas nupcias y el ritual popular en *La viuda valenciana*», por Wolfram Aichinger, respectivamente) no aparecen en los listados correspondientes que se encuentran en la columna a la izquierda del texto; el estudio de María Teresa Julio («Concesiones al gusto: *Los encantos de Medea* en la escena barcelonesa», pp. 655-662) se interrumpe inexplicablemente sin que podamos saber cómo termina la frase «Desaparecida la compañía y sus representantes, la»; finalmente, en la versión impresa el resumen del trabajo de Naima Lamari, de la Universidad de Picardie Jules Verne, titulado «Imágenes de padres bíblicos en algunas comedias religiosas de Tirso de Molina» (pp. 671-681), aparece bajo la «N» de su nombre, mientras que tanto en el CD-ROM como en el índice final se encuentra correctamente bajo la «L» del apellido. Como queda evidente, estas leves faltas de carácter tipográfico no quitan valor ninguno al trabajo editorial ni al contenido del libro.

Como se ha dicho, en el volumen se recogen los textos completos de las seis conferencias plenarias; a continuación damos cuenta brevemente y a grandes rasgos de sus temas y tesis centrales. Abre las

actas, por orden alfabético, el trabajo de Alfredo Hermenegildo, «La alteración de la historia o el mito burlado: Monteses y *El caballero de Olmedo*» (pp. 15-31): punto de arranque es la consideración de la presencia de las figuras del galán y del gracioso en el teatro como representantes de las dos vertientes del ser humano. A raíz de eso, la atención del estudioso se centra en «otra manera de dramatizar la convivencia de señor y criado» (p. 17), es decir, la que aparece en *El caballero de Olmedo* lopesco, donde Tello adquiere algunos rasgos típicos de su señor al presentarse ante el rey pidiendo justicia por la muerte de su amo. Hermenegildo se ocupa luego de la reescritura burlesca de la pieza de Lope por Francisco Antonio de Monteses, analizando precisamente la figura del gracioso y su evolución tanto respecto a su hipotexto como en el marco más amplio del género burlesco. Si en el drama de Lope el gracioso se apropiaba de algunos rasgos de su amo, en la parodia es el galán quien acaba por convertirse en un híbrido tras adquirir elementos propios del gracioso. Las tres herramientas fundamentales para este mecanismo de rebajamiento son el juego lingüístico, el uso del absurdo y la metateatralidad para salir de la ficción teatral y dejar en claro la conciencia de «falsa realidad teatral» (p. 27) que dramaturgo y público comparten.

Centrado más específicamente en la poética del Fénix es el estudio de César Oliva y Antoni Tordera, «Los escenarios del *Arte nuevo* de Lope de Vega» (pp. 33-52). Los dos estudiosos declaran ya en las primeras líneas su objetivo: «ofrecer una visión del *Arte Nuevo* desde la práctica escénica» (p. 33), presentando a un Lope desde el punto de vista de la práctica de la escritura, un Lope pragmático. Después de volver sobre algunas cuestiones centrales planteadas por la crítica (¿cuál es el tono del escrito?; ¿cómo consideraba Lope el «vulgo?»), Oliva y Tordera rastrean los elementos autobiográficos del *Arte nuevo*, observando cómo el Monstruo de la Naturaleza (moviéndose entre los polos del teatro antiguo y de una posible nueva teoría dramática) escoge colocarse en el medio y basarse en su propia experiencia. Esta lectura del tratado resulta muy interesante y sugerente, ya que si por un lado se aprecia cómo tras sus versos se perfila el espectador-tipo al que Lope se dirigía, por otro los estudiosos subrayan la presencia de los elementos centrales de una producción escénica (que clasifican bajo los rótulos «estructura dramática», «lenguaje dramático» y «otros aspectos», como el reparto de papeles, escenografía o vestuario), concre-

tando además los planteamientos del Lope teórico con varios ejemplos sacados de comedias suyas.

Felipe B. Pedraza Jiménez («Precisiones sobre el *Arte nuevo*: la Academia del Conde de Saldaña», pp. 53-68) se centra en un aspecto específico del contexto histórico y cultural en el cual se produjo el *Arte nuevo*, es decir, la supuesta influencia del Conde de Saldaña. Después de abordar algunas cuestiones relativas a la que parece haber sido la precipitosa incorporación del tratado a la edición de las *Rimas* de 1609, el crítico se centra en la relación entre Lope y don Diego Gómez de Sandoval en el periodo entre finales de 1608 y comienzos del año siguiente, despejando toda duda acerca de la posible identificación de la «Academia de Madrid» en la que se leyó el *Arte nuevo* con la «Academia de Saldaña», que en cambio se convocó por primera vez el 19 de noviembre de 1611. Basándose en cartas del propio Lope, Pedraza muestra cómo las evidencias documentales no permiten afirmar que el tratado fuera leído en uno de los actos de la «Academia de Saldaña», hipótesis que diversos estudiosos han venido repitiendo. Los *Comentarios del desengañado de sí mismo* de Diego Duque de Estrada, biografía novelada que en varias ocasiones ha sido traída a colación para demostrar la coincidencia de la Academia de Saldaña con la de Madrid, no constituye a este respecto una fuente fidedigna.

Uno de los aspectos que más han despertado el interés de los estudiosos que acudieron al Congreso de AITENSO es el relativo a la recepción del *Arte nuevo* tanto en el siglo xvii como en épocas posteriores: al Setecientos se dedica Maria Grazia Profeti («El *Arte nuevo* y el Siglo de las Luces», pp. 69-85). La estudiosa florentina analiza en primer lugar los errores de interpretación y los usos político-instrumentales que se hicieron en la que resultó ser una verdadera «cruzada antibarroca» (p. 73) en la península para demostrar la inconsistencia teórica y la inutilidad del *Arte nuevo*, culpable de haber despreciado los preceptos aristotélicos y haber introducido el caos en el teatro. También en Italia la mirada de los críticos hacia la poética lopesca fue utilizada de manera instrumental: pasando por una lectura a veces jalonada de errores de interpretación, y sin olvidar cierto antiespañolismo a nivel político, el juicio de Quadrio, Bettinelli y Tiraboschi no deja espacio de salvación al Fénix, acusado de ser uno de los mayores responsables de la corrupción de la literatura italiana. Dentro de este coro unánime en culpar y rechazar a Lope, una voz distinta es la

de los jesuitas expulsos, que rescatan al dramaturgo y tratan de reequilibrar su recepción en Italia. La estudiosa muestra cómo en el Siglo de las Luces el drama áureo español y la figura de Lope fueron evaluados de manera desigual, ya que al lado de las críticas se observan interesantes momentos de rescate.

Cambiando de siglo, aunque siempre en el ámbito de la recepción del *Arte nuevo*, Evangelina Rodríguez Cuadros se ocupa de Ortega y Gasset («Ortega y los dos teatros: a propósito del *Arte nuevo*», pp. 87-109). La estudiosa de la Universidad de Valencia se detiene en las reflexiones sobre teatro del filósofo que, aunque casi nunca aludió de manera directa al tratado de 1609, permiten apreciar «la sagacidad intuitiva con que Lope presintió su posible recepción contemporánea» (p. 89). Analizando pasajes, entre otros, de las *Meditaciones del «Quijote»*, de *Ideas sobre la novela*, de la *Idea del teatro* y de artículos aparecidos en *El Sol* y en la *Revista de Occidente*, Rodríguez Cuadros pone en relación y observa comparativamente algunos pasajes y opiniones de Ortega con las ideas lopescas respecto al célebre concepto de «lo trágico y lo cómico mezclado», la contraposición entre justo / gusto, la versificación, etc. El estudio ofrece una interesante visión de la recepción de Lope en la primera mitad del siglo xx, presentando el punto de vista orteguiano sobre la contraposición entre el teatro francés (clásico) y el teatro español (eminentemente castizo, popular), con incursiones también en escritos de Morel-Fatio, Menéndez Pidal, Azorín que completan el cuadro de la discusión sobre el drama en ese periodo. Calando hondo en la «asistemática teoría teatral» (p. 105) de Ortega, es posible entender mejor algunos puntos clave del tratado lopesco desde una mirada necesariamente moderna.

Con la ponencia de Melchora Romanos («“Lo trágico y lo cómico mezclado”». Sobre los modos en que el gusto por la comicidad muda los preceptos», pp. 111-127) volvemos concretamente al *Arte nuevo*, ya que la cita del célebre v. 174 permite plantear algunas cuestiones relativas al híbrido de la tragicomedia observando cómo se declina esta alternancia a distintos niveles («la alternancia de pasajes trágicos y cómicos, [...] la mezcla simultánea en una misma escena como sucede casi siempre que los criados distancian al espectador al alternar con los señores, y también en el desarrollo de los entreactos pues en los de una tragedia se podía ver en el tablado un baile o un entremés, diversificando hacia otras instancias la amalgama de lo trágico y lo

cómico», p. 113). Objetivo de la estudiosa es escudriñar las funciones de los momentos cómicos en las comedias trágicas (según propuesta terminológica de M.^a G. Profeti), y lo hace a partir de algunos ejemplos datables alrededor de 1609 y en cuya clasificación genérica el propio Lope muestra algunas vacilaciones. *El Duque de Visco* (que en la *Parte VI* es definida tanto «tragicomedia» como «comedia» y «tragedia») es la primera: en ella los momentos cómicos ponen de relieve la contraposición clásica entre corte y aldea y separan los núcleos escénicos. En *El arauco domado*, en cambio, las burlas del gracioso Rebolledo producen entre otras cosas una escena cuya finalidad es la de aplazar el final. En *El Conde Fernán González*, finalmente, la trama secundaria protagonizada por unos campesinos sirve para romper la tensión dramática y proponer un interesante equilibrio entre la dimensión histórica y la privada, entre héroe y antihéroe.

Ante la objetiva imposibilidad de dar cuenta cabal de todas y cada una de las comunicaciones que integran el volumen (exactamente 91), individuaremos las principales directrices temáticas en torno a las cuales se organizan los artículos. Se trata, en parte al menos, de ámbitos ya abarcados por las conferencias plenarias; algunos ensayos, por ejemplo (Di Pinto, Ortega y Tobar), se centran en reescrituras de obras de Lope o ponen en relación piezas del Fénix con las de otros autores, tal como ocurre en el estudio de Hermenegildo. En la misma dirección de Oliva y Tordera, varios estudiosos presentan lecturas del *Arte nuevo* desde perspectivas diversas (Conde Parrado, Grünngel, Krpan, Lobato y Muñoz García), mientras que se mueven en la misma línea que el bello trabajo de Pedraza Jiménez algunos artículos sobre el contexto histórico-cultural en el cual se produjo y se insertó el tratado (Baczynska y Ferri Coll, por ejemplo). Sobre la recepción y la influencia de la poética lopesca en autores del siglo XVII y de épocas posteriores vuelven Cantalapiedra Delgado, García Lorenzo, Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Londero, Reina Ruiz, Rivero Iglesias, Romero Marco, Sánchez Pinilla y Treviño Salazar, desplegando un impresionante abanico de nombres (Max Aub, Calderón, Carmen Conde, Cervantes, Feliciano Enríquez de Guzmán, Góngora, Lessing, Menéndez Pelayo, Sanchis Sinisterra y María de Zayas) que permite entender la real importancia del tratado más allá de los géneros y de las fronteras nacionales.

Análogamente a lo observado a propósito del trabajo de M. Romanos, varios estudiosos (Greer, Matas Caballero, Pianacci, Roso Díaz y Whicker) analizan una o más piezas de Lope bajo la lupa del *Arte nuevo*, tomando como punto de partida versos específicos o conceptos del tratado. Más difícil resulta encontrar un denominador común para definir la que se presenta como una interesante maraña de ensayos que abarcan aspectos temáticos específicos de la producción dramática lopesca: desde el uso y la función de las coordenadas temporales (Roquain) hasta los elementos musicales y de la danza (Pérez Ruano), pasando por muchos más, cuya descripción no cabe en el espacio reducido de estas páginas, y a los cuales remitimos por tanto al curioso lector (Alberola Miralles, Castro Rodríguez, Farré, Herrán Alonso, Morabito, Romero Barranco, Sáez Raposo, Sâmbrian-Toma y Udaondo Alegre). Dentro de este sinfín de temas, mención aparte merecen quizá las múltiples cuestiones planteadas por la figura de la mujer y su «divino decoro» (v. 279 del *Arte nuevo*) en obras del Siglo de Oro, por volver una y otra vez a lo largo de las páginas del volumen (por ejemplo en Aichinger, Fernández Rodríguez, A. González, L. González, Meunier, Rouane Soupault y Urban Baños).

Como ya se ha observado arriba, un ámbito que ha despertado el interés de varios conferenciantes ha sido el relativo a la métrica, analizada por sus polifacéticas funciones dentro de las piezas (Caamaño Rojo y Porteiro Chouciño), por su capacidad de caracterizar un personaje (Álvarez Sellers, Fernández Guillermo y Pagnotta), llegando hasta las posibilidades ofrecidas por la polimetría para avanzar una hipótesis sobre la tipificación de la tragedia (Serrano Deza) o aclarar cuestiones atributivas (Brioso Santos). A propósito de este último punto, también las aportaciones de Alviti, Cobos y Rodríguez López Vázquez arrojan luz nueva sobre algunas comedias para tratar de llegar a una atribución lo más fidedigna posible.

No queremos cerrar el cuadro de esta necesariamente escueta panorámica sin hacer mención a interesantes contribuciones sobre el paratexto —por ejemplo estudiando los títulos de las comedias (Iglesias Iglesias y Rodríguez Valle) o las censuras y aprobaciones (Marín Cepeda)—, sobre la práctica de la representación (Ulla Lorenzo), otros géneros analizados en relación con el dramático (Bègue) y obras no teatrales de Lope (Campo Hoyos y Fernández Cifuentes). Tampoco podemos omitir una mención, aunque sumaria, de los dramaturgos de

los cuales se trata en los casi treinta ensayos que han quedado fuera de esta recopilación: Álvaro Cubillo de Aragón, Calderón, Melchor Fernández de León, Marcos García Merchante, Cristóbal de Monroy y Silva, Pérez de Montalbán, Quevedo, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina y Luis Vélez de Guevara, más un manojo de obras anónimas.

Al cerrar las actas de este Congreso de AITENSO (que prepara actualmente su decimoquinto encuentro sobre «El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones», Quebec, Canadá, 5-8 de octubre de 2011) el lector tiene la agradable impresión de que el esmerado trabajo de los 97 estudiosos le permitirá poner en práctica de manera más concienzuda el célebre consejo con que se cierra el *Arte nuevo*: «Oye atento, y del arte no disputes, / que en la comedia se hallará de modo / que oyéndola se pueda saber todo» (vv. 387-389).

Daniele Crivellari
Università degli Studi di Roma Tre