

**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**



SEPARATA

Serie: LITERATURA
OLMEDO CLÁSICO, n.º 4

Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro.
Congreso (14.º 2009. Olmedo, Valladolid)

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 / Edición de Germán Vega García Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada. – Valladolid [etc.] : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial [etc.], 2010.

180 p. ; 23 cm + CD con textos de las comunicaciones
(Literatura. Colección “Olmedo Clásico” ; 4)
ISBN 978-84-8448-556-8

1. Literatura española – 1500-1700 (Periodo Clásico) – Historia y crítica – Congresos 2. Vega, Lope de (1562-1635) – Crítica e interpretación I. Vega, Lope de (1562-1635) II. Vega García-Luengos, Germán, ed. lit. III. Urzáiz Tortajada, Héctor, ed. lit. IV. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, ed. V. Serie

821.134.2“15/17”

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

Edición de
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA

Olmedo Clásico
2010



AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO



SECRETARÍA
ESTATAL
DE
COMUNICACIONES
CULTURALES



AITENSO

Asociación
Internacional de
Teatro Español
y Novohispano
de los Siglos
de Oro



Universidad de Valladolid
Secretariado de Publicaciones
e Intercambio Editorial

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© LOS AUTORES, 2010
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES E INTERCAMBIO EDITORIAL. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
AYUNTAMIENTO DE OLMEDO

Colección: Olmedo Clásico. www.olmedoclasico.es
Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-8448-556-8
Depósito Legal: S. 922-2010

Imprime: Gráficas VARONA, S.A.
Polígono «El Montalvo», parcela 49
37008 Salamanca

ORTEGA Y LOS DOS TEATROS: A PROPÓSITO DEL ARTE NUEVO

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
Universitat de València

Escribía Azorín en su *Lope en silueta* que acaso no debemos leer para saber y, después, hacer crítica. «Si leemos con este propósito» –añade– «no nos apropiamos de la sustancia de la obra. Nos hallamos en guardia, vigilantes, para que no pase inadvertido lo que debemos aprehender. Esta actitud de rigidez nos impedirá abandonarnos a la obra, entregarnos total y definitivamente»¹. Sin embargo, ante el *Arte Nuevo*, quizá imantada en exceso la *aguja de navegar Lope* que propuso Azorín, hemos adoptado una actitud tensa, reacios a dejarnos seducir por su apariencia de juego o improvisación, por el «cuidadoso descuido» de un tratadillo que, aunque no había de cambiar para siempre el teatro español (porque ya estaba cambiado a través de una creación colectiva más que por la dotes lopescas de «cazar tendencias») sí que ofrece, en cifra, la historia de la audacia de aquel cam-

bio. Y es que, el *Arte Nuevo* produce en el estudioso –aun más en el trance de componer su edición crítica– un apreciable estado de alerta. Tal vez porque, como ya dijera José Francisco Montesinos², es uno de los escritos menos comprendidos de la literatura española y, con frecuencia, objeto de decepción cuando se busca en él la categoría de manifiesto al modo del *Prefacio* de Víctor Hugo a su *Cromwell* (1827) donde casi se limita a recordar que en lo de «encerrar los preceptos con seis llaves» Lope se quedó corto (en llaves, se entiende). Luego acudiría al rescate Menéndez Pelayo, escrupuloso ante la levantisca tentación de burlar la legislación preceptiva, reviviendo en Lope el mito del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde: un gran artista educado en la tradición clásica y latina que, arrastrado por el viento del vulgo, gimotea una lamentable palinodia³. Para segar del todo nuestras ilusiones, el venera-

¹ *Lope en silueta. Aguja para navegar Lope*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 11. Primera edición en Madrid/Habana, Edición del Árbol /ed. Culturales, 1935.

² «La paradoja del *Arte Nuevo*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, pp. 1-20. Cf. pp. 2-6.

³ Véase su *Historia de la ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, vol. I, p. 772. Y la crítica oficial asumió en su literalidad emocional esta angustia: «En Lope hay dos hombres: el gran poeta español y popular, y el poeta artístico, educado, como todos sus contemporáneos, con la tradición latina e italiana. Estas dos mitades de su ser se armonizan cuando pueden, pero generalmente andan discordes, y, según las ocasiones,

ble Morel Fatio, olvidando la mucha oralidad teatral que lo canaliza, invalida el *Arte Nuevo* sumiéndolo en la inconsistencia de una «disertación pálida y pedante» en la que un obsequioso Lope, en modo alguno irónico y mucho menos novedoso, solemniza dogmáticamente sobre lo obvio⁴.

¿No estaría Azorín en lo cierto y habría que leer el *Arte Nuevo* con menos estrés vigilante? No interrogarlo como la hoja de ruta de una teoría decisiva sino como una poética del rasguño, tramo final del legado colectivo de unos «padres fundadores» de la *idea de teatro español*: algunos oblicuamente asumidos como el batihoja Lope de Rueda; otros sublimados en la anécdota –ese «engañar con la verdad» de Miguel Sánchez–, otros silenciados alevosamente –Cueva o Cervantes–; los más convertidos en futuros agitadores de su causa, desde apologistas secundarios como Carlos Boyl o Ricardo del Turia hasta brillantes arquitectos de dramaturgia como Tirso. Una mínimo mensaje enviado al escrutinio futuro de quienes, como Azorín, se adentran en una lectura placentera, sin atuendo de docta filología, en ese *Arte*

Nuevo no tanto en sí mismo como en sus resultados en una recepción más amplia y subjetiva del teatro español y europeo.

Es aquí donde encajan las reflexiones que siguen sobre los escritos sobre teatro de José Ortega y Gasset (1883-1955), no referidas *sensu stricto* al *Arte Nuevo* como pieza explícita pero sí a su ósmosis con el drama español áureo. La lectura de los artículos periódicos o de los ensayos de mayor recorrido del filósofo⁵ me han permitido, por un lado, revalidar las impresiones obtenidas de la escritura orteguiana (fascinante, aunque no siempre convincente) respecto, por ejemplo, a la perplejidad ante sus displicentes juicios sobre el teatro de Calderón (calificado en términos de lo que llamó sin rubor «coruscante retórica») o su confesión a Miguel de Unamuno de que «yo no puedo leer a Quevedo sin odiarlo, ni a Lope ni a Calderón...»⁶. Todo ello en un intelectual educado en la tradición universalista del humanismo germánico, que estudió con los jesuitas tanto en su infancia como en la Universidad de Deusto; pero que también (y no hay que olvidarlo) hasta su viaje a Alemania en 1905

triumfa la una o triunfa la otra. Con su alma de poeta nacional, Lope tiene conciencia más o menos de la grandeza de su obra, y la lleva a término sin desfallecer un solo día. Pero al mismo tiempo se acuerda de que le enseñaron, cuando muchacho, ciertos libros llamados *Poéticas*, en los cuales, con autoridades mejor o peor entendidas del Estagirita o del Venusino, se reprobaban la mezcla de lo trágico y lo cómico y el abandono de las unidades. De aquí, la contradicción y aflicción en su espíritu...» (Américo CASTRO y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635). Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 181-182).

⁴ Alfred MOREL-FATIO, *La «Comedia» espagnole du XVII^e siècle*, París, F. Vieweg Libraire-Editeur, 1885, p. 14.

⁵ Reflexiones estimuladas por la excelente edición de Antoni Tordera, *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

⁶ *Epistolario*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 84. Carta fechada en Marburgo, el 17 de febrero de 1907.

jamás «traspasó los límites de la España finisecular»,⁷ y que se formó literariamente, por tanto, a la sombra de manuales derivados de aquella inefable experiencia de un dramaturgo-Jefe de Instrucción pública llamado Antonio Gil de Zárate (1796-1861), y sus épicas y nacionalistas secuelas (los Schack y Ticknor, desde los Amador de los Ríos y Menéndez Pelayo a los Jesús González Palencia y Juan Hurtado de Mendoza, el célebre *Juanito*) transidas de lances caballescrescos y éxtasis religiosos en su visión del teatro áureo⁸. Él, que si en algo fue absolutamente radical, incluso en su comentada deriva conservadora, fue en su profundo laicismo⁹. Pero que también, conviene no olvidarlo, en un proclamado diletantismo, se irrita ante Ernest Robert Curtius por separar la filología y la filosofía, al ver entre ambas una perfecta continuidad: «Es incalculable» –le escribirá en 1938– «el número de cosas filosóficas que durante toda mi vida he aprendido en el trabajo de detalle filológico», porque, «yo no puedo ver entre estos dos orbes sino perfecta continuidad»¹⁰. Y que comparte los valores de una generación para la que la «experiencia del

teatro» o de ver teatro, constituye un fondo de vital aprendizaje¹¹.

Pero, por otro lado, me han permitido, asimismo, observar su agudo (aunque a veces aristocrático) sentido comparatista de culturas, comparación en la que España, por cierto, siempre acababa por ser definida como *pueblo*, terminó al que se adherirán, inevitablemente, sus frecuentes referencias al teatro español del siglo XVII. Ahora bien, la lectura de la edición *Idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, en su escalonada cronología, constata una evolución matizadora, a medida que madura también su visión de los géneros y sus mutuas interferencias. De dicha evolución se derivan manifestaciones atingentes con el teatro áureo que si bien (debe quedar claro) no se refieren casi nunca a comentarios directos sobre el *Arte Nuevo*, nos muestran la sagacidad intuitiva con que Lope presintió su posible recepción contemporánea.

La primera evaluación «tácita» del *Arte Nuevo* y la mayor de sus rupturas (léase la mezcla de géneros) la realiza Ortega, inesp-

⁷ Gregorio MORÁN, *El maestro en el erial*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 38.

⁸ Su *Resumen histórico de la literatura española*, segunda parte del *Manual de Literatura* (Madrid, Boix, 1842-1844).

⁹ MORÁN, Gregorio, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰ Carta fecha en París el 4 de marzo de 1938. *Epistolario*, cit., pp. 106-107.

¹¹ En una carta del 9 de julio de 1912, Machado escribe a Ortega (al que llama «de su misma generación, aunque de promociones distintas»): «Después de muchos años de lectura sin método, en malas bibliotecas, con malos maestros y la vida, lo que hemos dado en llamar la vida: el café, la calle, el teatro [...] algo muy superior a la universidad, por donde también pasé...» (*Epistolario*, ed. de Jordi Doménech, Madrid, Octaedro, 2009, p. 82). Es la época en que Machado admira a Ortega y le llama maestro. Ya en 1929, en carta del 30 de enero a Pilar Valderrama dice, sin embargo: «Ortega tiene indudable talento, pero es, decididamente, un pedante y un cursi. Las dos cosas se dan en él en dosis iguales» (ed. cit., p. 260).

radamente, en sus *Meditaciones del Quijote* (su primer libro, publicado en 1914) analizando el propio personaje cervantino. En sintonía con su vocacional deslizamiento comparatista de las artes, ve la tragedia y la comedia no tanto como el resultado de una especulación teórica y preceptiva sino como modos pragmáticos de contemplar la realidad que afectan al héroe; así, la tragedia se definiría no por la fatalidad sino por la voluntad de aquél de ser el ideal que aún no es, en tanto que la comedia es el héroe arrasado desde lo sublime a lo ridículo, la disfunción entre el ideal que se pretende y la realidad que se es: «Tiene el personaje trágico» —escribe— «medio cuerpo fuera de la realidad. Con tirarle de los pies y volverle a ella por completo, queda convertido en un carácter cómico»¹². Ortega, jugando siempre al laconismo metafórico que caracteriza su estilo (incluso su modo de pensar), reconstruye así ese abismo al que se había lanzado Lope en su apuesta por borrar las fronteras de los géneros y la pérdida de sus límites, la oposición pragmática entre el arte y la libertaria naturaleza; como si los géneros fueran, más que un producto de reglas, un efectivo estado de ánimo. Y, como Lope hiciera en su *Arte Nuevo*, se ampara en la autoridad subjetiva de la naturaleza platónica y no en el mapa de seguridades del aristotelismo universitario. Por eso se permite recordar (se cuida mucho, claro, de hacerlo textualmente) el pasaje de *El Banquete* en el

que, rendidos los comensales, ya de madrugada, Aristodemo despierta y escucha el diálogo trabado entre Agatón, el autor trágico y Aristófanes, el cómico, frente a los que sostiene Sócrates que debe ser propio del «mismo hombre saber componer tragedia y comedia y el que con arte es poeta trágico, también lo es cómico»¹³.

Seis años después Ortega publicaría, en dos entregas del diario *El Sol*, su «Elogio de *El murciélago*», espectáculo (probablemente visto en París) presentado por la compañía del mismo nombre y que, enraizado en la tradición del teatro moscovita de vanguardia, se articulaba en una serie de cuadros intercalando cantos, danzas y no poca bufonería. En su visión decadente de Occidente, el filósofo, que ya se había entusiasmado en 1916 al asistir a la actuación en Madrid del ballet ruso de Diaghilev, hace un verdadera manifiesto en pro de un teatro que, paralelo al debate coetáneo en Europa, aspira a renovar su esencia abandonando los modelos retóricos y puramente *textuales* frente al «suceso plástico y sonoro». Su luminosa afirmación de que «pocas cosas definen tan bien una época como el programa de sus placeres», tan similar a la de Bertold Brecht en *Pequeño Organon para el teatro* (1949) según el cual «cada época conoció sus propios placeres, que respondían a la manera en que los hombres viven en sociedad»¹⁴ nos induce a recordar la provocadora divisa

¹² *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 148.

¹³ Cf. PLATÓN, *El Banquete o del Amor en Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 597^b.

¹⁴ «Elogio de *El murciélago*» en *Idea del teatro...*, ed. cit., p. 191. Vid. la «Introducción» de Antonio Tordera a esta edición, p. 68, n. 102.

lopesca de ofertar al vulgo como *justo* no una pedante lección de rigor preceptivo sino, sencillamente, lo acogido sensatamente por su *gusto*. A fin de cuentas, Aristóteles sostiene en su *Poética* (4, 9) como objeto final de todas las artes de la imitación el placer y contento del espectador. Lo interesante es que Ortega, a partir de su encanto por el espectáculo que presencia, deplora el peso que la pura textualidad ha tenido sobre el teatro occidental (*Hamlet* incluido) y, al modo de Antonin Artaud, lo condena por basarse sólo en la palabra, debiendo ser, por el contrario, «un hecho insustituible ejecutado en escena»¹⁵. Y en este momento le saltan las costuras por lo que al teatro clásico español se refiere, un «viejo arte escénico» que ejemplifica a través de una hipotética representación de *La vida es sueño*:

Cabe imaginar una representación deliciosa de *La vida es sueño*, acentuando cuanto yace en el tema de aprovechable para un *ballet* o pantomima. En esta representación lo importante serían las decoraciones, los trajes, el ritmo de los movimientos. La fantasía, la musicalidad, y el sentido cromático de un grupo de artistas nuevos crearían un espectáculo encantador. [...] El verso calderoniano superpondría sus volutas coruscantes al acontecimiento plástico, y tendríamos, en rigor, juntas dos obras de artes, extrañas entre sí [...]. Es muy posible que la atención no pudiera gozar a un tiempo de ambas. Entonces resultaría que cuando el teatro añade a la poesía algo valioso por sí, le hace daño.

Pero el arte escénico usado es muy distinto de lo que ese espectáculo promete. No crea una obra plástica y sonora que valga por sí, sino que, obediente al texto, sólo aspira a «realizar la obra literaria»¹⁶.

Ortega se mueve en el mapa de preocupaciones de su propia generación. Cabe recordar que en 1924, y a propósito de su artículo «Ni vitalismo ni racionalismo» (publicado en la entrega XVI de la *Revista de Occidente*) pudo haber entablado un debate relativo al teatro clásico español. No hay más que leer un *borrador* de carta que Antonio Machado dejó escrito para el filósofo y que –previsiblemente– éste jamás recibiría. En ella, el poeta (que ya por estas fechas consideraba a Ortega un *cursi pedante*) polemiza en tal disyuntiva sobre el teatro áureo: en él tanto la filosofía racionalista como el vitalismo lírico mueren sepultados bajo el fatal símbolo de la raza y la huera retórica. Confiesa Machado haberse detenido «algo» en este teatro y extrae algunas conclusiones:

El pensamiento parece haber llegado a un número determinado de conceptos: el honor, el deber, la lealtad, el amor, la gala, el donaire, el ingenio etc., sobre los cuales no vuelve y de cuya validez no se duda. Queda al pensamiento un mero trabajo combinatorio, y se manejan los conceptos como fichas de tablero. Lo definido es intangible. El discreto de nuestro teatro clásico (lo más parecido a la dialéctica en nuestra literatura) en Calderón (lo más semejante a un pensador entre nuestros ingenios) presentan ejemplos a millares curiosos. [...]

¹⁵ *Ibidem*, p. 196.

¹⁶ *Ibidem*, p. 197.

Por otro lado, la fuerte emotividad parece agotada, no existe ya un sentir individual (como en los místicos y, a veces, en Lope) único que puede ser vivo, sino emociones convencionales. Las imágenes, frías y brillantes, sin adorno, disfraz, o mera cubierta de conceptos, nunca –repare Vd. en esto– expresión de intuiciones¹⁷.

Lo curioso es que, como si Ortega hubiera llegado a leer esa carta fechada en octubre de 1924 (podemos permitirnos esa libertad), un año después cree necesario posicionarse respecto al teatro del Siglo de Oro (o «nuestro teatro» como preferirá decir) confrontado con el drama clásico francés. Se trata del excursus denominado «Dos teatros» incluido en sus *Ideas sobre la novela* (1925), un más que abreviado esquema en el que se advierten las ideas matrices con que la crítica había ido cuajando la interpretación del *Arte Nuevo*. La primera, su genuina singularidad como modelo teatral *opuesto* a otro. Oposición no cifrada en el bravucón desafío de Lope: «...pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente adonde / me llamen ignorante Italia y Francia» (vv. 363-366) –esto no fue

más que una baladronada virtual lanzada al siglo XVIII y XIX, ya que franceses e italianos entrarían a saco en sus obras y argumentos durante todo el XVII– sino en la reflexión, que es lo que intenta Ortega, sobre los elementos definidores del teatro como suceso dramático y no como texto filológico. A saber: la acción y el personaje. De modo que frente a la tragedia francesa que, según Ortega, «reduce al minimum la acción [...] Nuestro teatro acumula todas las aventuras y peripecias que puede. Se advierte que el autor necesita entretener a un público apasionado por andanzas materialmente difíciles, insólitas y peligrosas»¹⁸. El autor anuda el hilo de su teoría de definir la sociedad por la elección de los placeres; y en la España del XVII –aunque no cite a Lope– éstos se materializaban en la hambruna de lances que «cortaran la cólera» de los ayunos mosqueteros del patio. Olvidado, de momento, de la retórica abusiva que detestaba en los clásicos, asume –la gran originalidad de su *idea* del teatro– el punto de vista del espectador (nunca el de una historia oficial de preceptivas dramáticas). Por eso, frente al

¹⁷ Antonio MACHADO, *Epistolario*, cit., pp. 411-12.

¹⁸ «Dos teatros» en *Ideas sobre a novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 164. Este reduccionismo de «dos teatros enfrentados», tan sugerente para reivindicar la apasionante espontaneidad popular lopesca y su ruptura de las reglas ha perturbado su recepción contemporánea. Su supuesta oposición a un Corneille o a un Racine (menos, claro está, al de Molière) provienen de las fuentes que todavía pesan en exclusiva en esa época: las ideas de Schack y las que monopoliza luego Menéndez Pelayo. Como señalarían las matizaciones introducidas por Américo Castro a la *Vida de Lope de Vega* de Rennert, pese a la carencia de valor literario del teatro renacentista, los dramaturgos franceses hicieron surgir un teatro «fruto, sí, del desarrollo de ciertas doctrinas sobre el Arte, pero que al mismo tiempo encarnaba momentos esenciales de la sensibilidad de una época». Y estaban «bien lejos de esa especie de teatro escolar del Renacimiento, que en ninguna parte prosperó, para el cual eran esenciales las famosas unidades.» (*Op. cit.*, pp. 183-184). Hace bien Ortega, por tanto, en situar el posible debate no en una cuestión de *reglas* sino de temperamentos nacionales en su manera de construir el personaje y el conflicto dramático.

teatro francés de «contemplación ética» y de «figuras de ejemplaridad magnánima», el español se construye desde el apasionamiento vital (resolviendo, por vía expeditiva, la imposible polémica planteada por Machado en aquella carta escrita y, al parecer, nunca enviada). Y sus alusiones al drama clasicista francés como «un teatro de estatuas», de héroes sujetos a la tensión de normas ejemplares y códigos éticos, se contraponen a «nuestro teatro» en el que, prefigurando expresiones que cuajarán en escritos posteriores,

...no es importante la anatomía psicológica de los sentimientos y caracteres. Se parte de éstos tomándolos en bloque y por de fuera, y se usa de ellos como de un trampolín para que el drama o aventura dé su gran brinco elástico. Otra cosa hubiera aburrido al público de los «corrales» españoles, compuesto de almas sencillas, más ardientes que contemplativas¹⁹.

Ortega parece adivinar la incomodidad con que algunos estudiosos (de entonces y de ahora) del *Arte Nuevo* se enfrentan a la evidente ausencia de reflexiones «sobre la ín-

dole moral de los personajes y los conflictos»²⁰, la carencia de espesor psicológico (que no es que a Lope le importara un ardite sino que ni siquiera se le ocurriría plantearse). A Ortega le asoma en este punto no sólo el aura de aristocracia intelectual sino el prurito con que la estética burguesa se había planteado el conflicto del actor entre *su verdad* o la *verdad del personaje* ya que fue propio del espíritu burgués «*toujours donner à l'acteur ses lettres de noblesse psychologique plutôt que ses lettres de noblesse sociale*»²¹. Lope, en efecto, había reivindicado silentemente el patrimonio de los padres fundadores del teatro popular español, y en su *Arte Nuevo* echa mano del augusto recetario del *decorum* horaciano. Pero no, como muchos han querido ver aplicando áulicas disquisiciones, en tanto que sometimiento conformista a un *lenguaje* de clase que encierre al personaje en un orden social trascendente e inmutable frente a la «polifonía» de lenguajes libres²², sino reinventando el sentido del *decoro* para modelar desde él un *carácter* completo, una manera de ser y estar de acuerdo con la exigente función de eco-

¹⁹ *Ibidem*, pp. 164-165.

²⁰ Cf. José Francisco MONTESINOS, *op. cit.*, p. 16. Pero la cosa venía de lejos. Desde la antipatía manifiesta de Morel Fatio por «su falta de análisis y de estudio de los movimientos del alma y de rasgos característicos» (*op. cit.* en n. 4) hasta el ácido comentario de George Meredith: «La comedia española presenta generalmente perfiles tan rígidos como los de un esqueleto; movimientos tan rápidos como si fuesen de marioneta...» («An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit», *The new Quarterly Magazine*, Westminster, 1897, p. 56). Todavía en 1898 Ángel Ganivet preconizaba en su *Idearium español* «que en España misma Lope se ha vito relegado a segundo término por Calderón, que se servía de tipos teatrales, sin la lozanía y espontaneidad de los del teatro de Lope; pero que sabía concentrar más su atención e infundir a sus personajes y escenas cierta intensidad, cierta emoción interiores, sin las cuales no hay obra duradera».

²¹ Roland BARTHES, «Le comédien sans paradoxe» (1954), en *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 95.

²² Véase, al respecto, Jesús GONZÁLEZ MAESTRO, «Arte Barroco y personaje literario», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 521-566.

nomía dramática elaborada desde el escenario. Lope no cita (pero sabe) que Torres Naharro, en 1517, daba «a cada uno lo suyo [...] de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, *et e converso*». Pero, y eso era lo importante, «el lugar triste» debía «entristecello, y el alegre alegrallo, con toda advertencia, diligencia y modo posibles»²³. Como sabe (y no cita, con innegable mala intención) a Juan de la Cueva que sugería «vestir la figuras / conforme al tiempo, a la edad y al arte», pero que también pedía aplicar «los afetos a las edades, / si no es que, dando algún ejemplo quieras / trocar la edad, oficio y calidades»²⁴. De modo que su particular teoría sobre la configuración del personaje se apoya en el ambiguo magma del *decoro lingüístico* uncido a la creatividad personal del *actor*: su sintético mapa del *dramatis personae* (subsiguiente a la doble propuesta de un lenguaje no afectado o *casto*, «tomado del uso de la gente», pero introducido en escena suturado a la retórica de la *persuasión*, vv. 250 y ss.) se afirma en la corporalidad del actor (mucho más «polifónica» que el conformista decoro horaciano). El rey debe *imitar la gravedad real*, el viejo o barba *procurar una modestia sentenciosa*, el lacayo no debe hablar de cosas altas (aunque estemos hartos de ver en la comedia nueva lacayos decidores que carnavalizan sin pudor «polifónicamente» el lenguaje) y,

desde luego, los amantes han de impulsarse en los *afectos* para que *muevan con extremo a quien escucha*. Porque, además, se incrustan en el pasaje tres versos decisivos: «Los soliloquios pinte de manera / que se transforme todo el recitante / y, con mudarse a sí, mude al oyente...» (vv. 274-276)²⁵. Esto va más allá del puntillismo horaciano y, desde luego, no es una propuesta de personajes «tomados en bloque y desde fuera», sino que, creados en la acción, son la acción y el lance mismo: no son estatuas (como el mismo Ortega, pillándose los dedos, acaba de decir). Una de las pocas «estatuas» que aparecen en el teatro áureo, la del Comendador en *El Burlador* de Tirso, se revela de una ejemplaridad diabólica y acaba convirtiéndose en el paso más memorable y heterodoxo de la obra del fraile. Y sabe que lo que llamará la posteridad «cartas de nobleza psicológica» y que Ortega (y después otros) echarán de menos en «nuestro teatro» es la teatralizada verosimilitud que salta hecha añicos, para regocijo del encandilado *vulgo*, en la explosiva fluencia verbal del hiperactivo personaje trazado en el *Arte Nuevo*.

De ahí también que Ortega espeje su preferencia clasicista o meramente burguesa en las líneas que en el mismo ensayo que comentamos dedica a la versificación del

²³ *Propalladia*, cit. por Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 64.

²⁴ *Ejemplar poético* (1606), *Ibidem*, pp. 146-147.

²⁵ Sobre esta retórica del personaje, coherente con la consideración estilística afín a una verosimilitud ajena a la pedantería poética de Lope en el *Arte Nuevo*, puede verse Carmelo SAMONÀ, «Su un paso dell' *Arte Nuevo* di Lope», *Studi di Lingua e Letteratura Spagnuola*, Turín, Universidad de Turín, 1965, pp. 135-146.

teatro clásico español donde (con innegable impronta machadiana), asegura en líneas tan trepidantes como los versos que pretende condenar:

...versos coruscantes, chisporroteantes como teas, cargados de imágenes, por donde cruza toda la fauna y toda la flora –la retórica que en la plástica dan los carteles posrenacentistas con sus trofeos, sus frutos, sus bandoleras y sus cráneos de chivo o carnero [...]. Sobre la intrincada y varia trama del argumento bordaba el poeta su rebuscada fluencia verbal, archiflorida de metáforas relampagueantes en un vocabulario lleno de sombras profundas y reflejos brillantes, muy parecidos a los retablos del mismo siglo. Junto al fuego de los desatinos apasionantes hallaba el público el incendio de imaginación, el formidable fuego artificial de las cuartas lopescas o calderonianas²⁶.

No obstante, diez años después vuelve, desde un ángulo bien distinto, a la cuestión del verso. Se trata ahora de un artículo memorable («La estrangulación de *Don Juan*»)²⁷ que quizá habría que considerar a la luz de la nueva sensibilidad hacia los clásicos que inspiraba la celebración, ese mismo año, del

tercer centenario de la muerte de Lope²⁸, la de su inclusión en la entonces debatida reconstitución de la tradición escénica española. Desde esas fechas el Teatro Español de Madrid, dirigido hasta entonces por el tándem Margarita Xirgu-Enrique Borrás, pasará a ser regido por el actor Ricardo Calvo Agostí (1873-1966), que imprime un giro conservador tanto a la programación como a una fórmula de interpretación declamatoria exagerada y pintoresca. Sólo poco antes, bajo la dirección de Cipriano Rivas Cheriff, se había estrenado la *Fuenteovejuna* de Lope, interpretada por la propia Xirgu. Es posible así que en la crítica del *Tenorio* opere en Ortega un profundo despego por lo que él considera un retroceso en el modo de entender la versificación romántica, heredera del verso tradicional lopesco y volcada ahora a un insoportable histrionismo²⁹. Aquella retórica del verso áureo tan denostada en 1925, viene a ser juzgada ahora por Ortega como «uno de los pocos tesoros que hay en nuestra tierra, y nos gusta que periódicamente vuelquen ante nosotros el bolso y caigan una a una, sin fallo ni ausencia, las

²⁶ José ORTEGA Y GASSET, «Dos teatros», *Op. y loc. cit.*, pp. 167-168.

²⁷ Publicado en *El Sol* el 17 de noviembre de 1935. Recogido en *Idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, cit., pp. 201-213.

²⁸ Ese mismo año aparece el esencial trabajo sobre el *Arte Nuevo* de Ramón MENÉNDEZ PIDAL, «Lope de Vega, el *Arte Nuevo* y la nueva biografía», en la *Revista de Filología Española*, 13 (1935), pp. 337-398. Y, además, las reflexiones azorinianas de *Lope en silueta*, citada en la n. 1.

²⁹ Cf. Juan AGUILERA SASTRE, «El protagonismo permanente del Teatro Español de Madrid», en *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1934)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, 2002, pp. 295-313; y lo comentado al respecto por Antonio Tordera, ed. cit., pp. 76-77. Sobre las cualidades de la Xirgu como actriz del teatro clásico y el montaje de *Fuenteovejuna* de Rivas Cheriff en 1935, *vid. mi trabajo «Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles»*, en José M.^a Díez Borque y José Alcalá-Zamora (coords.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción de la Cultura Exterior, 2004, pp. 319-370.

monedas –*tin, tin, tin!*–, regalando el oído». Y añade:

Pues bien, esos criminosos actores parecen como si sintieran vergüenza de que los versos sean los versos [...] entienden por representarlo [al *Don Juan* de Zorrilla] ocultar las consonantes y el ritmo octosilábico y el encanto prosódico de cada palabra española entre los pliegues de sus capas terciadas. Primero, alevosamente, trituran el verso, y luego nos ponen en la mano sus tiestos³⁰.

Ese ideal de recitado, calificado por Ortega como postromanticismo prosaico y funambulesco, y que actores como Ricardo Calvo, con la pretensión de conferirle realismo «arrastran por el escenario sin ritmo ni elasticidad, como paralíticos generales», se pone en contraste con el estilo de su padre (Rafael Calvo Revilla, 1842-1888) que sí se entregaba «furiosamente a la locura del verso, aceptaba su inverosimilitud y recitaba

en franca canturía, hasta el punto de que solía adelantarse a las candilejas en postura de tener que dar al viento su aria, moviendo los brazos no con gestos realistas, sino al compás que el metro proponía. Rafael Calvo era él romántico y recitaba el *Tenorio*, completamente en serio. No se trata de reiterar hoy ese modo; pero sí de conservarlo, ironizándolo. Lo que en Rafael Calvo era espontáneo sea hoy estilización»³¹. De ahí que Ortega reclame con mendaz elocuencia (él apenas contaba cinco años cuando Rafael Calvo murió) incluso la intervención del Estado para evitar los desmanes de actores como su hijo. Sólo de ese modo, concluirá, se logrará esa «extraña comodidad que todos sentimos al presenciar el drama de Zorrilla, y la causa radical de que sea tan popular, tan nacional»³². Es decir, el recitado romántico, identificado, inmediatamente lo veremos, con el verso barroco, ha de asumir su *inverosimilitud*, ironizando el *realis-*

³⁰ *Idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, cit., p. 204.

³¹ *Ibid.*, p. 212. Justo por las mismas fechas, Azorín, al referirse a obras de Lope como *El milagro de los celos* y *don Álvaro de Luna*, afirma que «no vemos hoy en España quien con genio, con inspiración, puede declamar estos versos magníficos. Y nos acordamos de Antonio Vico y Ricardo [sic] Calvo». (*Lope en silueta*, cit., p. 14). La evocación del estilo de Rafael Calvo por parte de Ortega, coincide con la que testigos más directos reflejan. Así Enrique Funes (al que no parece complacer el indirecto elogio de Ortega) había escrito ya en 1894: «... se le iba la cabeza y, abrasada su alma por el incendio de los versos, y a distancia del *personaje*, se despeñaba con manoteos de epiléptico por el principio de la exageración, haciendo estallar tempestades de aplausos. Mas en la comedia de *capa y espada*, ¡cuán arrogante, cuán bellísimo intérprete, aun a pesar de su acción y de sus canturías, y quizás por su virtud misma, gracias a los milagros del talento! El discreto de la galantería, las baladronadas poéticas del desafío, el fingido mohín de los desdenes, los arrebatos del celoso, la furia del desesperado y los arrullos del amor eran las notas dormidas en el arpa de aquel incomparable músico de la recitación española [...] aquel hombre, más que un mortal de carne y hueso, era décima de Calderón, alejandrino de Zorrilla, relámpago de Echegaray...» (*Historia de la declamación española*, Sevilla, Tipografía Díaz y Carballo, 1894, p. 593). ¿Se confundiría Azorín en la cita transcrita más arriba con Rafael Calvo? El hecho de relacionarlo con Antonio Vico, tan opuesto en el estilo (ambos representaron respectivamente, las facciones del público *viquista* y *calvista* que parecían traducir, respectivamente, el gusto burgués y el romántico de la Restauración) así lo sugiere.

³² *Op. cit.*, p. 213.

mo que parece ofertar para mantener la enseña de *radical popularidad nacional* que sustenta aquel teatro y el de su legado romántico. La pirueta está servida, y por eso no es de extrañar que Ortega acabe hablando de Lope, que es «poéticamente el pueblo español mismo. Lo cierto es que ese pueblo español desde hace siglos no conserva en su memoria ni un verso ni una figura de Lope...». ¿Y a quiénes va a atribuir paradójicamente Ortega esa desmemoria? La respuesta no puede ser más contundente si pensamos, repito, que está escribiendo en el año del tricentenario del nacimiento del dramaturgo:

Y redunda lo sorprendente del caso en que de ese Lope popular se ha hecho una beatería de los «cultos», de los eruditos, en que se ha complicado al Estado protegiendo teatros que los representen, academias que lo publiquen, filósofos que lo galvanicen [...] Y los filólogos existen y justifican sólo su presencia en la medida en que aclaran a un pueblo los secretos graves de su pasado...³³

En paralelo al vagaroso juicio de Ortega sobre el teatro clásico español, que había lanzado diez años antes, la filología española, ajena a la atención de los valores extratextuales del drama, no ha captado que su objeto es la *radical popularidad nacional* del drama áureo, no unos valores literarios quintaesenciados que lo eleven al sentido de *clásico ejemplarizante*, que sí tenía el teatro francés. Ortega revela aquí, inconscientemente, el prejuicio que parte de los eruditos europeos sostenían desde finales del siglo XIX sobre la comedia española del Siglo de Oro que apenas había sido capaz de suscitar la mera curiosidad de estudiosos alemanes, ingleses, franceses o italianos que lo consideraban un producto de exclusivo consumo interno para el *vulgo* diseñado por el *Arte Nuevo*. Y que sólo podía aspirar a ser, como dictaminara el adusto Morel Fatio en 1885, un

drame essentiellemente populaire, conçu et écrit pour satisfaire la curiosité et les passions de la nation espagnole sans distinction de classe, qui n'exige du spectateur aucune préparation, aucune culture raffinée, qui n'aspire qu'aux

³³ *Ibidem*, p. 207. Es difícil no relacionar este juicio con el emitido pocos años antes, en 1918, por el mismo Américo Castro en el *Apéndice B* que añade a la *Vida de Lope de Vega* de Rennert: «En España apenas se leen los clásicos en nuestras escuelas y universidades –las cuales ignoran lo que es una enseñanza literaria en sentido moderno–, y aquéllos no gozan tampoco de un favor espontáneo dentro del público que lee obras de imaginación o de pensamiento.[...] La complicación que esto produce al que escribe de tales asuntos es comprensible: se trata de hablar de un arte que en apariencia refleja el genio de la raza, y que en realidad es patrimonio de unos cuantos eruditos, quienes no siempre se preocupan del elemento vivo y artístico que pueda haber en una pretendida obra clásica. La primera dificultad que surge [...] es si hay que presentar a Lope como una realidad curiosa, como algo que debe contar dentro de la historia de España, o francamente como una manifestación literaria que debe figurar junto a los grandes escritores del mundo. [...] Mas según hemos visto antes, los mismos españoles, fuera de un círculo de eruditos [...] apenas tienen una noción aproximada de lo que es Lope; y en el tiempo que consagran a solazarse con la literatura, la proporción que toca a aquél es seguramente ínfima; sus comedias tampoco se representan sino rarísimamente y refundidas.» (Américo CASTRO y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. *Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 366-67).

applaudissements du parterre ignorant et grossier, et craint même d'être transporté des planches du théâtre sur les feuilles du livre, telle est la *comedia* dans l'esprit de Lope et de son entourage³⁴.

De ese modo podemos calibrar mejor la parcialidad de Ortega al considerar, en sus juicios comparatistas con la tragedia francesa, el teatro áureo español como algo *castizo*, exonerándole de la *responsabilidad* de ser clásico, pues, como había enunciado ya en el breve ensayo «Dos teatros»

No llamo también clásico a éste porque, sin mermar porción alguna de su valor, es forzoso negarle todo carácter de clasicismo. Se trata, ante todo, de un arte popular y no creo que haya en la historia nada que siendo popular haya resultado clásico [...] [Y para lo popular] vivir es entregarse a la emoción invasora y buscar en la pasión [...] la inconsciencia. El público español buscaba algo de esto último en los dramas ardientes que nuestros poetas fabricaban. Y ello confirma [...] la condición de pueblo «pueblo» que alguna vez he creído descubrir en la historia entera de nuestra España³⁵.

Podemos permitirnos interpretar este último párrafo a la luz de otro, inserto en una carta escrita en 1907 a Miguel de Unamuno:

Cuando he escrito «nación» en algún artículo, debí poner *pueblo*. Y al revés. Cuando le decía: España tiene que morir como pueblo si ha de sobrevivir como cultura –léase– tiene que morir

como nación. Una aglutinación de bípedos sonrientes llega a ser pueblo cuando llega a ser culto. Pueblo y cultura son sinónimos o cuando menos mutuos conceptos³⁶.

Diletante y vagaroso, sí, pero radicalmente fiel a sí mismo arrastra aquí Ortega la originalidad inscrita en su visión del teatro, cuando ya anunciaba en 1921 que a un pueblo se le define por el programa de sus placeres y por el teatro que construye este programa. Y el teatro clásico español surge de este trezado que, con todos los matices que queramos, coincidirá con la definición de *teatro popular* que han aportado críticos modernos como Roland Barthes, al afirmar que «el teatro popular es aquel que obedece a tres obligaciones concurrentes que consideradas por separado no ofrecen novedad alguna, pero que reunidas puede ser algo revolucionario: un público de masas, un repertorio de alta cultura y una dramaturgia de vanguardia»³⁷. La unión de estos tres conceptos, a despecho de los prejuicios de la filología europea de finales del XIX, es lo que pone en valor precisamente un teatro que propicia un repertorio de *alta cultura*, convertida en lances y acción para las masas en una sagaz dramaturgia como la del *Arte Nuevo*, que fue de *vanguardia* precisamente por haberse forjado en esta alquimia de lo *popular*. Por eso a Ortega acaba juzgando a Racine como monocromo y frío y a su teatro como «un jardín donde hablan las estatuas», pero

³⁴ *Op. cit.*, p. 27.

³⁵ «Dos teatros», *op. y loc. cit.*, pp. 163-166.

³⁶ Carta fechada en Marlburgo, el 27 de enero de 1907, *Epistolario*, citada, p. 77.

³⁷ «Pour une définition de théâtre populaire» (1954), en *Écrits sur le théâtre*, cit., p. 99.

en Lope de Vega, por el contrario hallamos más bien pintura que escultura. Un vasto lienzo lleno de tinieblas y luminosidades, donde todo alienta colorido y gesticulante [sic], el noble y el plebeyo, el arzobispo y el capitán, la reina y la serrana, gente inquieta, decidora, abundante, extremada, que va y viene locamente, sin rangos ni normas [...] Para ver la masa espléndida de nuestro teatro no conviene abrir mucho los ojos, como quien persigue la línea de un perfil, sino más bien entornarlos, con gesto de pintor, con el gesto de Velázquez mirando a la meninas, a los enanos y a la pareja real³⁸.

O, lo que es lo mismo, Lope iba a intuir ese rasgo inherente a la primera etapa de la modernidad que, como se ha dicho del mismo Velázquez, consiste en concebir la obra de arte como fabricada para *el gusto de los hombres*, para el reconocimiento de la libre subjetividad de las estimaciones³⁹. Y en este punto, y a propósito de la citada andanada orteguiana contra los «filólogos» en el año del centenario lopesco, la lectura del memorable ensayo de Menéndez Pidal, publicado también en 1935, sobre «El *Arte Nuevo* y la nueva biografía», nos sorprende con un eco indiscutible del discurso orteguiano compa-

rando el teatro francés y el español. El pasaje, a mi juicio, merece citarse:

Respondiendo al anhelo de abarcar dilatadas perspectivas naturales, psicológicas o históricas, la pintura moderna que, a diferencia de la antigua, ha dominado la complejidad escénica y que ha incorporado la profundidad del paisaje, es un hecho paralelo al nuevo drama que abarca la totalidad de la acción, su fondo y lejanías. Por el contrario, el drama neoclásico, fiel a la estructura antigua, no aspira a la infinitud espacial de la nueva pintura, prefiriendo limitarse, como un fresco antiguo, a las superficies inmediatas, semejantes a las de un grupo escultórico⁴⁰.

No podemos olvidar esto (ni el hecho de que se está refiriendo Pidal al célebre verso sobre «la cólera de un español sentado», imitado en la alusión al *peuple impatient* de François Ogier)⁴¹ al dar el penúltimo salto en la pesquisa de alusiones –siempre dispersas e indirectas– al teatro derivado del *Arte Nuevo*. En 1943, cuando Ortega se encuentra ya en su –relativo– exilio tras la guerra civil española, la editorial Revista de Occidente, que había fundado veinte años antes, publica dentro de su colección «Aventureros

³⁸ «Dos teatros», *op. y loc. cit.*, p. 169.

³⁹ Cf. José Antonio MARAVALL, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Guadarrama, 1960, p. 46. El subrayado es nuestro. Sobre esta posible relación de modernidad entre Lope y Velázquez, véase también David H. DART, «Lope de Vega, Cervantes o la modernidad literaria», *Arbor*, 373 (1977), pp. 7-20.

⁴⁰ Ramón MENÉNDEZ PIDAL, «Lope de Vega, el *Arte Nuevo* y la nueva biografía», *Revista de Filología Española*, 13 (1935), pp. 337-398. Citamos por su reedición en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe, 1964, p. 107. Más tarde, en referencia al progresivo rechazo de la teoría lopesca por parte de los clasicistas franceses, afirma: «Al arte pictórico de Lope, rico en perspectivas varias y lejanías, sucede el arte escultórico [sic], limitado por superficies inmediatas, con mármorea unidad de coloración...» (p. 127).

⁴¹ En su prólogo de 1623 a la tragicomedia *Tyr et Sidon* de Jean de Schelandre defendiendo precisamente la comedia libre en Francia: ésta se representa –dirá– «davant un peuple impatient et amateur de chagement et de nouveauté comme nous sommes» (*Ibidem*, p. 195 y 139).

y tranquilos» el prólogo a la obra titulada *Aventuras del Capitán Alonso de Contreras*⁴². Un título que pretende sin disimulo «espectacularizar» el *Discurso de mi vida* escrito por el soldado español Alonso de Contreras (ca. 1582-ca. 1644) y que, desde la transcripción del manuscrito de la Biblioteca Nacional por parte de Manuel Serrano y Sanz en 1890 no había vuelto a editarse⁴³. Atraído por este personaje histórico (molde de la inefable «industria *Alatriste*» de nuestros días) y, dentro de su constante sentido de contextualización europea⁴⁴, formula su vibrante caracterización como soldado de los tercios españoles, una apasionante excepción del prototipo en el que derivó el soldado mercenario en la Europa de estados prepotentes que acabaron convirtiendo en funcionarios los hombres dados a la aventura. Lo notable de esta página no es su habitual antipatía hacia todo lo barroco, sino la vibrante fascinación por Contreras y la importancia que concede –dentro del carácter documental de esta autobiografía *real*– a su fortuito encuentro con Lope de Vega. El hecho hubo de

sucedir, con seguridad, en torno a 1622 o 1623, cuando Lope, influido tanto por sus ya notorias hazañas como por la recomendación de su amigo Juan Piña –amén de pertenecer, como el soldado, a la Orden de San Juan de Malta– le procura alojamiento en su casa madrileña de la Calle Francos⁴⁵. Contreras rememora así el episodio:

...con lo cual nos quedamos pobres pretendientes en la corte, aunque yo no libré mal, porque Lope de Vega, sin haberle hablado en mi vida, me llamó a su casa diciendo «Señor capitán, con hombres como vuesamerced se ha de partir la capa», y me tuve por su camarada más de ocho meses, dándome de comer y de cenar, y aun vestido me dio. ¡Dios se lo pague! Y no contento con eso, sino que me dedicó una comedia, en la veinte parte, de *El rey sin reino* a imitación del testimonio que me levantaron con los moriscos.

Y, más adelante, al referir los hechos de su vida en torno a 1630, añade:

Estuve en Madrid más de dos meses, donde me holgué en ver lindas comedias del Fénix de

⁴² Madrid, *Revista de Occidente*, 1943, pp. IX-L. Se reedita este prólogo con el título «Aventuras de un Capitán español» en José ORTEGA Y GASSET, *De la aventura y de la caza*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1949, pp. 175-223, así como en la edición de la obra Alonso Contreras, *Vida del capitán Alonso de Contreras*, Madrid, Alianza, 1967. Aquí seguimos la edición en sus *Obras Completas*, Madrid, Taurus-Fundación Ortega y Gasset, 2006, vol. VI (1941-1955), pp. 334-352.

⁴³ Así lo subraya José María COSSÍO en su Introducción a *Autobiografías de soldados. Siglo XVII* (Madrid, Atlas, 1956). Tras esta edición de la Biblioteca de Autores Españoles aparecería la edición crítica de Henry Ettinghausen (Madrid, Espasa Calpe, 1988) y, más recientemente, la de J. de Navascués (Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004).

⁴⁴ La única referencia bibliográfica de Ortega en el prólogo es la de David OGG, *Europe in the Seventeenth Century*, de enorme difusión en aquel momento. Su tercera edición data de 1939, y tal vez fuera la usada por nuestro autor.

⁴⁵ El novelista y secretario Juan de Piña hubo de intervenir en 1608 en el rocambolesco episodio sucedido en Hornachos por el que se encarceló a Contreras como supuesto cabecilla de una rebelión de moriscos ocultando armas. Juan de Piña hubo de tomarle testimonio.

España, Lope de Vega, tan eminente en todo y el que ha enseñado con sus libros a que no haya nadie que no sea poeta de comedias, que éste solo había de ser para honra de España y asombro de las demás naciones⁴⁶.

Las andanzas de este héroe, una circunstancial nota a pie de página en la agitada biografía de Lope, son interpretadas por Ortega en clave inequívoca: no tanto, como se ha asegurado, por lo que el torrente de sus lances y aventuras pudieron haberle aportado (Lope, a esas alturas de 1622, está ahído de fabricar argumentos para sus comedias) sino como ratificación de uno de los ejes vertebradores de aquel *Arte Nuevo* que se obligó (o le obligaron) a elevar a canon bastantes años antes. Clave, asimismo, de la arquitectura del teatro que Ortega había definido ya en su «Elogio de *El murciélago*» de 1921, al afirmar que un dramaturgo ha de componer «en vez de un texto literario, un programa de sucesos que han de ejecutarse en escena...»⁴⁷. Y así, imagina a Lope («viejo ya, con su menuda cabeza inscrita en un hueso de aceituna, alto, flaco, erguido, con el traje talar, negro y prócer vertical») en sus tertulias con

el Capitán, fronteros los sillones, «tirando de la lengua al bronco soldado» y bebiendo por sus oídos una «exuberancia portentosa de historias» o, como lo podemos imaginar nosotros, «escribiendo el sujeto o los sujetos elegidos en prosa», repartiendo «en tres actos de tiempo» las inacabables peripecias y mandobles del desafortunado Contreras (que, por darle, hasta le daría *casos* de honra al confesar haber ultimado a su mujer sorprendida en flagrante adulterio). Ortega, que percibe esta avalancha de acción como un gozoso caos espasmódico de la existencia puntiforme que sólo ofrece un inverosímil «hilván de puros y aislados momentos» o «hilos que no forman tramas» revela en 1943 cuánto se ha apartado su visión sobre el teatro clásico de la sensibilidad de escritores como Azorín, quien (tal vez echando de menos también las célebres «cartas de nobleza psicológica» de los héroes del teatro clasicista francés) había escrito en 1912:

No comprendemos cómo esta dramaturgia ha podido, técnicamente, prevalecer. La impresión dominante que nuestro teatro clásico produce, es la de una porción de gentes irreflexivas, in-

⁴⁶ Ed. de Henry Ettinghausen, cit., pp. 223 y 229-230, respectivamente. Lope le dedicó, en efecto, la comedia *El Rey sin reino*, aunque las concomitancias con el relato de Contreras son casi inexistentes, pese a la pomposa dedicatoria con que Lope le obsequia en la *Parte XX* (1625) y que, sin duda, avala, como veremos, el entusiasmo lopesco por las aventuras de su casi camarada: «Digno sujeto, fueran de larga historia, o de poema heroico, tantos y tan innumerables empresas [...] ¿Qué pluma no se honrará de escribir la jornada en el galeón del capitán Pedro Beltrán, donde se tomó la turca Axena, peleando animosamente? [...] Pero ¿quién dijera el ánimo intrépido con que en una fragata, por orden del nuevo Maestre, reconoció v.m. la amada de Solimán en Negroponte...?» (*Apud* José M.^a DE COSSÍO, «Introducción» a *Autobiografías de soldados...*, cit., pp. XII-XIII.). Véase también Jean Marc Pelorson, «Lope de Vega et Alonso de Contreras, une mise au point à propos de *El rey sin reino*», *Bulletin Hispanique*, 72 (1970), pp. 253-276.

⁴⁷ *Ed. cit.*, p. 200.

conscientes, que se mueven, van, vienen, giran y tornan a girar velozmente, sin enterarse de nada ni tener conciencia de lo justo y de lo exacto⁴⁸.

Azorín, como escribirá en otros momentos, observa «la incoherencia e inmoralidad de los caracteres» de la comedia clásica española, «derogador de todas las leyes psicológicas», como reflejo hiperbólico y lírico de la propia vida española del seiscientos⁴⁹. Pero Ortega, a estas alturas, y gracias a un soldado de fortuna, intuye, más allá de ese amacotamiento de episodios espasmódicos, la piedra angular que el *Arte Nuevo* asume como legado casi único de toda la espesa preceptiva anterior: la paradójica *verosimilitud* (esto es, la hipotética comprobación de una verdad) que puede provenir de lo inverosímil: «Se trata, precisamente, de una narración sobremanera inverosímil» –dice– «a la cual acontece la gracia de ser la pura verdad. Cuanto en ella es, por su naturaleza, susceptible de comprobación, ha sido comprobado por otros documentos y datos»⁵⁰. Ortega hace deudor a Lope de esa incontinencia verbal de Contreras por las aventuras, lances, acción porque, a su parecer, debe reconocerse que

a Lope de Vega le enorgullecían sobre todo no sus prosas, no sus versos, ni menos los de sus comedias, sino las «fábulas», los argumentos que para éstas hallaba. La frase en que se jacta

de ello no ha sido tomada en serio ni lo será, hasta que no se estudie bajo nuevo ángulo visual el fenómeno, en todos sentidos enorme, que es el teatro español. Entonces aparecerá en primer término lo que no es en él poesía ni siquiera, *sensu estricto*, teatro, sino la exuberancia portentosa de historias, de tramas, de situaciones y andanzas humanas que contiene [...] Es seguro que por una historia nueva daba Lope de Vega cualquiera cosa: lo que tuviera en el arca, sus versos, su jardín y, desde luego, su sotana⁵¹.

Es indudable que Ortega, aunque sea *a vuela pluma*, se ha documentado. Su alusión al orgullo lopesco por sus «fábulas» remite a los emotivos versos de la *Égloga a Claudio*:

Pero si agora el número infinito
de las fábulas cómicas intento,
dirás que es fingimiento
tanto papel escrito,
tantas imitaciones, tantas flores
vestidas de Retóricos colores.

Mil y quinientas fábulas admira,
que la mayor el número parece;
verdad que desmerece
por parecer mentira,
pues más de ciento en horas veinticuatro
pasaron de las Musas al Teatro.

No apruebo este furor por admirarte;
mas ya vimos Luquetos y Ticianos
pintar con las dos manos
sin ofender el Arte;
que diestros puede haber, cuando presumas
como de dos espadas, de dos plumas⁵².

⁴⁸ «Algunas ideas estéticas», *ABC*, Madrid, 26 Octubre de 1912.

⁴⁹ «El teatro clásico», en *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada, 1939, pp. 108-111.

⁵⁰ Ed. cit., p. 335.

⁵¹ *Ibidem*, p. 351.

⁵² Cito por la ed. de Antonio Carreño en *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998, vv. 409-426.

Se equivoca Ortega, por supuesto, al creer que aquella voracidad de historias puestas en escena por Lope obedecía a «una trágica atrofia del don de narrar»⁵³, sino a que su teatro navegaba en el mismo mar de fabulación que alimentaba ésta y otras *novelas*, que, como le escribiera a Marta de Nevares, convertida para la ocasión en *Marcia Leonarda*, «tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles»⁵⁴. Claro que el teatro procuraba la nada despreciable ventaja de poder contar todo en poco más de dos horas. Y por eso podemos deducir del prólogo de Ortega la mejor ilustración y el más acertado escolio a los célebres versos 205-210 del *Arte Nuevo*:

Porque considerado que la cólera de un español sentado no se templará si no le representan en dos horas hasta el Final Juicio desde el *Génesis*, yo hallo que, si allí se ha de dar gusto, en lo que se consigue es lo más justo.

El convencido apologeta de Lope, Ricardo de Turia, habría de explicarlo así en 1616:

Pues es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en los trajes, que son nuevos usos cada día. [...] Lope de Vega

suele, oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplauso, y aquéllos, aunque sean impropios, imita en todo, buscándose ocasiones en nuevas comedias, que como de fuente perenne nacen incansablemente de su fertilísimo ingenio [...] Porque la cólera española está mejor con la pintura que con la historia; dígolo porque una tabla o lienzo de una vez ofrece cuanto tiene, y la historia se entrega al entendimiento o memoria con más dificultad⁵⁵.

Con lo que volvemos a aquella confrontación orteguiana de «los dos teatros» de 1925 en términos de *moral escultural* vs. *figuración pictórica*. No es de extrañar, por tanto, que ahora, imaginando las fulgurantes aventuras del prometeico Contreras, Ortega acabe redimiendo la intemperancia retórica del teatro español del Siglo de Oro a través de los valores de materialización plástica o cinética del relato de quien, poseyendo un «*genus dicendi* peculiar», llega a calificar de «capitán de tramoya»:

Salvo excepciones rarísimas, las letras españolas de entonces padecían todos los hipos imaginables de la retórica, hasta el punto de que la lectura de nuestros escritores llamados «clásicos» suele causarnos, por lo pronto asfixia. [...] Contreras [...] practica la acción por la acción [...] no intenta nunca [...] ponerse a describir ni el escenario ni los personajes. Se refiere estrictamente la acción.

⁵³ Ed. cit., p. 351.

⁵⁴ En *La desdicha por la honra. Vid. Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007, p. 107.

⁵⁵ *Apológico de las comedias españolas* (1616), en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porquera Mayo, *op. cit.*, p. 179.

Y, sin embargo, logra que el texto –una autobiografía a medio camino entre lo oral y lo escrito, convertida en *teatro*– nos haga «ver con plástica evidencia lo que no nos enuncia»⁵⁶. Por eso, Ortega podrá afirmar con tranquilidad que los hechos referidos por el Capitán (quien suscita donde quiera que llega la batahola y la complicación) alumbran «los espacios donde se engendran»⁵⁷. Una tensión de *enredo* teatralizado, mantenido por el suspense (igual que Lope exige en la disposición de la acción en el *Arte Nuevo*), en unas memorias de las que «se podrían extraer varias películas magníficas en tecnicolor»⁵⁸. En la memoria de Ortega pudo haber quedado la expresión –que ha hecho fortuna– de Menéndez Pidal de considerar el teatro experimental de Lope como «ilustre cinedrama»⁵⁹ (y hasta puede que, pese a zaherir la aburrida filología, no desconociera su coincidente visión *pictórica* del drama áureo). Pero lo cierto es que la idea es pertinente con lo expresado por el filósofo respecto a la «constricción» y, al mismo tiempo, la ruptura o «abertura de

irrealidad» que supone la boca del escenario en su meditación analógica con el *marco*. Porque aunque, en efecto, la *boca* o *embocadura* del escenario no contara técnicamente en el espacio del tablado de un corral de comedias (no obstante su fidelidad a la *forma mentis* del espacio a la italiana que lo integra en la tradición del teatro europeo de los siglos XVI y XVII) aquél «dilata sus anchas fauces como un paréntesis», como un «hinterlad imaginario» que fagocitaba el mundo de la acción o de la aventura –no de una simple fantasmagoría– para devolver al espectador «bocanadas de ensueño, vahos de leyenda»⁶⁰. Sin filtros de telón o cortinas (como contaba ya la escena a la italiana del siglo XVI) el marco abierto del corral encaja en la noción de «fauces» que abduce violentamente a la contemplación de la máquina de acciones que Contreras suministra en la *fabulación* lopesca (en un esquema, desde luego, generado ya en su *Arte Nuevo* y en la experiencia teatral que lo precede), *fabulación* que contiene todos los elementos imaginarios de una perspectiva pictórica que,

⁵⁶ Ed. cit., p. 349. Margarita Levisi subraya la agudeza de Ortega al captar esa evidencia plástica de los hechos referidos, tendiendo a acercar el método narrativo a la forma teatral. Y apunta que, del mismo modo que Lope pudo verse influido por Contreras en la fascinante *memoria* de argumentos y lances que le proporciona, éste pudo haber recibido del Fénix «la admiración por la literatura y módulos estilísticos que concuerdan con el suyo». Vid. *Autobiografías del Siglo de Oro. Jerónimo Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*, Madrid, SGEL, 1984, p. 102. Cf. asimismo pp. 141-161.

⁵⁷ Ed. cit., p. 344.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 341. Y tanto. No sabemos si bajo la influencia del prólogo orteguiano, ya en 1953 Torcuato Luca de Tena reescribe la historia del soldado, resucitado en nuestra época, en la novela *La otra vida del Capitán Contreras*. Ya en 1959, en colaboración con su padre Juan Ignacio Luca de Tena, se realiza una versión teatral de la obra, que ya había sido llevada al cine en 1955 con guión del propio Torcuato, bajo la dirección de Rafael Gil y protagonizada por Fernando Fernán Gómez y María Asquerino.

⁵⁹ Lo hace en «Lope de Vega, el *Arte Nuevo* y la nueva biografía», cit., p. 99, y, antes en *Boletín de la Academia Española*, 11 (924), p. 541.

⁶⁰ José ORTEGA Y GASSET, «Meditación del marco» (1921), en *La idea del teatro y otros escritos*, cit., p. 187.

mostrada directamente, sin la mediación burguesa del telón, no intenta crear una ilusión o mentira teatral sino, en crudo, el nervio de argumentos, acciones o naturaleza en un tiempo medido sólo con el reloj de «la cólera de un español sentado», y no con las balizas impuestas por las unidades de la vieja preceptiva. Al modo que Werner Heisenberg enunciaría en 1927 su *principio de indeterminación o incertidumbre* como la aventura de la naturaleza o de la realidad sometidas a la interrogación subjetiva, Ortega intuye en el archivo infinito de los argumentos de la comedia del Siglo de Oro, que deglute Lope en sus tertulias con Contreras o en tantas otras fuentes, que es la mirada del espectador, lector de su plástica tridimensionalidad, la que constata que «per molto variar Natura é bella». Un protagonista amoral y aventurero, incapaz de asumir la contemplación *ética* del héroe del «otro teatro» (el clasicista francés), sí que le sirve a Ortega para entender la especificidad del *ethos* y el *pathos* del teatro lopesco y el público que lo alienta. Un público tan bárbaro e hiperactivo como el soldado Contreras, ajeno a «zoilos» preceptistas o a lecturas trascendentes de aguerrida raza. No puede ser casual que, en plena efervescencia de una cultura oficial nacionalcatólica, el prólogo de Ortega (ráfaga de su asistemática teoría teatral) fuera contestado, en ofendidos términos, por eruditos refractarios a su pensamiento laico. Y así, hubo quien reprochó a nuestro autor «un hábil prólogo, que

intenta sustraernos cuanto de positivo hay en su figura [la de Alonso de Contreras] presentando, en cambio, una personalidad desenfundada y estéril», ocultando su «arriscado españolismo», su «actuación valentísima, libérrima y caballeresca que encarna de modo insuperable todo un tipo de raza», su «fe sólida, auténtica e insobornable» que lo convierten «en un católico español del siglo XVII, de aquellos capaces de comprender la sutil teología de un auto sacramental [...] bien preocupado por la limpieza de su sangre [...] y tan creyente en la verdad de la fe como si él propio la hubiera dogmatizado»; concluyendo con gravedad que «bien podríamos decir que por español, por católico y por valiente, no ha logrado ser comprendido» por Ortega⁶¹.

Es obvio que semejante retahíla, salida del caletre de un filólogo (de los que Ortega, y en este caso con razón, juzgaba que habían malogrado el recto entendimiento de la tradición del teatro áureo) le parecerían al mismo Lope, revestido de sotana, estúpidas bernardinas. Y que las mal hilvanadas apreciaciones de Ortega (castizas y distantes, pero de certera luminosidad) sobre el teatro áureo desde 1925 hasta 1943 estaban siendo mal digeridas por la *academia* oficial de aquellos tiempos (no digamos por la inexistente teoría teatral en el espacio español que ni entonces ni después pudo contar con los mimbres del esteta y filósofo *publicista*). Paradójicamente, sin embargo, es posible

⁶¹ Vid. Rafael BENÍTEZ CLAROS, «Una pica por Contreras. Nota a una biografía mal entendida», *Cuadernos de Literatura. Revista General de las letras*, 1 (1947), pp. 453-464.

que ya por entonces Ortega estuviera pensando reintegrarse en esa cultura nacional-católica, y abandonar su «exilio» casi episódico en Portugal, lo que hará oficialmente en el verano de 1945⁶².

La «representación», –en el sentido más teatral del término– de la vuelta de Ortega a la vida pública española va a tener lugar el 4 de mayo de 1946, cuando en un remozado Ate-neo de Madrid, pronuncie la célebre disertación sobre una *Idea del teatro*. Desde luego se trataba de una elección casual, lo que tenía más a mano. El 13 de abril anterior había inaugurado en Lisboa un ciclo de conferencias en el diario *O Seculo* sobre «La evolución y espíritu del teatro en Portugal» y apenas se aparta de este guión previo. Decepciona por supuesto no encontrar en este retazo de vaguedades (algunas meras invocaciones de arqueología enciclopédica) envuelto en una perspectiva decadente de la cultura europea, una mera conexión más madura y menos novelera con las ideas sobre el teatro clásico español diseminadas en sus escritos desde 1914. Es más, en 1950 declararía paladinamente ser «por completo

ignorante en asuntos teatrales»⁶³. Y, sin embargo, en esta conferencia, luego largamente retocada como ensayo para su publicación, reincide gloriosamente Ortega en una idea del teatro dominada por la visión del espectador, en la que la realidad llega a éste no como palabra porque «en el teatro no sólo oímos, sino que, *más aún y antes* que oír vemos», porque es «es un género visionario y espectacular» que alcanza su máxima materialización como metáfora al definirse como «un monte Tabor donde se cumplen transfiguraciones»⁶⁴. Señala, eso sí, como la más grande edad del teatro la que protagonizan Shakespeare, Lope o Calderón, y se adelanta a la imagen que años después supondría el núcleo de la dramaturgia de Peter Brook: el edificio teatral es un «dentro» y «la escena un espacio vacío», poblado no por la literatura sino por la figura, voz, gestos de los actores que llenan los deliberados huecos de la obra dramática⁶⁵. Unos actores a los que ya había reclamado en 1921, como habría pedido el mismo Lope, ser acróbatas, mimos o juglares «haciendo de su cuerpo elástico una metáfora universal»⁶⁶. Aquella exigida «transformación del

⁶² Como mera muestra de la cultura que se respiraba entonces en España y de papel que a los dramaturgos del Siglo de Oro les tocaba jugar en la misma, leamos lo que escribía en 1944 en la *Revista de Estudios Políticos*: José Ignacio Escobar, Marqués de las Marismas: «Gracias a esta intransigencia española, simbolizada en la Inquisición [...] se han levantado y conservado las catedrales españolas y podemos gozar hoy de los éxtasis del Greco y de las imágenes arrebatadas de un Lope de Vega, de un Calderón, o de un Velázquez... Creaciones que hubieran sido borradas de la memoria de los hombres de no haberse levantado España en 1936». Pero en esta misma revista, de indudable ideología falangista, colaboraban ya orteguianos convencidos como José Antonio Maravall, que años después se revelaría como profundo analista de la realidad sociopolítica del teatro áureo.

⁶³ Cf. Gregorio MORÁN, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁴ «Idea del teatro. Una abreviatura», en *La idea del teatro y otros escritos...*, cit., pp. 235-236 y 240.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 228 y 297.

⁶⁶ «Elogio de *El murciélago*» (1921), en ed. cit., p. 200.

recitante» del Fénix que «con mudarse a sí, mude al oyente» (vv. 274-275 del *Arte Nuevo*) la reescribe de este modo Ortega en su *Idea del teatro*:

En el Teatro los actores son farsantes, y nosotros, el público, somos farseados, nos dejamos farsear. Con esto ha venido a concentrarse, a condensarse la inmensa realidad humana, riquísima, multiforme, que es la historia del Teatro [...] es aquello que antes calificué como tal vez la más extraña, la más extraordinaria aventura, la más auténticamente mágica que al hombre acontece. En efecto, en la farsa el hombre participa de un mundo irreal, fantasmagoría, lo ve, lo oye, vive en él, pero bien entendido, como tal irrealdad, como tal fantasmagoría⁶⁷.

Es dudoso que Ortega, para su visión de «los dos teatros» se inspirara en aquella diatriba de Morel-Fatio llamando al *Arte Nuevo* «pálida y pedante disertación» frente a la solidez ética y formal de los Racine o Corneille. Pero, como impenitente disertador y «publicista» («persona que escribe para el público sobre diversas materias», según el DRAE), acaso coincidiría con Azorín cuando comentaba que

cierto crítico francés del siglo pasado comparó el teatro antiguo español con el periodismo. Lope es un gran periodista. Escribe una comedia con la facilidad y rapidez con que un diestro periodista escribe un artículo. Y lo curioso será ver, no lo que representa estéticamente la

obra de Lope, si es aristotélica o no aristotélica, sino cómo la realidad cotidiana se impone a Lope y le da motivos para redactar un artículo, esto es, una comedia⁶⁸.

Acaso podríamos sugerir que Ortega comparte con Lope, por un lado, esa facilidad para sintetizar en metáforas conceptos que la crítica o la poética más discursiva definió con larguísimas justificaciones: Ortega habló de la «tibetanización de España» para retratar la cultura autárquica de los Austrias que engendró, tal vez a su pesar, la fantasmagoría del mejor teatro; y habló de éste como un «Monte Tabor en el que se cumplen transfiguraciones», mientras que Lope lo definió como «máquina confusa» o «monstruo cómico» desde el que aliviar «la cólera de un español sentado». Por otro lado, al escribir sobre teatro, ambos se espejan en una escritura atada a la oralidad, a la elocuencia, a la repentización intuitiva del hablante invistiéndose de la genialidad de ser zahoríes del futuro del teatro. Hete aquí que Lope, en un rapto de cólera sensata, pergeñó –no en demasiadas horas– un *arte nuevo* de 389 versos que inquieta todavía cuatrocientos años después. No estaría mal recordar cómo Ortega se preguntaba en 1935: «¿Por qué inclusive las grandes cosas que el español ha hecho ha solido hacerlas “a la desesperada”?»⁶⁹. Y podemos leer en otro lugar: «El nuevo arte del teatro es lo que

⁶⁷ Ed. cit., pp. 250-251.

⁶⁸ *Lope en silueta*, cit., p. 16. También ofrece Américo Castro una idea parecida: «Si la época de Lope hubiese conocido la revista y el diario, es seguro que buena parte de sus poesías se habría resuelto en crónicas y artículos volanderos.» (Américo CASTRO y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega*, cit., p. 374).

⁶⁹ «La estrangulación de *Don Juan*», ed. cit., p. 205.

queda del viejo, cuando se elimina de él todo lo que no es teatro, por tanto, todo lo que le sobra»⁷⁰. Merecería ser de Lope. Pero lo escribió Ortega en 1921.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILERA SASTRE, Juan: «El protagonismo permanente del Teatro Español de Madrid», en *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1934)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral del INAEM, 2002.
- AZORÍN [Antonio Martínez Ruiz]: «Algunas ideas estéticas», *ABC*, Madrid, 26 Octubre 1912.
- *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada, 1939.
- *Lope en silueta. Aguja para navegar Lope*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- BARTHES, Roland: *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael: «Una pica por Contreras. Nota a una biografía mal entendida», *Cuadernos de Literatura. Revista General de las letras*, 1, 1947, pp. 453-464.
- CASTRO, Américo y RENNERT Hugo A.: *Vida de Lope de Vega (1562-1635). Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Anaya, 1969.
- CONTRERAS, Alonso DE: *Discurso de mi vida*, ed. de Henry Ettinghausen, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- *Discurso de mi vida*, ed. de J. de Navascués, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.
- COSSÍO, José María: «Introducción» a *Autobiografías de soldados. Siglo XVII*, Madrid, Atlas, 1956, pp. V-XXXII.
- DART, David H.: «Lope de Vega, Cervantes o la modernidad literaria», *Arbor*, 373, 1977, pp. 7-20.
- FUNES, Enrique: *Historia de la declamación española*, Sevilla, Tipografía Díaz y Carballo, 1894.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio: *Resumen histórico de la literatura española*, segunda parte del *Manual de Literatura*, Madrid, Boix, 1842-44.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús: «Arte Barroco y personaje literario», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 521-566.
- LEVISI, Margarita: *Autobiografías del Siglo de Oro. Jerónimo Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*, Madrid, SGEL, 1984.
- MACHADO, Antonio: *Epistolario*, ed. de Jordi Doménech, Madrid, Octaedro, 2009.
- MARAVALL, José Antonio: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Guadarrama, 1960.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de la ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, vol. I.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: «Lope de Vega, el Arte Nuevo y la nueva biografía», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe, 1964, pp. 69-143.

⁷⁰ «Elogio de *El murciélago*», ed. cit., p. 194.

- MONTESINOS, José Francisco: «La paradoja del *Arte Nuevo*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, pp. 1-20.
- MORÁN, Gregorio: *El maestro en el erial*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MOREL-FATIO, Alfred: *La «Comedia» espagnole du XVII^e siècle*, París, F. Vieweg Libraire-Editeur, 1885.
- ORTEGA Y GASSET, José: “Prólogo” a *Aventuras del Capitán Contreras*, en *Obras Completas*, Madrid, Taurus-Fundación Ortega y Gasset, 2006, vol. VI (1941-1955), pp. 334-352.
- *Epistolario*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1970.
- PELORSON, Jean Marc: «Lope de Vega et Alonso de Contreras, une mise au point à propos de *El rey sin reino*», *Bulletin Hispanique*, 72, 1970, pp. 253-276.
- PLATÓN: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: «Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles», en José M.^a Díez Borque y José Alcalá-Zamora (Coords.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción de la Cultura Exterior, 2004, pp. 319-370.
- SAMONÀ, Carmelo: «Su un paso dell'Arte Nuevo di Lope», *Studi di Lingua e Letteratura Spagnuola*, Turín, Universidad de Turín, 1965, pp. 135-146.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- VEGA, Lope DE: *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007.
- *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.

ISBN 978-84-8448-556-8



9 788484 485568

OLMEDO CLÁSIC



Universidad de Valladolid
Secretariado de Publicaciones
e Intercambio Editorial



AIENSO

Asociación
Internacional de
Estudios Español
y Iberoamericano
de los Siglos
XIX y XX



**AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO**