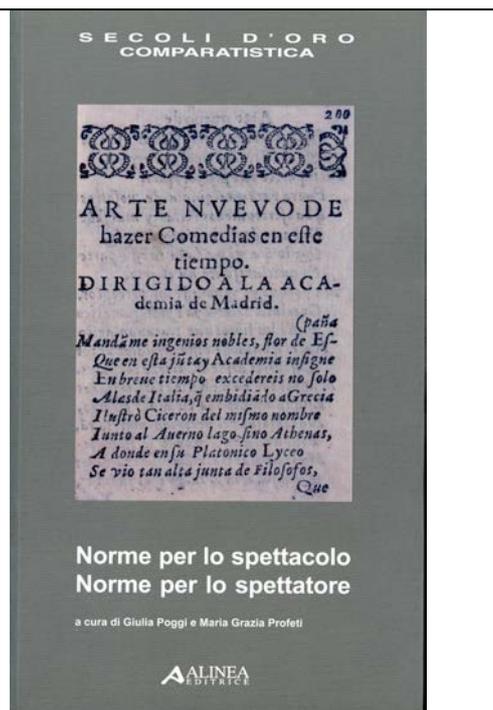


“Sin coturno y teatro el recitante: Lope de Vega ante el actor”, en Giuliga Poggi y M. Grazia Profeti (eds.), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all ‘Arte Nuovo’*, Florencia, Alinea Editrice, 2011, pp. 15-48. ISBN: 978-88-6055-586-1.



### “SIN COTURNO Y TEATRO EL RECITANTE”: LOPE DE VEGA ANTE EL ACTOR

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Todavía en 1884 Marcelino Menéndez Pelayo denunciaba en su *Historia de las ideas estéticas* que

la declamación, bajo cuyo nombre moderno se comprenden los dos tratados que en las retóricas antiguas se llamaba de la *pronunciación* y de la *acción*, abarca un mundo vastísimo, que muy difícilmente puede encerrarse dentro de la teoría literaria, por lo cual reclama vida propia y organizarse en cuerpo de ciencia, lo cual hasta el presente nadie ha hecho.<sup>1</sup>

Sin embargo, a poco que hubiera profundizado en dos de los humanistas que, entre los siglos XVI y XVII, nutren su extenso estudio (Alonso López Pinciano y Francisco Cascales) hubiera hallado materia incipiente para la cuestión que reclamaba. El primero, con la excepcional Epístola XIII de su *Philosophia Antigua Poética* (1596);<sup>2</sup> el segundo, a propósito de la Epístola IV de la *Década II* de sus *Cartas Filológicas* (1626) y dedicada “Al Apolo de España, Lope de Vega Carpio. En defensa de las comedias y representación dellas”. Se trata probablemente de los dos discursos más compactos sobre el arte del actor que se producen en

<sup>1</sup> *Historia de las Ideas Estéticas*, Madrid, CSIC, 1974, II, p. 959. El presente trabajo es fruto del proyecto de investigación HUM2007-61832, subvencionado por el MICNN.

<sup>2</sup> Ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, III, pp. 259-301.

España entre el posrenacimiento y el barroco. Y ambos están impregnados de la única teoría que posibilita en ese momento el arte de la representación: la incorporación de los *afectos* a la habilidad técnica del orador clásico. El de Cascales —fechado en el mismo año (1613) en que, dentro de la edición de *Rimas*, aparece el *Arte Nuevo* limpio de las erratas de impresiones anteriores tal vez por intervención del propio dramaturgo— construye su defensa de la comedia frente al permanente asedio de la sospecha moral en “la viva y natural acción de los representantes, que con ella levantan las cosas caídas, despejan las oscuras, engrandecen las pequeñas, dan vida a las muertas”. La acción, junto con la memoria y la elocuencia, hace “que de la manera que yo oigo las cosas, de esa manera me persuado y me muevo” porque “los afectos del ánimo es fuerza que [...] desmayen si no sopla el viento de la voz, si no los favorece el semblante del rostro, si no los anima el movimiento de las partes del cuerpo”. Bajo las consignas quintiliana y ciceroniana (“Documento sunt scenici actores”) “el representante — dice— sabe por menudo el oficio de la acción” y que en “el aspecto y el semblante” debe seguir “la significación de la cosa con moderación, porque el demasiado afecto es vicioso”.<sup>3</sup>

Entre las obras de Pinciano y Cascales se ha producido un vuelco en la percepción del hecho teatral en España: no se debate sólo a partir de poéticas abstractas sino de la noción práctica de la puesta en acción. La permanente querrela moral —inherente al desarrollo del teatro occidental desde la antigüedad— ya no se centra en la identidad del oficio del actor (infame *per se*) sino en la disciplina técnica del antiguo *mimo*; por eso Cascales decía también que “del arte histriónica aprende el orador sus acciones, salvo que tiene algunas la histriónica que no convienen a la gravedad del orador, y éstas son las acciones *mímicas*, que son las que se usan en los entremeses o en los graciosos y vejetes de la comedia”. Pero, además, el oficio del actor ha podido llegar a subvertir el equilibrio de la cadena de producción del espectáculo. En 1605, un Cervantes perplejo ante el fracaso de su propuesta teatral de corte clasicista, abomina en el *Quijote* de los disparates escénicos, de los que no tienen la culpa

los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben estremadamente lo que deben hacer; pero, como *las comedias se han hecho mercadería vendible*, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y así, el *poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide*. (I, 48)

Y en 1606 Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético*, marca taxativamente la división del trabajo en esa cadena de producción, definitivamente volcada al interés comercial: “Cuando hagas comedias, ve sujeto / al arte, y no al autor que la recita, / no pueda el interés más que el

---

<sup>3</sup> Cito por la edición de L. Verós, Murcia, 1634, digitalizada en la Biblioteca Virtual Cervantes.

sujeto”.<sup>4</sup> A estas alturas Lope de Vega, ya alzado “con la monarquía cómica”, se ha instalado cómodamente en dicho engranaje productivo y los cómicos, que se disputan sus piezas, tienen en ellas una mina donde ejercer libérrima (o bárbaramente) su particular función de adaptadores.<sup>5</sup> Cuando Juan Martí relata en la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1602) las andanzas de un pésimo poeta de comedias, éste, dolido por la rechifla de la compañía, exclama: “Yo creo que vuestas mercedes tienen hecho el estómago al verso de Lope de Vega, y no les parece nada bueno”.<sup>6</sup> Lope, a su vez, sabía que un buen actor era algo más que quien se limita a mover de cierta manera los músculos de la cara. A uno de los autores representantes con los que tiene máxima relación en la época de composición del *Arte Nuevo*, Baltasar de Pinedo, lo cree capaz en *El peregrino en su patria* (1604) que hace “siendo príncipe en su arte, / altos metamorfóseos de su rostro, / color, ojos, sentidos, voz y efectos, / transformando a la gente”.<sup>7</sup> Y en la misma obra, al hacerles partícipes del éxito de sus comedias, homenaja a quienes las representaron: el propio Pinedo, Alonso de Cisneros (“a quien desde la invención de las comedias no hace comparación alguna”), Nicolás de los Ríos (“mar de donaire y natural gracia”), Antonio de Villegas (“celebrado en la propiedad, afectos y efectos de las figuras”), Diego de Santander (“digno de ser oído y no de menor cuidado e ingenio”), Antonio Granados (“gallardo galán”) o Pedro de Morales (“cierto, adornado y afectuoso representante”).<sup>8</sup> En *El guante de doña Blanca* (ca. 1630-35) requiere del comediante, como herencia de la teoría clásica que inspirara a Pinciano o Cascales, “acción, memoria, lengua y osadía”.<sup>9</sup> Y sabe que a una obra le aguarda el desastre cuando, como sucedía a la compañía de Cristóbal de Avendaño en 1633, cuenta con “mal gracioso, galán gordo y dama fría”.<sup>10</sup> Su teatro, creado en la aventura colectiva que cristaliza en el *Arte Nuevo*, promueve un proyecto de público para el cual el mensaje es tan nítido como múltiple y que depende, en parte no pequeña, de su transmisión a través de los actores. El impagable fragmento de la Jornada I de *¡Ay verdades que en amor!* (ca.

<sup>4</sup> F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 147.

<sup>5</sup> Para las complejas relaciones de Lope con los actores puede verse el trabajo de M. G. Profeti, *Comedias representadas / textos literarios: los problemas ecdóticos*, en C. Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad*, Murcia, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 207-216. Y ahora el trabajo de A. García Reidy, *Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco*, en X. Tubau, *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre Lope de Vega*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2009, pp. 243-284. Véase asimismo D. Vaccari, *Texto literario/texto representado: el caso de los papeles de actor*, en “Anuario Lope de Vega”, XIII, 2007, pp. 163-192.

<sup>6</sup> *Apud* E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 441<sup>b</sup>.

<sup>7</sup> Ed. J.B. Avalle Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 383. Sus relaciones preferentes estrenando obras del Fénix se centran en los años 1605-1612. *Cf.* García Reidy, *Profesionales de la escena*, cit., p. 280.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 481-483.

<sup>9</sup> BAE, XLI, 1857, p. 27.

<sup>10</sup> Carta a un desconocido fechada en Madrid el 4 de septiembre de 1633. Ed. *Cartas* de N. Marín, Madrid, Castalia, 1985, p. 292.

1625) donde Fulvio, Darío, Perseo y Albano, junto a algunas damas, comentan la representación de una “extremada” comedia es prueba evidente: se alaba el *bien hablar* de Amarilis (María de Córdoba), su vestido y tocado; las décimas recitadas *con afecto* por Damián Arias; o el *donaire* y la *gracia* del soneto declamado por Cintor.<sup>11</sup> Habla con devoción de María Riquelme (la Casandra de *El castigo sin venganza*) por ser “singular en los afectos, por camino que no imita a nadie, ni aun se podrá hallar quien la imite”.<sup>12</sup> Media entre el Duque de Sessa y los autores de comedia de su preferencia, como cuando le expresa su enemistad con Hernán Sánchez de Vargas y su inclinación por Alonso de Riquelme para que le estrene una obra en loa de su mecenas.<sup>13</sup> No duda en solicitar a éste las armas con que autor Melchor de León ha de poner en escena, en 1615, con el boato conveniente, *El bastardo Mudarra* (ca. 1612).<sup>14</sup> En *El desdichado por la hora* presume (tal vez con exageración) de intervenir decisivamente en enmendar un reparto y dar instrucciones de bravura a un actor para representar con propiedad un alférez en *El asalto de Mastroque*.<sup>15</sup> Claro que también puede mostrarse mordaz hasta la miseria con actrices como Jusepa Vaca (“...viene de dos crías y más amarilla de comer barro que Isabelilla de beber con tocino. No veo quien la apetezca”),<sup>16</sup> o con su antigua amante Jerónima de Burgos.<sup>17</sup> Pero en cambio, de otra amante, Micaela de Luján, toma la *M* inicial de su apellido para preceder a su

<sup>11</sup> *Obras*, Madrid, Real Academia Española, 1930, III, p. 511. Como escribe M.G. Profeti: “La commedia parla a tutti e tutti ne possono trarre qualcosa” (*L’arte di fare comedias*, en *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo. / Nuova Arte di far commedie in questi tempi*, Nápoles, Liguri Editore, 1999, p. 21).

<sup>12</sup> *Cartas*, cit., p. 291.

<sup>13</sup> En una carta fechada en Madrid entre 1614 y 1615 al Duque de Sessa escribe: “Alonso de Riquelme ha venido aquí [...] esta mañana, con pena de que Sánchez, por última diligencia, ha hablado a V.E. para que me mande que le escriba [una comedia]; y así nos pareció a los dos que él fuese con este papel, mientras yo veo a V.E. para prevenirle de los varios [males] que se le podrían recrecer de que V.E. me mandase que me divirtiere a otra cosa ninguna, porque él no tiene qué representar, ni por causa mía otra persona que le escriba, y Sánchez [Hernán Sánchez de Vargas] trae todas las comedias de Andalucía, y tiene a Luis Vélez y a otros poetas que le acuden con los partos de sus ingenios. Sánchez me ha hecho a mí notables pesadumbres, y Riquelme buenas obras: elija ahora V.E. el que el parece más a propósito para inclinar las musas, que como en fin mujeres, no hay remedio de hacerlas fuerza donde no tienen gusto [...]” (*Cartas*, cit., p. 190).

<sup>14</sup> “No le faltarán a León las armas; él me las pone al pecho por este papel y yo deseo que no le falten a Gonzalo Bustos, porque hoy en el teatro del Príncipe ha de ver degollar a los siete Infantes: caso es lastimoso...” (*Cartas*, cit., p. 135).

<sup>15</sup> “Mal he hecho en confesar que escribo historias de tiempos presentes, que dicen que es peligro notable. [...] De suerte que habiendo yo escrito *El asalto de Mastroque*, dió el autor que representaba esta comedia el papel de un alférez a un representante de ruin persona, y saliendo yo de oírla, me apartó un hidalgo y dijo, muy descolorido, que no había sido buen término el dar aquel papel a un hombre de malas facciones y que parecía cobarde, siendo su hermano muy valiente y gentil hombre; que se mudase el papel o que me esperaría en lo alto del Prado desde las dos de la tarde hasta las nueve de la noche.

Yo, que no he tenido deudo con los hijos de Arias Gonzalo, consolé al referido don Diego Ordóñez, y dando el papel a otro, le dije que hiciese muchas demostraciones de bravo; con que el hidalgo, que lo era tanto, me envió un presente...” (*Novelas a Marcia Leonarda*, ed. M. Presotto, Madrid, Castalia, 2007, pp. 109-110).

<sup>16</sup> Carta al Duque de Sessa fechada entre el 13 y el 18 de julio de 1611 (*Cartas*, cit., p. 90).

<sup>17</sup> “... pensando estoy lo que parecerá aquella nariz sobre picote [...] Consolarse debe con lo que le ha quedado sana la campanilla después de tantos badajos, que con menos golpes se les ha caído a otras hasta la torre encima...” (cit., p. 268). Se refiere a la toma de hábitos por parte de la actriz.

firma en los manuscritos de comedias compuestas durante su relación.<sup>18</sup> A ella (su Camila Lucinda, “representante única”), dedicó el soneto que comienza: “Yacen en este mármol la blandura, / la tierna voz, la enamorada ira, / que vistió de verdades la mentira / en toda acción de personal figura”.<sup>19</sup>

La legendaria afirmación de que le bastaba, para hacer una comedia, “un tablado, dos actores y una pasión” nos ofrece un camino por el que conjeturar la idea de actor que Lope traza en el *Arte Nuevo* (1609). Es una sugestiva tríada de conceptos que parecen absorber los tres principios de su visión de los representantes: cuerpos en un espacio vacío y concreto (sin coturno y teatro, esto es, liberado —como su obra dramática— del lastre de la pedante arqueología o del estorbo de la tramoya) que en número de dos (pues la acción siempre ha exigido un diálogo o conflicto) esgrimen la tensión de los afectos en el tiempo que exige la cólera de un español sentado. ¿Y qué tipo de actor diseña Lope en el *Arte Nuevo*?

Para contestar a esta pregunta tal vez haya que volver al sencillo dilema al que, según expresó Menéndez Pidal en 1935, se enfrenta Lope en su tratado:

Lope halló la escena entre dos extremos: de un lado la comedia *dell'arte*, improvisada en el momento *oral* y único de ser ejecutada ante el público; de otro lado la obra renacentista, *impresa* para la lectura, sin que a veces pretendiese ser representada por carecer de toda vitalidad dramática; Lope buscó para su comedia un valor literario que la *dell'arte* no tenía y a la renacentista abrumaba, a la vez que procuró un valor teatral que aquella tenía débil y ésta nulo.<sup>20</sup>

La crítica, que ha ratificado el éxito de esta síntesis, ha podido constatar asimismo un despliegue de estrategias de “reapropiación” de su teatro (o, por mejor decir, de la textualidad primaria de su teatro) buscando la legitimidad de un *canon* de autor en la compleja pugna con los primeros usufructuarios de aquella (autores de comedias y/o representantes).<sup>21</sup> La cuestión —no poco apasionante— sería desvelar en la lectura del *Arte Nuevo* esa suerte de división del trabajo de producción dramática entre el poeta y el actor, entre el espacio de la escritura y el de la oralidad. O, como se ha insistido tradicionalmente, entre las totémicas reglas literarias y las demandas de un proyecto de público que, por vez primera, se define en una radical contemporaneidad. El *Arte Nuevo*, nutrido a la desesperada de la erudición clásica que exigiría una Academia (real o hipotética, esa no es ahora la cuestión) es, por encima de todo, un *texto*

<sup>18</sup> A. Castro y H. A. Rennert, *Alusiones a Micaela de Luján en la obra de Lope de Vega*, en *Vida de Lope de Vega (1562-1635). Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 410 y 417. Es frecuente este uso sobre todo en la etapa comprendida entre 1602 y 1608.

<sup>19</sup> Según F. Rodríguez Marín, *Lope de Vega y Camila Lucinda*, en “Boletín de la Real Academia Española”, 1914, I, Cuaderno III, p. 277. Vid. M.G. Profeti, *Que vistió de verdades la mentira, i sonetti di Lope alle attrici*, en “Rivista di Letterature moderne e comparate”, XLVIII, 1995, pp. 33-46.

<sup>20</sup> *Lope de Vega. El Arte Nuevo y la nueva biografía*, en *De Cervantes a Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964 [6ª ed.], p. 110.

<sup>21</sup> Véanse el estudio de M.G. Profeti, *Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega*, en *Nell'officina di Lope*, Florencia, Alinea Editrice, 1998, pp. 11-44 y la Tesis Doctoral (inédita) de A. García Reidy, *Lope frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*, Universitat de València, 2009.

oral. Juan Manuel Rozas lo expresó de manera impecable: ofrece todas las marcas de un *soliloquio dramático*,<sup>22</sup> de eso que la crítica moderna llamaría “texto performativo” o “performance text”;<sup>23</sup> incluso podría ser, como quiere Porqueras Mayo,<sup>24</sup> una “loa teatral declamada” que nos introduce en la *escenificación* de su teoría, convertida en oralidad vindicativa por un Lope revestido para la ocasión del talante histriónico inherente a su personalidad. Él, aprendiz aventajado de la gramática y la retórica que, según Juan Pérez de Montalbán, “antes de cumplir los doce años tenía todas las gracias que permite la juventud curiosa de los mozos, como es danzar, cantar y traer bien la espada”,<sup>25</sup> y que no dudó, como obsequioso “valet de plume” del Marqués de Sarriá, en participar en las fiestas valencianas por los esponsales de Felipe III y Margarita de Austria de 1599, abriendo un cortejo carnavalesco disfrazado de *botarga*;<sup>26</sup> y que, ya misacantano, pronunciaba ceremoniosos panegíricos con “*gravedad y gracia en el decir, con tanta propiedad y espíritu en sus acciones, con tal dulzura y eficacia en el razonamiento, que causó sumo placer y emoción en el ánimo de los circunstantes...*”.<sup>27</sup>

Podemos imaginar a ese Lope leyendo (o haciendo *como si* leyera) los elegantes endecasílabos, levantando (o *como si* levantara) los ojos del papel para mirar a sus hipotéticos destinatarios recalcando malévolamente el recitado de determinados términos. Casi podemos apostar que lo haría al hablar (vv. 26-27) del estado de las comedias, que ya no estaban como las escribieron “sus primeros inventores” sino “como las trataron muchos *bárbaros* / que enseñaron el vulgo a sus rudezas”; o al indicar (en el v. 39) su propósito de volverse “a aquel hábito *bárbaro*” encerrando los preceptos con seis llaves; o, en fin, para presumir (en los vv. 362-53) de que “a ninguno de todos llamar puedo / más *bárbaro* que yo”. El campo semántico en el que se mueve *bárbaro* (y ese es el sentido en que lo emplearía Lope) lo define Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611) no ya sólo como la frontera que separaba la civilización

<sup>22</sup> *Significado y doctrina del ‘Arte Nuevo’ de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, p. 53.

<sup>23</sup> Cfr. B. R. Burningham, *Barbarian at the Gates: the Invasive Discourse of Medieval Performance in Lope’s Arte Nuevo*, in “Theatre Journal”, 50, 3, 1998, pp. 289-302.

<sup>24</sup> *El Arte Nuevo de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro*, in “Hispanic Review”, 53, 4, 1985, pp. 399-414.

<sup>25</sup> *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega y Carpio* (Madrid, 1626), en Castro y Rennert, *Vida de Lope de Vega*, cit., p. 17.

<sup>26</sup> “À la mode italienne, tout en rouge, avec des chausses et une casaque d’un seule pièce. Il portait pardessus ce vêtement un long manteau en bure noire, et sur la tête une casquette de velours. Sa monture était une mule, et autour de la selle, attachés au cheval ou à lui-même, pendaient animaux succulents qui symbolisaient le Carnaval...” (H. Merimée, *Spectacles et comédiens à Valencia. 1580-1630*, Toulouse-Paris, Edouard Privat-Auguste Picard, 1913, p. 95). Véanse, más extensamente, E. Juliá Martínez, *Lope de Vega en Valencia en 1599*, en “Boletín de la Real Academia Española”, III, 1916, pp. 541-554; y F. de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, ed. de S. Carreres Zacarés, Valencia, 1926, I, pp. 176-177.

<sup>27</sup> Castro y Rennert, *Vida de Lope de Vega*, cit., p. 211. Con ocasión de la fiesta literaria celebrada el 16 de octubre de 1614 para celebrar la beatificación de Santa Teresa. Las palabras subrayadas son reconocibles en los textos donde se califica la puesta en escena de los actores.

clásica y los invasores que implantaron una suerte de cultura *iletrada* en el medioevo sino, en un sentido lato, como “todos los que hablan con tosquedad y grosería”, “los ignorantes sin letras, los de malas costumbres y mal morigerados”. Una acepción que oficializa después el *Diccionario de Autoridades* como “inculto, grosero, lleno de ignorancia o rudeza, tosco y salvaje”. Se trata de adjetivos que, en sus variadas equivalencias, se dispararon sin ambages contra los actores tanto en los textos medievales y de la patrística (referidos siempre a los *mimos*, *momos*, *juglares* o *bufones*) como en su resurrección “arqueológica” por parte de los enemigos del teatro en el debate sobre su licitud en el Siglo de Oro. Si de condenar la comedia se trataba, el cuerpo del actor era atravesado por improperios que, extrapolados de las frecuentes referencias a los géneros teatrales antiguos —el *pseudoteatro* posmedieval de los *mimos* del que renegaría el Renacimiento volviendo al rescate de los textos clásicos— magnificaban su carácter de *villanos*, *insensatos*, *sabandijas*, *rufianes*, *chocarreros*, *bufones*, *desenvueltos*, *viles*, *gentuza*, *de movimientos deshonestos*, *de costumbres muy feas*, *torpes* y que, en definitiva, “venden su arte por dineros”.<sup>28</sup> Si estuviéramos hablando de Shakespeare bastaría recordar la célebre escena del acto III de *Hamlet* en la que éste reclama a los *clowns* o *graciosos* que, sin añadir nada al texto respecto a lo que el autor dramático pretende, no “ejecuten más de lo que les está indicado [...] Esto es indigno y revela en los insensatos [*villanous* en inglés] que lo practican la más estúpida pretensión”.<sup>29</sup> En Lope la operación para detectar su reivindicación de la creación *literaria* frente a aquella *oralidad* libérrima de los representantes al convertirla en oralidad performativa es más compleja y, como ya hemos dicho, requerirá por su parte una serie de estrategias de progresiva legitimación de las ediciones de las distintas *Partes*, en el contexto del renovado sentido de la profesionalidad del dramaturgo que, a principios del siglo XVII, cuaja tanto en la necesidad de mostrar el conocimiento de las reglas literarias como en la vigilancia de los *textos impresos*, fuente de prestigio e ingresos más allá de la *mercadería vendible* que suponía su entrega a unos actores potencialmente *bárbaros* en el sentido iletrado que se vislumbra en los versos citados del *Arte Nuevo*.

Puede, por tanto, que entre 1608 y 1609, fechas de composición y publicación de la pieza, Lope trabaje tironeado entre la tradición ancestral de una *performatividad* libre, no exenta de sospechas contra la irreverente *oralidad* de los representantes, y el irresistible deseo de ser reconocido como *autor-poeta* en el ámbito intelectual en el que puede confirmarse tal legitimación (una *academia* real o inventada). Ello explicaría el hecho —a mi juicio significativo— de que de los 389 versos del *Arte Nuevo*, al menos 160 aproximadamente,

<sup>28</sup> Esta última frase es del Padre Juan de Mariana, citado por Cotarelo, *Bibliografía*, cit., p. 434<sup>a</sup>. El resto de improperios son recurrentes en los textos que pueden consultarse en esta misma obra. Véase B. R. Burningham, *Barbarian*, cit, p. 290 y ss.

<sup>29</sup> *Obras completas*, traduc. y ed. de L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1969, p. 1362.

contengan referencias indudables a la oralidad performativa y al propio oficio del actor.<sup>30</sup> Oficio para el que, por otro lado, sólo usa dos términos: el de *mimo* (v. 116), en un claro contexto erudito, para referirse a la tosquedad de la práctica escénica preclásica enderezada por autores como Terencio, y el de *recitante* (o “el que recita”, en los vv. 115, 275, 296 y 331); en este caso una lexía (frente a *comediante*, *farsante*, *farandulero*, *representante*) de interesada conexión con el prestigio clásico de la declamación oratoria, íntimamente unida, por tanto, al texto.<sup>31</sup> Nuestra hipótesis es que en el *Arte Nuevo* Lope va a usar conscientemente esta doble dialéctica: por un lado la de la ubicación inestable del teatro entre la genuina textualidad al modo clásico y el sentido moderno de una producción escénica en la que acaso pueda zozobrar *bárbaramente* la autoridad del autor-poeta; por otra, la del deseo de apropiarse, desde el mismo texto escrito, de unas cualidades *bárbaras* que, ordenadas en un mapa de pasiones o *afectos* reglados por la retórica del *pathos*, acaben constituyendo una fortaleza añadida a su concepción poética y a su proyecto teatral. Un proyecto en el que la *barbarie* pueda convertirse en educación civilizadora del público incluido en el mismo, por encima de la rigidez académica de los preceptos pero también de aquellos iletrados mosqueteros del corral dispuestos, con las bocas abiertas, como diría Luis Vélez de Guevara en su *Diablo Cojuelo* (1641), a ser seducidos no por el ingenio sino por “el golpe de concepto por el oído y por la manotada del cómico”.<sup>32</sup>

No es casual que la semántica de la *barbarie* reaparezca en el prólogo *A los lectores* que, con la segura mediación de Lope, firma el autor Gaspar de Porres al frente de la *Parte IV* de sus comedias en el mismo año (1613) en el que se reimprimen su *Rimas* con el anejo del *Arte Nuevo* (de lo que, además, se deja constancia):

Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor de este libro, *imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado después de muchos años que salieron de sus manos*, donde apenas hay cosa concertada, y los que padece de otros *que por sus particulares intereses imprimen o representan* las que no son suyas con su nombre, me han obligado por el amor y amistad que ha muchos años que le tengo a dar a luz estas doce que yo tuve originales [...] No pienso que haya tan deslumbrada malicia que lo niegue del arte de las comedias, digo, de los preceptos de él, que en España no se guardan. Remito a los quejosos al que él escribió para su defensa en la Academia de Madrid, que anda impreso en sus *Rimas*, porque ya pocos deben de ser los escrupulosos a quien no conste que no hay en España más preceptos ni leyes para las comedias que satisfacer al vulgo,

<sup>30</sup> En el trabajo de J. Rico Verdú *La epistolografía y el Arte nuevo de hacer comedia* (en “Anuario de Letras”, XIX, 1981, pp. 133-162), que estudia la estructura del tratado como *epístola oral* aneja a la retórica (siguiendo para ello a Rozas y Orozco) afirma que son sólo los vv. 350-361 los referidos estrictamente a la *actio* “a la que presta poca atención” (p. 161). Aunque añade que “muchos autores no tratan ni de la *actio* ni de la *memoria* por ser partes extrínsecas a la Retórica”, es evidente que no estoy de acuerdo en el escaso valor concedido por este autor a la *actio* en Lope.

<sup>31</sup> Es de notar que el término *recitante* no lo recogen ni el *Tesoro* de Covarrubias (1611), ni el *Diccionario de Autoridades* (1726). No aparece hasta la edición del *Diccionario* de la RAE de 1803, como equivalente a *comediante* o *farsante*. No contamos los términos *persona(s)* (vv. 241 y 250) o *figura(s)* (v. 102, 198 y 363) por referirse al sentido del *personaje* encarnado por el actor.

<sup>32</sup> Ed. E. Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1984, p. 66.

máxima que no desagradó a Aristóteles cuando dijo que el poeta de la fábula había conseguido su fin, si con ella conseguía el gusto de los oyentes.<sup>33</sup>

La *barbarie* interesada de los que representan esas comedias habrá de ser mediación indispensable entre su escritura dramática y el público porque, como dirá el Teatro en el prólogo a la *Docena Parte* (1619), marcando su función de doble consumidor (lector y espectador) de aquella

Bien sé que leyéndolas *te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma*, para que te den mayor gusto las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento. Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo como suele, pues en tu aposento donde las has de leer, nadie consentirá que te haga ruydo, ni que te diga mal lo que tú sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra, y de la muger desagradable por fea y mal vestida...<sup>34</sup>

Creo que no se ha subrayado como debiera la semejanza estructural de los prólogos dialogísticos de Lope (generalmente entre el Teatro y el Lector o un Forastero) con los que algunos autores de la *commedia dell'arte* del mismo período incluyen en sus textos. Burningham cita, en efecto, el que Flaminio Scala (1547-1624) escribe al frente de *El finto marido* (1618) donde también un forastero y un cómico debaten sobre la prevalencia de éste o del poeta dramático en la creación teatral. Mientras que el primero reivindica al autor del texto, garante de la bondad de una obra “poich’è solamente scritta sopra un foglio”, por sus conocimientos de la filosofía, la oratoria y la exactitud de las reglas aristotélicas (“servare i precetti e nell’imitari il più che sia possibile”), el segundo asegura que es en realidad la *esperienza* práctica del cómico la que consolida el *arte* teatral imitando los afectos y la propiedad de las acciones (“Chi può spere meglio i precetti dell’arte che i comici stessi, che ogni giorno gli mettono in practica esercitandola, e però gli’imparano dall’uso? E chi a più la vera arte dello imitare di loro, che non solo imitano beli affeti e proprietà delle azzioni?”). En vano el forastero insiste escolásticamente en los documentos teóricos; el actor se reafirma en que “il

<sup>33</sup> J.J. Allen, *El autor de comedias: Gaspar de Porres*, en J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 179. V. Dixon (*La intervención de Lope en la publicación de sus comedias*, en “Anuario Lope de Vega”, XI, 1996, pp. 49-50) es el que señala la más que probable intervención de Lope quien escribió asimismo la dedicatoria de esta *Parte IV* a su mecenas el Duque de Sessa. Ya en las *Rimas* de 1604, se había lamentado en la epístola al Contador Don Gaspar de Barriouevo de estos abusos que culminarían con la impresión no autorizada de sus comedias: “Imprimo, al fin, por ver si me aprovecha / para librarme desta gente, hermano, / que goza de mis versos la cosecha. / Cogen papeles de una y otra mano, / imprimen libros de mentiras llenos: / dénme la paja a mí, llévanse el grano. / Veréis en mis comedias (por lo menos / en unas que han salido en Zaragoza) / a seis renglones míos ciento ajenos; / porque el representante que los goza, / el otro que le envidia, y a quien dañan / los harta, los compone y los destroza.” (vv. 178-189). Cito por *Obras poéticas*, ed. J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 218.

<sup>34</sup> *Docena parte*, Madrid, Viuda de A. Martín-A. Pérez, 1619, f. qq2+2r-. El reconocimiento al trabajo del actor para “dar alma” al cuerpo de sus comedias aparece asimismo en la dedicatoria de la comedia *El domine Lucas* a Juan de Piña (*Parte XVII*, 1621): “Tenía yo en la memoria esta comedia [...] porque representándola Melchor de Villalba (hombre que en su profesión no tuvo quien le precediese, ni habemos conocido quien le igualase) era por aquellos tiempos de las bien escuchadas, como ahora se dice por las mujeres *de las bien prendidas*...” (T. E. Case, *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1975, p. 172).

ridurre le cose all'operazione, quello è la essenza di ogni arte o scienza". Y en que, en fin, "l'esperienza fa l'arte" y que él pisa el terreno "dalla mia naturalezza", concluyendo que "ogni minimo gesto a tempo ed affetuoso farà più efetto che tutta la filosofia d'Aristotile o quanta retorica seppone Demostene e Cicerone".<sup>35</sup> No pienso sea un atrevimiento recordar cuánto deben a estas dos voces la composición estructural no sólo de los prólogos lopescos sino la de su *Arte Nuevo*, con su constante bipolaridad entre teoría y experiencia y entre preceptos y naturaleza. Preceptos (aristotélicos o no) tan arbitrarios como pueriles: a fin de cuentas el mismo Lope recuerda que él mismo los aprendió, como la cartilla de cualquier "tirón gramático", antes de los diez años (vv. 17-21). Y que, pisando la tierra de la experiencia y no las empolvadas alfombras de la teoría académica, encontró las comedias no "como sus primeros inventores / pensaron" sino "como las trataron muchos bárbaros / que enseñaron el vulgo a sus rudezas" (vv. 26-27). Y sabiendo que "quien con arte ahora las escribe / muere sin fama ni galardón" (vv. 29-30), entiende, como el cómico de Flaminio Scala, que los preceptos se limitan a "gritar en libros mudos", y que lo que constituye el "libro vivo que es el teatro, que es elocuencia del cuerpo" (adagio arrastrado de la tradición quintiliana) no es "el arte que conocen pocos" (v. 34) sino el que arrastra la herencia experimental y oral —no exenta del "hábito bárbaro"— de la comunicabilidad emocional prerrenacentista. Su apuesta es clara: "escribir por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron" (vv. 45-46). Lo cual no debe escandalizar a los sesudos académicos porque este arte *vulgar, rudo, bárbaro* ya está presente en la erudición libresca con la que nutre su *Arte nuevo*. Los versos 116-118 ("Hubo comedias paliatas, *mimos*, / togatas, atelanas, *tabernarias*, / que también eran como agora varias") son un sintético apunte de la serie de comedias antiguas que, tanto Robortello en su *Explicatio* como Elio Donato en su opúsculo *De comedia*, calificaban de arte bárbaro, salvaje u obsceno, connotado del torpe histrionismo iletrado de los *mimos* y *mimógrafos*.<sup>36</sup> Referencias ambiguas que, además, circularán por la preceptiva áurea en relación, precisamente, al género por excelencia imbuido de ridícula bufonería: el entremés. Y así lo anotará el primer editor crítico del *Arte Nuevo*, Juan Caramuel.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> F. Marotti y G. Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 55-62.

<sup>36</sup> F. Robortello, *Explicatio eorum omnium quae ad Coemaediae artificium pertinet*, en apéndice, dentro de la *Paraphrasis in Librum Horatii qui vulgo de Arte Poetica ad Pisonem inscribitur* (1548). Cito por la ed. de M<sup>a</sup> J. Vega Ramos en *La formación de la teoría de la comedia. Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997, [II.24], p. 119. Y E. Donato *Terentii Afri poetae lepidissime comoediae omnes, cum absolutis commentariis Aelii Donati* (1558). ["De tragoedia et comedia", ff. sin numerar]. Cito por la ed. de P. Wessner, *Aelii Donati Commentariorum Terentii*, Stuttgart, Teubner, 1966, [VI.5], p. 26.

<sup>37</sup> "Llámanse *mimos* los que salen al tablado para hacer reír; *pantomimo* es el remedador de todas las personas, y *archimimo*, el jefe de los *mimos*. Frecuentemente expresaban gestos lascivos, de donde los versos lascivos se denominaban *mimos* [...] imitando lo torpe. Nuestra edad ha sustituido este género de comedias con los *entremeses*, que son siempre ridículos y tienen un final festivo. Como en la tragedia se recurre a un prodigio para que el fin

Pero el entremés ocupa en el *Arte Nuevo* un área precisa que se conecta con el nombre de Lope de Rueda, el más señero representante de una generación de autores-actores que suponen, para el teatro español, el paso desde la comedia escrita “como sus primeros inventores” clásicos quisieron a la farsa *bárbara* populista, de médula oral y performativa,<sup>38</sup> que es la primera piedra del edificio del *vulgo* señala Lope como destinatario. Un Lope (el de los *pasos*) lleva a otro Lope también en su concepción del actor: Rueda es el paradigma, en efecto, de la “imitación de las vulgares acciones y negocios” (v. 62) fuera de la exigencia clasicista puramente literaria y padre de una “comedia antigua” (pero en este caso inmediatamente anterior) que, liberada de preceptos y ejecutada “en una acción y entre plebeya gente” por figuras hechas de la materia de la *commedia dell’arte*, corría el peligro de ser deglutida por la confusa performatividad oral de representantes villanos, insensatos, chocarreros, casi piratas del espectáculo. Pero Lope de Vega quería, como querrá Nicolò Barbieri en *La Supplica* de 1634, actores *corsarios* y no *piratas*. De ahí que vea a Rueda, a su vez, como el puente entre lo *bárbaro* y la reapropiación literaria de lo clásico con un paso más: cuando sus “comedias en prosa / tan vulgares”, se vean “impresas” (vv. 65-66) y la oralidad se materialice en un género de escritura canónica. Con tal síntesis sí que iba a poder Lope de Vega (como acaso deseará asimismo Flaminio Scala en *Il finto marito*) escribir su contundente “donde está en su fuerza el arte” (v. 71). Un *arte* que sólo será *nuevo* si posibilita la alquimia transformadora de unas comedias *bárbaras* (en manos de la improvisación actoral acuciada por el negocio) en creaciones poéticas autorizadas por la impresión y sometidas a la disciplina de la *actio retórica*: “sin coturno y teatro el recitante” (v. 115).

Sin *teatro*: porque Lope compone su *Arte Nuevo* mucho antes de que, por la venalidad de ese rudo vulgo, el actor deba subordinarse al espectáculo de la tramoya y no al *canto* del verso —no por casualidad en 1621 rendirá homenaje a una generación de representantes ya casi desaparecida—.<sup>39</sup> Y sin *coturno*: porque el arte del actor loresco habita la esfera de aquella acción elocuente de los viejos farsantes herederos de *mimos* e *histriones* que —en la aberrante

---

concuere con la majestad de la obra, así en los entremeses la fábula termina en palos, para que todo pare en risa.” (H. Hernández Nieto, *La Epístola XXI de Juan Caramuel sobre el Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, en “Segismundo. Revista Hispánica de Teatro”, 23-24, 1976, p. 237).

<sup>38</sup> La vinculación de Rueda con una actividad *oral* y al mismo tiempo humanista (o de *orador* como se decía en aquel tiempo), y como representante de estatuto casi profesional, lo denotan las alusiones de Juan Timoneda (que difundió sus obras imprimiéndolas), y que en un soneto que le dedica al editarle sus *Cuatro comedias* en 1567, dice: “El padre de éstos es el excelente / poeta y orador, representante, / en todo universal, Lope de Rueda”. En otro soneto de Amador de Loaysa leemos: “...es Lope solo / poeta y orador, representante, / gracioso en la retórica española...”. Vid. F. Lázaro Carreter, *El Arte Nuevo y el término entremés*, en *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 187-201.

<sup>39</sup> En el “Prólogo dialogístico” a la *Parte XVI* —estructurado también en forma de diálogo entre el Teatro y un Forastero—: “Lástima te tengo” —dirá este último— “porque como se acabaron los Cisneros, los Navarros, Loyolas, Ríos, Solanos, Ramírez, Tapias, Leones, Rochas, Salvadores y Cristóbales, ¿qué han de hacer los autores, sino, convertidos en volatines, remitir a las tramoyas las comedias y los poetas los conceptos a los aros de cedazo?”. *TESO: Teatro Español del Siglo de Oro*, Chadwyck-Healey España. Madrid, 1998. CD-Rom.

memoria arqueológica construida por teólogos— gesticulaban censurando sin acritud las costumbres y ocupaban el espacio del argumento humilde de la *planipedia* (vv. 113-14), representada, como traduce Caramuel, “sin sandalias”.<sup>40</sup> Es decir, la defensa lopesca de su nuevo teatro no proviene sólo de la minoración pueril de las reglas aristotélicas reclamadas en exclusiva por los clasicistas ni del prestigio que la impresión bajo su cuidado podía procurarle, sino de su consciente conexión con *otro* teatro clásico, el de aquellos *mimos* de la comedia popular latina que mezclaba ambientes, personajes y estilos y cuya memoria extenderían en España, como en toda Europa, los cómicos *dell’arte*.<sup>41</sup> A la postre, un legado no menos incómodo para la “flor” académica de los ingenios, acostumbrados a la sombría exquisitez de la alta tragedia. Lope les presenta, por el contrario, un modelo de teatro cuya genealogía entronca en aquel género mixto y bárbaro, bien ajeno a la “comedia verdadera” que se esfuerza en rememorar el aristotélico Robortello. Claro que, junto a los *mimos* o las comedias *togatas*, *atelanas* o *tabernarias*, Lope elige la flexible acepción de amplio sentido que es la *planipedia*, una suerte de metonimia del teatro popular latino (sentido como patrimonio común del teatro europeo), capaz de promover un gusto del público que asuma el teatro no sólo como hecho de ocio sino como objeto de consumo encarnado en el libro vivo de los actores o revivido en la lectura.<sup>42</sup> No importa que los trasnochados moralistas clamen contra *mimos* e *histriones*; o que

<sup>40</sup> H. Hernández Nieto, *La Epístola XIX*, cit. p. 231. Esta lacónica y totalmente precisa referencia al actor de Lope contiene, en cifra, su teoría sobre el mismo y su relación con su concepción dramática en el *hinc et nunc* en la que la desarrolla. Por eso sus casi nulas referencias al “nivel escenotécnico” en que se desenvuelve el actor. Lope compone el *Arte Nuevo* bajo la “forma mentis” del corral y de su sencillo aunque polivalente tablado, de ahí que cuando llega, en los vv. 350-55, a las referencias al ornato o aparato de la comedia recurra a la estrategia de prestigio arqueológico-clásico de las citas a Vitrubio, Valerio Máximo, Pedro Crinito u Horacio “a los tres géneros” de escenografías —la *cómica*, la *trágica* y la *satírica*—. Y, claro está, será más explícito respecto a los otras dos condicionantes de la práctica actoral: por un lado su ocupación jerárquica del territorio escénico (con su precisa distribución de las funciones del *dramatis personae* a través del *decoro* [vv. 269-273]); por otro, el nivel de las relaciones entre autor, actor y personaje en la superación de la mimesis por la “encarnación” y la moción de los *afectos*, como veremos más adelante.

<sup>41</sup> Esta conexión fue planteada ya hace años por E. Müller-Bochat en un trabajo poco difundido (aunque ya lo citara Rozas en sus estudios lopescos): el breve capítulo *Die neue Kunst Komödien zu schreiben* dentro de su *Lope de Vega und die italienische Dichtung*, Maguncia, Akademik der Wissenchaften und der Literatur, 1956, pp. 1038-1072. Las referencias a los *mimos* (que Lope asume, claro está, desde su seguimiento de Robortello, reaparece en la dedicatoria a Guillén de Castro de *Las almenas de Toro (Parte XIV)*, Madrid, 1620): “La comedia imita las humildes acciones de los hombres, como sie[n]te Aristóteles y Robortelio Utinense comentá[n]dole: ‘At vero tragedia praestantiores imitatur’, de donde se sigue clara la grandeza y superioridad del estilo, aunque por su antigüedad, tan reñida de los de Atenas como de los megarenses, aspire al lugar primero, que no le concede Donato sobre Terencio, y honrando de este título a Epicharmo; género, en fin, jocoso, que admitía las fábulas como Aristóphanes en la comedia antigua, de quien se rió Sócrates y corrigió Menandro, y por sus sátiras prohibidas por ley de Roma, de que hace memoria Horacio en una carta a Augusto, *sin las obscenidades de los Mimos, que Tulio reprehende, cuyos efectos halla tan indignos de los Oradores doctos...*” (TESO, cit.).

<sup>42</sup> La conexión entre la *planipedia*, que añadía a la calidad textual la viveza de la representación (incluidas las improvisaciones) y la escena de los siglos XVI y XVII es sentida, en efecto, como un patrimonio común del teatro europeo. Así T. Heywood en su *An apology for the Actor* (ca. 1608 y publicada en 1612) relaciona las técnicas de la *commedia dell’arte* con actores ingleses como el célebre “clown” (*gratious*) Richard Tarlton heredero —dice—, en función semejante a la de Rueda, de “all the Doctors, Zawnyes, Pantaloones, Harlakeenes” (vid. ed. facsimilar en N. York-Londres, Garland Publishing, 1973, Lib. II). Véase asimismo el estudio de E. Fantham *The Earliest Comic Theatre at Roma: Atellan Farce, Comedy and Mime as Antecedents of the commedia dell’arte* en D. Pietropaolo

el autor de *A Refutation of the Apology for the Actor* (1615) condenara también a los actores “called *Mimicks* and *Planipedes*” por su licenciosidad,<sup>43</sup> del mismo modo que los académicos de Madrid pudieron hacerlo con los *desenvueltos* farsantes de la farándula hispana. La conclusión de Lope será evidente: si queréis saber sobre la comedia *clásica*, no me pidáis que os lo cuente (porque todo está en apéndices teóricos neoaristotélicos); pero si queréis saber lo que realmente sucede en el teatro de los corrales de hoy —esa práctica *vulgar* y *bárbara* a la que también se remontan aquellos— os la cuento al modo de mi *arte nuevo*. Como si Lope hubiera inspirado la necesaria fusión del Forastero y el Cómico que debatirán años después en Flaminio Scala.

No hay pues nada fortuito en la erudición que saquea Lope en toda la primera parte del *Arte Nuevo*. En ella halla también indicios de la fórmula teatral que promueve la síntesis de la oralidad y la permanencia escrita. No es casual que nos recuerde (siguiendo a Elio Donato en los vv. 121-122, con lo que puede alardear de otra referencia clásica) la costumbre “de los de Atenas” de premiar en las comedias “a los dos autores, / del verso y de la acción”. Aunque el propio Aristóteles había consagrado la primacía del *arte* del poeta que escribe la tragedia sobre “el que fabrica los trastos”, son los actores quienes “revisten los caracteres a causa de las acciones” que escribe el poeta.<sup>44</sup> Desde esta perspectiva adquiere más sentido la teoría dramática que sostiene Lope, acuñada o fundada no exclusivamente en las razones de un *arte* incapaz de incorporar a la acción la comunicabilidad emotiva, sino en “el parecer de su experiencia” (v. 138); lo que le permitirá “dorar el error del vulgo” y reinventar un arte que, como en la Atenas clásica, conjuga la pericia de dos *autores* (el del *verso* y el de la *acción*).

Es un reto que intenta resolver en 389 versos; pero que va a encontrar su correlato en otra obra, acaso escrita en la misma época, *Lo fingido verdadero*.<sup>45</sup> En ambas (desde la preceptiva formal y desde la práctica dramática respectivamente) deposita Lope las señas de

(ed.), *The Science of Buffonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, Ottawa, Doverhouse, 1989, vol. I, pp. 23-32. Por demás está recordar la influencia de las técnicas de improvisación en los actores españoles del Siglo de Oro (E. Levi, *Lope de Vega e Italia*, Florencia, Sansoni, 1935, pp. 20-26; N. L. D'Antuono, *Lope de Vega y la commedia dell'arte: temas y figuras*, en M. Criado del Val [ed.], *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6 S.A., 1981, pp. 217-228; M.G. Profeti, “Arlechino in Spagna”, en AA.VV., *Per ridere. Il Comico nei Secoli d'Oro*, Florencia, Alinea Editrice, 2001, pp. 49-77). Sólo dos ejemplos del evidente conocimiento de Lope de actores célebres italianos del género: si en una carta dirigida en 1618 al Duque de Sessa habla de su incontinencia sexual en estos términos: “El mío es ya de suerte que le podríamos decir lo que Ganassa a Estefanelo cuando se le cayó la bragueta: ‘Patrón, a pájaro muerto, abrille la jaula’”, (*Cartas*, cit., p. 222) tanto en *Las bizarrías de Belisa* (1628) como en *El castigo sin venganza* (1631) recuerda las prodigiosas dotes de la singular Isabella Andreini.

<sup>43</sup> Vid. la edición facsimilar en el mismo volumen que incluye la obra de Heywood citada *supra*, p. 22.

<sup>44</sup> Cf. *Poética*, ed. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, (1450b, 21 y 1450<sup>a</sup>, 21 respectivamente). Pero es lo cierto que Lope traduce de nuevo a Elio Donato: “[IV.6-7] Athenienses namque Atticam custodientes elegantiam cum uellent male uiuentes notare, in uicos et compita ex ómnibus locis laeti alacresque ueniebant ubique cum nominibus singulorum uitia publicabant, [...] nec deerant praemia, quibus ad scribendum doctorum prouocarentur ingenia; sed et actoribus munera offerebantur...” (cit., pp. 23-24).

<sup>45</sup> Compuesta en torno a 1608 según S.G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 326-327. Vid. M.G. Profeti, *L'arte di recitare commedie*, en *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, cit., p. 21.

identidad del boceto de actor que puede convivir con su credo estético. El aventajado representante Ginés ofrece (ya en el siglo III a.C.) el perfil de un lúcido autor de comedias que conoce el eje donde pivota la producción dramática del siglo de Lope: un público, gobernado por la libre subjetividad del gusto y que, en consecuencia, exige pactar su repertorio:

Una comedia tengo  
de un poeta griego, que las funda todas  
en subir y bajar monstruos al cielo;  
el teatro parece un escritorio  
con diversas navetas y cortinas.  
No hay tabla de ajedrez como su lienzo;  
los versos, si los miras todos juntos,  
parecen piedras que por orden pone  
rústica mano en trillo de las eras;  
mas suelen espantar al vulgo rudo  
y darnos más dinero que las buenas,  
porque habla en necio, y aunque dos se ofendan,  
quedan más de quinientos que le entiendan.<sup>46</sup>

El escalón crítico en que se sitúa esta proclama es evidente: el sistema de producción impone concesiones al vulgo *rudo*, cebado en el *espantarse* (esto es, maravillarse o admirarse) con las obras de un poeta *griego* (de esos a los que el *Arte Nuevo* reprochará los “vocablos exquisitos” y los “hipogrifos, semones y centauros” [vv. 265-68]) y con los estupefacientes trucos de la tramoya. Son dos focos de *barbarie* artificial de los que Lope sí quiere liberar a su teatro y de la que desea distanciarse desde esta perspectiva incipiente de su propuesta dramática: los excesos de los *trastos* escenográficos, pero también de la oscurantista escenografía verbal de los nuevos poetas. Al construir su destinatario Lope, en una y otra obra, recuerda, por el contrario, la función mediadora del actor quien, como revela el diálogo entre Carino y Ginés en *Lo fingido verdadero*, se queda al margen del “arte y los preceptos” que fascinan a algunos discretos para encarnar los dos principios de la nueva sensibilidad civilizadora del teatro barroco: “Deleita el oído, y basta / como no haya error que sea / disparate que se vea...”.<sup>47</sup> He aquí las dos direcciones que competen y comprometen al actor en el *Arte Nuevo*: la radical funcionalidad (oral, por supuesto) del lenguaje dramático y el fabricar en escena la verosimilitud. El “guardar la propiedad”, ese pomposo dictado que había angustiado a dramaturgos —parodiados por el propio Cervantes cuando relata en *El coloquio de los perros* la exigencia del poeta de hacer salir en su comedia un séquito de doce cardenales vestidos de morado y no de rojo porque al situar la acción en tiempo de *mutatio caporum* así lo exigían los preceptos—<sup>48</sup> la ejemplifica Lope en la preferencia de Diocleciano, en *El lo fingido verdadero*,

<sup>46</sup> Vv. 1236-48. Ed. M.T. Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992, p. 99.

<sup>47</sup> Vv. 543-45, cit., p. 76.

<sup>48</sup> *Novelas Ejemplares*, ed. J.B. Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1982, III, p. 311.

por declinar el viejo teatro del *Andria* terenciano frente a la experimentación del *Miles gloriosus* de Plauto: una fábula con “más invención, aunque carezca de arte”, porque los que miran por guardarlo “nunca del *natural* alcanzan parte”.<sup>49</sup> La raíz, el *quid* del nuevo teatro consistirá en seguir una *naturaleza* en la que el actor barroco se impone como singular e imprescindible agente de preceptiva, tal como había prescrito López Pinciano:

... esté [el actor] desvelado en mirar los movimientos que con las partes del cuerpo hacen los hombres en sus conversaciones, dares y tomares y pasiones del alma; así seguirá a la naturaleza, a la cual sigue toda arte, y ésta más que ninguna, digo la poética, de la qual los actores son los ejecutores.<sup>50</sup>

Y Lope ilustra este principio en el *Arte Nuevo* con una reiterada referencia en al verbo *imitar* — hasta ocho veces, en el sentido de la *mimesis* accional— o al término *imitación* (tres veces).<sup>51</sup> De ahí su apercebimiento (aplicable indistintamente al poeta que escribe la comedia o al actor que la pone en escena): “Guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil” (vv. 284-285); o bien: “Y de ninguna suerte la figura / se contradiga en lo que tiene dicho” (vv. 289-290). De ahí, también, el recuerdo de la ruptura *bárbara* con verosimilitud (para lo que no duda en remontarse irónicamente a una autoridad arqueológica perfectamente prescindible) que puede perpetrar el autor de comedias o el representante con sus anacronismos —algo que atenúa no poco la libérrima elección del tiempo y el espacio en el repertorio que caracteriza la nueva comedia—:

Los trajes nos dijera Julio Pólux  
si fuera necesario, que en España  
es de las cosas bárbaras que tiene  
la comedia presente recibidas:  
sacar un turco un cuello de cristiano  
y calzas atacadas un romano. (vv. 356-361)

Como en el caso del decoro lingüístico —al que nos referiremos enseguida— a Lope no le queda más remedio para sus alusiones al vestuario que adoptar lo que llamaría Roland Barthes una “moral afín al *gestus* social”, cifrada en un papel funcional de orden intelectual más que plástico o emocional: eso habría que buscarlo en el “verismo arqueológico” de dos géneros que nunca cita el *Arte Nuevo*, a saber, los autos sacramentales y el teatro mitológico-palaciego. Pero su propia indicación (“sacar un cuello de cristiano o calzas atacadas un romano) indica de nuevo el papel bárbaro y subjetivo conferido a los comediantes.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Cit., vv. 1207-17, p. 98.

<sup>50</sup> Cit., III, p. 289.

<sup>51</sup> Cf. para *imitar* vv. 52, 62, 230, 249, 253, 266, 269, 285. Y para *imitación*, vv. 88, 89 y 91.

<sup>52</sup> R. Barthes, *Les maladies du costume du théâtre*, en *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 137-138. Naturalmente, si esto lo trasladamos al punto de vista de la puesta en escena contemporánea de los clásicos, donde el *vestuario* suele ser, con frecuencia, un *argumento* de esa puesta en escena. No obstante, el verismo

También el actor, en su encarnación de *persona* o *figura*, será factor decisivo de la construcción, unida a la natural verosimilitud, de la unidad de tiempo:

Pase en el menos tiempo que ser pueda,  
si no es cuando el poeta escriba historia  
en que hayan de pasar algunos años  
[...] hacer algún camino una figura;  
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,  
pero ¡no vaya a verlas quien se ofende! (vv. 193-200)

En cualquier caso, Lope impone en su *Arte Nuevo* una poética de la actuación como arte de la *presencia* en el tablado de la *actio* oral y gestual del actor, factor crucial para distanciarse de las largas descripciones retóricas —sobre todo en las acotaciones— del teatro clasicista y congraciarse, una vez más, con el auditorio:

Quede muy pocas veces el teatro  
*sin persona que hable*, porque el *vulgo*  
en aquellas distancias se inquieta  
y gran rato la fábula se alarga  
que, fuera de ser esto un grande vicio,  
aumenta mayor *gracia* y *artificio*. (vv. 240-245)<sup>53</sup>

La impaciencia del vulgo colérico no soporta así ni el vacío escénico ni el freno de una acción que se articula en la *gracia* (ese “darle talle y espíritu”, “donaire, gallardía y despejo” a lo dicho y hecho en el escenario, como la define la lexicografía coetánea) y que resulta una lexía clave para la energía y registros de la acción y desenvoltura del comediante y de la creación artística en general desde el *decorum* ciceroniano a la teoría estética renacentista.<sup>54</sup> Lo mismo sucede con el *artificio* (arte más oficio del actor, podríamos deducir aquí): un primor en la acción que, de este modo, reconcilia el teatro de supuesta filiación bárbara con la novedad y sutileza de una obra “ejecutada según el arte y sus reglas” (así lo confirma el *Diccionario de Autoridades*). Un texto posterior (de 1646) es revelador al respecto: “Con que en el autor y

---

arqueológico se pondría a prueba en piezas tan metateatrales como, precisamente, *Lo fingido verdadero*: ¿imaginaremos a Ginés o a Diocleciano con clámide o *toga praetexta* o, a tenor de la teoría dramática que ambos expresan, extrañaría al público del corral verlos aparecer con “cuello de cristiano” o “con calzas atacadas”?

<sup>53</sup> Si, como algunos editores consideran, el antecedente de *esto* (en el v. 244) es el hecho de “dejar el teatro sin persona que hable”, no se entendería el v. 245: “aumenta mayor gracia y artificio”. Por el contrario, Rozas, *Significado y doctrina* (cit. p. 107) opina que lo que hace es subrayar la novedad de esta suerte de “fundido en negro” que procura “gracia y artificio” a la representación. Dado el tópico del *horror vacui* barroco —cuando no era posible, como acontece en la puesta en escena actual de un clásico, que se escuche *en off* la declamación de un soneto o cualquier otra tirada de versos— pensamos que tal vez Lope invita a prescindir de esas morosas pausas a las que obligaría, en su puesta en escena, la tendencia descriptiva y retórica de las acotaciones o parlamentos de la tragedia clasicista y que, resueltas en la *gracia* del recitado del actor que él dibuja en el *Arte Nuevo*, pueden redundar en el *artificio* de la comedia.

<sup>54</sup> C. Montes Serrano, *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones, 2006, pp. 76-78. También Castiglione en *El Cortesano* (I, 24) consideraba la *grazia* como ornamento indispensable del cortesano, un nexo entre el ser y el parecer. *Vid.* el análisis del término *grazia* en la introducción de M.T. Méndez Baiges y J.M. Montijano a la antología de *Las Vidas* de Giorgio Vasari, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 34 y ss.

representante se hallan los efectos del arte y del artificio, que aquel [...] obra con arbitrio, y éste dando fruto, porque *finje el método que le dio el arte y hace lo que le toca por su oficio*".<sup>55</sup>

Y es que el actor, Lope lo sabe, habla cuando actúa y actúa mientras recita. Es el depositario de otro gran argumento del *Arte Nuevo*: el succulento pragmatismo funcional del verbo dramático. Es el intérprete del "lenguaje casto", doméstico o cotidiano, del lenguaje "cómico, puro, claro y fácil" (vv. 257-260), idéntico al propugnado para el discurso de la *planipedia*, para que el poeta "imite de dos o tres la plática" (vv. 246-49). La comedia de Lope se sostiene en esa acción dialogal, condicionada por un *dramatis personae* de radical minimalismo (rey, viejo, dama y galán, lacayo) que desconoce, de momento, el invasivo *acompañamiento* de las *comedias de ruido* o de los excesos calderonianos. Como estudió magistralmente Carmelo Samonà, las observaciones lopescas sobre los niveles retóricos de la lengua parten de la consciente visión empírica del personaje, de su comportamiento en escena, de su gestualidad y de su dicción: tienen una exclusiva y radical pertinencia actoral y dramaturgica.<sup>56</sup> Con esta llamativa funcionalidad se estructura un discurso oral o gestual que es todo menos rigurosamente purista: por supuesto, también se roza con una suerte de *bárbara* mezcla de niveles.<sup>57</sup> La "persona" —sea máscara o tipo— con la que se funde el actor (ya que el teatro "persuade, aconseja o disuade", compitiendo con la antigua *actio rhetorica* en promover las emociones) puede introducir "dicciones / espléndidas, sonoras y adornadas" (v. 263).<sup>58</sup> De modo que Lope lima otra vez la presumible aspereza de la vulgaridad oral con el relámpago del lenguaje "político" o forense que le suministra la mención del retórico Arístides (v. 257). Puede, incluso, extender tal elegancia a la gestualidad de los movimientos y a las salidas de escena o *mutis*:

Remátense las escenas con sentencia,  
con donaire, con versos elegantes,  
de suerte que, al entrar el que recita,  
no deje con disgusto al auditorio. (vv. 294-297)

<sup>55</sup> M. de Cabrera y Guzmán, *Defensa por el uso de las comedias*, 1646 en Cotarelo, *Bibliografía*, cit., p. 96<sup>b</sup>.

<sup>56</sup> Cf. C. Samonà, *Su un paso dell'Arte Nuevo di Lope*, en *Studi di Lengua e Letteratura Spagnuola*, Turín, Universidad de Turín, 1965, pp. 135-146. Como observa en la p. 137 de este estudio Lope, sin asomo de disertar sobre reflexiones lingüísticas, se limita a indicar en términos obvios una simple ecuación de expresión teatral: estos son los personajes de una comedia, este es el modo en que debe hacerse mover y hablar.

<sup>57</sup> Cf. M.G. Profeti, en la introducción a su edición *Nuova Arte di Far Commedie in questi tempi. Indirizzata all'Accademia di Madrid*, en *In forme di Parole*, Padua, 1986: "...el discurso è tutt'altro rigidamente purista, e lascia ampi spazi, proprio sulla linea di una necessità prgmatica, all'inserimento di raffinate verbali, di preziosismi..." (p. 20).

<sup>58</sup> En efecto, dice Robortello en su tratado *De comedia*: «<sup>[III.29]</sup> En el discurso cómico debe ser pura, fácil, abierta, perspicua, usada, traída del uso común. Ya que, como dice el mismo rétor Arístides, el discurso tenue, como lo es cómico, no acepta una dicción elevada, puesto que sus sentencias son, como se ha dicho, bajas y humildes. Al discurso forense y deliberativo, por ser elevado, conviene acomodarle dicciones también elevadas. Tales, pues, son las diferencias entre el discurso cómico y el político [...] En el deliberativo, conviene que la dicción sea espléndida, ornada y numerosa.» (cit., p. 116).

Se llega así a ese punto álgido en que el *Arte Nuevo* topa con las limitaciones de su tiempo: el esquematismo con que se define su *dramatis personae* en términos de decoro lingüístico y que, en principio, encorseta la acción del personaje. Cuántos se han lamentado de que Lope descuide “la índole moral y sus conflictos”,<sup>59</sup> o de que prescinda de su espesor psicológico. Pero son juicios (o prejuicios) que sólo podemos emitir desde una estética teatral en que la verdad del personaje pase por conferir al actor, como dijo Roland Barthes, “ses lettres de noblesse psychologique plutôt que ses lettres de noblesse sociale”.<sup>60</sup> Lope, en cambio, sólo cuenta con la hoja de ruta del *decorum* horaciano.<sup>61</sup> Pero no como sometimiento a un lenguaje de clase que encierre al personaje en un orden social inmutable frente a la “polifonía” de lenguajes libres,<sup>62</sup> sino para modelar desde él un *carácter* completo, una manera de estar de acuerdo con la economía dramática del escenario. Lope, como 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 también sabía que “el lugar triste” debía “entristecello, y el alegre alegrallo, con toda advertencia, diligencia y modo posibles”.<sup>63</sup> Sabe que Juan de la Cueva 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”.<sup>64</sup> De modo que parece obvio que el magma del *decoro lingüístico* es también obra de la creatividad corporal del actor. No dice Lope que el rey *hable como un rey*, sino que debe “imitar la gravedad real”; no es que el viejo o barba deba hablar como un viejo o barba sino “procurando una modestia sentenciosa”. Y, desde luego, los amantes han de impulsarse desde los *afectos* para que “muevan con extremo a quien escucha” (vv. 269-72). En el pasaje, además, se cuelan cuatro versos decisivos:

Los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitante  
y, con mudarse a sí, mude al oyente.  
Pregúntese y respóndase a sí mismo... (vv. 274-277)<sup>65</sup>

<sup>59</sup> J.F. Montesinos, *La paradoja del Arte Nuevo*, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968, p. 16. Ya era manifiesta la antipatía de A. Morel Fatio por “su falta de análisis y de estudio de los movimientos del alma y de rasgos característicos” (*La 'Comedia' espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle*, París, F. Vieweg Libraire-Editeur, 1885).

<sup>60</sup> “Le comédien sans paradoxe” [1954], en *Études*, cit., p. 95.

<sup>61</sup> Lope asume en distintos lugares de su producción la admonición horaciana del decoro en el lenguaje (ingrediente indispensable de la verosimilitud): “No conviene al seglar ni al religioso / hablar de una manera lo que sabe, / como el plebeyo al hombre poderoso, / ni como humilde al que es persona grave.” (*La Arcadia*, ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 412).

<sup>62</sup> Véase, al respecto, J. González Maestro, “Arte Barroco y personaje literario”, en P. Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 521-566.

<sup>63</sup> *Propalladia*, en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva*, cit. p. 64.

<sup>64</sup> *Ejemplar poético* (1606), *Ivi.*, pp. 146-147.

<sup>65</sup> En el espacio de soliloquio, de las preguntas y respuestas del actor solo en el tablado, otra vez recorre en el *Arte Nuevo* un aire de brío iconoclasta frente a la anquilosada preceptiva clasicista, incapaz de entender esta retórica de los afectos. Todavía Bartolomé Leonardo de Argensola, en 1627, se preguntaba: “Y esto de introducir una figura / que a solas hable con tardanza inmensa, / ¿no es falta de invención y aun de cordura? / Dirán que así nos dice lo que

Independientemente de que Lope se dirija específicamente al dramaturgo, esta retórica del *decoro* (más emocional que matemáticamente social) refuerza la complicidad de aquél, del actor y del público en la *imitatio* de la acción, clave de la perspectiva lopesca sobre el actor y su encarnación del personaje. Del mismo modo que, años más tarde, José Pellicer de Tovar pediría al poeta alternar “lo soberbio, la mesura o el despejo” para, siendo “camaleón de afectos contrarios”, tener “en éxtasi dulce, suspensos y arrebatados los ánimos de los oyentes”,<sup>66</sup> en este pasaje del *Arte Nuevo* la fuerza de la *verdad* de la representación parte de la escritura (camuflada en un verbo de expresión tan visual como *pintar*); y así se produce una secuencia llena de energía dramática: *pintar, transformar, mudar(se), mover(se)*. Si nos acogemos ahora a ese paratexto del *Arte Nuevo* que es *Lo fingido verdadero*, el principio del actor como eje de la compleja imitación de la naturaleza queda definitivamente desvelado. Dice Ginés:

El imitar es ser representante;  
pero como el poeta no es posible  
que escriba con afecto y con blandura  
sentimientos de amor, si no le tiene,  
y entonces se descubren en sus versos,  
cuando el amor le enseña lo que escribe,  
así el representante, si no siente  
las pasiones de amor, es imposible  
que pueda, gran señor, representarlas;  
una ausencia, unos celos, un agravio,  
un desdén riguroso y otras cosas  
que son de amor tiernísimos efectos,  
harálos, si los siente, tiernamente;  
mas no los sabrá hacer si no los siente.<sup>67</sup>

Es evidente que cuando Pellicer en 1635, ya acepta el modelo de comedia *nueva*: poco después del texto citado más arriba insiste en que ha de cuidar mucho “de revestirse el poeta de aquellos mismos afectos que escribe, de modo que no sólo parezcan verisímiles sino verdaderos y que realmente están sucediendo en el caso y no en la apariencia”.<sup>68</sup> El actor vive la realidad de los sentimientos; y el *oyente* o público participa en los procedimientos del actor que convierten los conceptos de *verdadero* o *natural* en pasiones accesibles desde su emocionalidad; verdaderos, por tanto, en cuanto crean un universo social dominado por una tensión física y una estilística corporal —los *afectos*— colectivamente comprendidas. En el *Arte Nuevo* prevalece aún una moral de la encarnación en la que las relaciones del actor con el personaje ceden ante las relaciones del actor y la sentimentalidad del público. Por eso —como propagará el discípulo

---

piensa / y lo que determina allá en su mente: / a mi entender, ridícula defensa. / [...] / ¿Quién no se burlará de una persona / que, sin oyentes, sobre algún suceso / en forma de diálogo razona? (*Rimas* de L. y B. L. de Argensola, en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva*, cit., p. 246).

<sup>66</sup> “Idea de la comedia en Castilla” (1635), en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva*, cit., 1972, p. 267.

<sup>67</sup> vv. 1270-83. Ed. cit., p. 100.

<sup>68</sup> Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva*, cit. p. 267.

de Lope, Montalbán—en *La Tercera Orden de San Francisco*, Damián Arias (“de clara y pura voz, firme memoria y vivaz acción” según Caramuel) “representó la figura del Santo con la mayor verdad que jamás se ha visto”.<sup>69</sup> Faltaba todavía mucho tiempo para que se instaurara sobre las tablas la llamada “ilusión escénica” y, mucho menos, el distanciamiento: se imponía la *imitación* veraz como un valor superlativo del arte vinculado a las exigencias emotivas de los *afectos* en cuanto fórmula “psicológica” de la *verosimilitud*. Por eso el actor lopesco —como el actor barroco en general— se construye esencialmente en dos dimensiones: imitar la verdad de las pasiones claro, pero aplicando a un tiempo una suerte de naturalismo contenido, una técnica cifrada en la expresión de rango clásico y renacentista del *cuidadoso descuido* (o del *ars celare artem* de Quintiliano o de la *negligentia diligens* de Cicerón o de la *sprezzatura* de Castiglione). Citado por Cervantes en su canon de las cualidades del *farsante* en la comedia *Pedro de Urdemalas*,<sup>70</sup> Lope la usará, por ejemplo para referirse a Micaela de Luján: “Con vivo ingenio y tono regalado, / con clara voz y pocas veces mucha, / con poco afecto y con serena calma, / con un *descuido en el mayor cuidado*, / habla Lucinda, ¡triste del que escucha!”.<sup>71</sup> También pues Lope ofrece en su visión del actor ese *artless art* con que algunos críticos le han valorado.<sup>72</sup>

Incluso cuando Lope (siguiendo los manuales canónicos de Jiménez Patón o Cascales) desgrana el breve recetario de la *elocutio*, se ciñe sobremanera a las figuras que pueden materializarse en el gesto y el tono del representante: *repetición* o anadiplosis, relaciones en *anáfora*, *ironías*, *dubitaciones*, *apóstrofes* y *exclamaciones* (vv. 313-318). Y, por supuesto, el “acomode los versos con prudencia” tiene otra vez el destinatario inmediato del poeta que compone una comedia, pero el *acomode* implica el ajuste a una *situación*, a un *paso* (en términos de la composición teatral barroca, “el lance o suceso especial y digno de reparo” según el *Diccionario de Autoridades*). Porque el actor eficaz no trabaja con temas sino con tonos,

<sup>69</sup> *Fama póstuma*, ed. Sancha, t. XX, p. 52.

<sup>70</sup> Jornada III, v. 2908. Sobre el origen de la expresión y su traducción al castellano desde la *sprezzatura* de Baltasar de Castiglione véanse U. Schulz-Buschhaus, *Toda prenda sin afectación. Das Paradox von ‘grazia’ un ‘affettazione’ in Graciáns El Héroe*, en F. Baasner (ed.), *Spanische Literatur-Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburstag*, Tübinga, Max Niemeyer Verlag, 1966, pp. 287-302; Montes Serrano, *Preceptiva*, cit. y P. D’Angelo, *Ars est celare arte. Da Aristotele a Duchamp*, Milán, Quodlibet, 2005. J. Oehrlein en *El actor español del Siglo de Oro* (Madrid, Castalia, 1993, p. 178) relacionaba la locución cervantina con los versos del *Arte Nuevo* “Guárdese de imposibles porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil...”. Por las razones que explico no acabo de entenderlo así, aunque es evidente que la expresión se vincula a la elegancia natural en la moderación de los gestos y afectos.

<sup>71</sup> Soneto CXXVII, *Rimas* (1602, fol. 130v). Cf. el fragmento de *La Arcadia* (1598): “...la blanca mano, el movimiento, el brío, / la dulce voz y el grave señorío. / Ser una dama en todo tiempo y traje [...] / de suerte que no hay cosa / que a la igualdad se iguale en la hermosura [...] Honestidad, buen trato, / gravedad, mansedumbre, cuerpo airoso / *descuido cuidadoso*, / modestia, majestad y gallardía, / dulzura y cortesía... (cit., pp. 216-217). Véase asimismo los versos de Calderón en *La sibila de Oriente*: “... en quien la Naturaleza / con estudio hizo un borrón, / porque examine y advierta / que hay el *descuido* acaso / y en el *descuido* belleza...” (*Obras Completas*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Gredos, 1987, II, p. 1163<sup>b</sup>).

<sup>72</sup> L. Celestino Pérez y F. Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, Madrid, CSIC, 1961, p. 103. Y también S. Kluge, *A hermaphrodite? Lope de Vega and the controversy of tragicomedy*, en “Comparative Drama”, 41, 3, 2007, pp. 297-333.

estado de las cosas o situaciones. Es así el manual mínimo de un director de escena para que el actor interiorice el ritmo y el sentido de lo que recita: las décimas para las *quejas* —énfasis melodramático—; el soneto para *los que aguardan* —una cápsula de corriente de conciencia—; <sup>73</sup> los romances para las *relaciones* —espacio privilegiado para convertir la palabra en pintura y en acción—. <sup>74</sup> Y siempre, pues Lope evoca al actor bajo el término de *recitante*, la densidad fónica de las rimas y estrofas capaces de convertir los versos en el deleite de una partitura operística, donde el consonante será gala del ingenio.

Entre los irónicos dobles sentidos del *Arte Nuevo* hay todavía unos versos que merecen comentarse por lo que se refiere al actor. A partir del v. 327 Lope invita al poeta a seleccionar los argumentos que “muevan con fuerza” no ya al rudo o bárbaro *vulgo* sino a *toda gente*: “Los casos de honra son mejores” —dice— y, con ellos, “las acciones virtuosas”. Al comentarlos Willard F. King subraya un sentido moral y ético que persuade a reconocer “los beneficios de la virtud y las consecuencias desastrosas de las pasiones incontroladas”. Señala colateralmente “el trato de deferencia y respeto con que nobles y plebeyos distinguían fuera del teatro al intérprete del héroe virtuoso”. <sup>75</sup> Es obvio, porque los versos siguientes no dejan lugar a dudas:

...con ella las acciones virtuosas,  
que la virtud, es donde quiera amada.  
Pues que vemos, si acaso un recitante  
hace un traidor, es tan odioso a todos  
que lo que va comprar no se lo venden  
y huye el vulgo dél cuando le encuentra;  
y si es leal, le prestan y convidan,  
y hasta los principales le honran y aman,  
le buscan, le regalan y le aclaman. (vv. 329-337)<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Sobre esta convención, y el uso del soneto el teatro áureo, vid. M.G. Profeti, *Un soliloquio he de hacer o he decir un soneto. Declamazione lirica e satranamiento comico nella commedia nuova*, en *Spanische Literatur-Literatur Europas. Wido Hempel zum 65*, cit., pp. 261-275.

<sup>74</sup> Hay en *El valiente Céspedes* (*Obras*, Madrid, Real Academia Española, vol. XII, p. 195-197) una estupenda tirada de 130 octosílabos en el que el protagonista relata a su hermano que debe huir tras haber dado muerte a un rival donde es evidente que el recitado del actor debía amoldarse al ritmo trepidante del juego de la espada: “Vio el sol las dos hojas / a sus ojos relucir. / Quísele cargar la espada, / retiróla; yo entendí / en poner el cuerpo en medio, / por poder pronto acudir / a la parte que quisiese; / que estando el cuerpo en perfil / conveniente, las heridas / salen bien a cierto fin. / Estando, pues, firme a firme, / uñas abajo, le vi / acometerme a la cara; / al reparo entonces fui, / y él, con meter el pie izquierdo, / el pecho me quiso herir; / pero yo, formando un tajo, / burlé el desvío, y le di / una herida que bastó...”

<sup>75</sup> *Las ‘acciones virtuosas’ del Arte Nuevo*, en “Nueva Revista de Filología Hispánica”, XXIX, 1980, p. 187 y 186, respectivamente.

<sup>76</sup> Es el mismo sentimiento expresado por Cervantes a través de las palabras de Sancho tras el episodio del encuentro con los cómicos de la compañía de Angulo el Malo: “Tome mi consejo, que es que nunca se tome con farsantes, que es gente favorecida. Recitante he visto yo estar preso por dos muertes, y salir libre y sin costas. [...] Todos los favorecen, todos los amparan, ayudan y estiman, y más siendo de aquellos de las compañías reales y de título, que todos, o los más, en sus trajes y composturas parecen unos príncipes.” (*Quijote*, II, 11).

El pasaje pude ilustrarse, y así se ha hecho, con la anécdota referida por el propio Lope en su dedicatoria de *El rústico del cielo* refiriéndose al actor Salvador Ochoa cuando interpretó al personaje de San Francisco:

Un famoso representante, a quien cupo su figura, se transformó en él de suerte que siendo de los más galanes y gentilhombres que habemos conocido, le imitó de manera, que a todos parecía el verdadero y no el fingido; no sólo en el habla y en lo donaires, pero en el mismo rostro; y yo soy testigo que saliendo de presentar un día, ya en su traje, y vestido de seda y oro, le dijo un pobre a la puerta: *Hermano Francisco, déme una camisa*; y mostróle desnudo el pecho; admirado Salvador (que así se llamaba) le llevó sin réplica a una tienda y le compró dos camisas; sin esto, se juntaban en el vestuario de la comedia muchos niños de gente principal y salían a cantar con él al teatro y a recibir aquel pan que les daba, sin enfado de sus padres; gran prueba de la santidad de este rústico celestial.<sup>77</sup>

La cuestión aquí es recordar la escasa distancia entre actor/persona en el Siglo de Oro desde el punto de vista de la recepción —no hay más que recordar la anécdota citada de cómo Lope aconseja a un actor el registro de nobleza y bravura que precisaba el alférez que interpretaba en *El asalto de Mastroque*—. La “acción virtuosa” tiene un doble sentido ético: el que se presumiblemente se refiere a la moralidad del héroe y el que cualifica la *virtus* de la acción del representante (como Cicerón hacía con la *virtus* oratoria); un *arte* o técnica, tal como la define también Aristóteles (no está mal recordar el contexto) en su *Ética a Nicómano* (Lib. VI, cap. IV): un sistema de reglas extraídas de la experiencia, pautadas por la razón, que nos enseñan a realizar una acción tendente a su perfeccionamiento.

Lope subvierte así el tópico discurso moral sobre los actores, absolviéndoles (al hacerles partícipe del *arte*) de aquella rudeza bárbara premoderna en la que se asentaba el origen de su oficio. Y así, frente los clérigos puritanos de la escena inglesa de la época que escribían que “los actores asumen un oficio de instrucción que no les es lícito. Dios otorgó la autoridad para instruir y predicar, para corregir y anatemizar [...] sólo a los apóstoles y sus sucesores, y no a los actores...”,<sup>78</sup> Lope, en *La Dorotea* (1632) acaba reivindicándose él mismo a través de los actores:

Quiero decir lo que siento de algunos melindrosos Catones, que en viendo en las Comedias un galán tierno, presumen que el Poeta mira sus costumbres mismas: censura indigna de hombres cuerdos, que de las cosas naturales hacen milagros. Porque allí sólo *se imita* un mozo desatinado que sigue a rienda suelta su apetito, y mientras mejor fuere el Poeta que le *pinta*, más vivos serán los afectos, y más verdaderas las acciones.<sup>79</sup>

Leer el *Arte Nuevo de hacer comedias* desde la perspectiva que hemos propuesto pone en evidencia que el actor forma parte de su urdimbre más allá de las puntuales alusiones que

<sup>77</sup> Parte XVIII (Madrid, 1623). *Apud* T. E. Case, *Las dedicatorias*, cit., p. 207.

<sup>78</sup> Cf. S. Mullaney, *The place of the stage*, Michingan, University of Michigan Press, 1995, p. 8.

<sup>79</sup> Ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1980, pp. 105-106. *Vid.* F. Sánchez Escribano, *Una advertencia estética de Lope de Vega a su público*, en “Bulletin of the Comediantes”, XIV, 2, 1963, pp. 4-6.

literalmente se le concede. Y respecto a ello hay que entender asimismo su célebre verso 372: “Sustento, en fin, lo que escribí”. No podía ser de otro modo: en 1609 Lope acusa ya un alto grado de conciencia profesional que, ya en el proceso de despegue de “reapropiación” de sus obras impresas, debe asimilar otros *artes* pues se trata de un proyecto colectivo. Reconoce que “aunque fueran mejor de otra manera”, es decir, escritas aplicando el aséptico *arte* con que la preceptiva posmedieval quiso blindar de legitimación académica al teatro frente a la *bárbara* oralidad, no hubieran logrado integrar el heterogéneo proyecto de público que dibujaba. Pero como no es a éste al que se dirige de momento sino a la élite intelectual (real o inventada), destila un doctorado “honoris causa” en la afilada ironía encriptada de los enigmáticos versos 377-386 en latín, llenos de lugares comunes y festoneados con el eco de la metáfora que Elio Donato ponía (bastante antes) en boca de Cicerón: “Tulio las llamaba espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad...” (vv. 123-125). Y ahora escribe, a modo de irónica *amplificatio*: *Humanae cur sit speculum comoedia vitae...* (pues quieres saber [*petas*] o preguntas por qué la comedia [nueva] es espejo de la vida...). Sí, la metáfora especular de la que también echará mano Shakespeare en *Hamlet* (“To hold, as ‘twere the mirror unto nature”):

Que la acción responda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no trasponer los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad [...] (cit., pp. 1361<sup>b</sup>-1362<sup>a</sup>)

O también, indirectamente, el Forastero del prólogo de *El finto marido* de Scala, cuando recuerda que la comedia conduce a “mettere innazi a gli’occhi quello que imitar si vuole”.<sup>80</sup> Es lo que trasmite la imagen del espejo tras el que se sitúan los actores Livio Andrónico y Roscio (en el frontispicio de la obra de John Bulwer, *Chironomia or the natural language of the hand* [Londres, 1644]) para impartir su lección de *actio* teatral a Cicerón y a Demóstenes (la figura del cual se refleja en dicho espejo).<sup>81</sup> Teatro como realidad, pero realidad especular, representación, parecer o simulacro cuya validez normativa y de eficaz comunicación no consiste en disertar largamente desde la erudición clásica (como pedían los augustos académicos de Madrid) sino, sencillamente, en acudir a los corrales para *verla* y *oírla*. Es el sentido de las dos últimas líneas en latín, tras las cuales —para enfatizar su mensaje, más allá de una caprichosa *captatio benevolentiae* retórica—, debe situarse una pausa de coma y no de punto y aparte (como la generalidad de las ediciones) de modo que no resulten ajenos los versos finales sino consecuencia de la pregunta lanzada:

<sup>80</sup> Ed. cit., p. 60.

<sup>81</sup> Donato también menciona a Livio Andrónico, en relación con la metáfora especular, en su obra citada: “[V.5.] Aitque esse comoediam cotidianae uitae speculum, nec iniuria, nam ut intenti speculo ueritatis liniamenta facile per imaginem colligimus, ita lectione comoediae imitationem uitae consuetudinisque non aegerrime animaduertimus.” (Ed. P. Wessner, *Aeli Donati Commentvm Terenti*, Stuttgart, Teubner, 1966. [“De Comoedia”, vol. I., p. 23].

*quam vix succedant quae bene coepta putes,*  
 oye atento, y del arte no disputes,  
 que en la comedia se hallará modo  
 que, oyéndola, se pueda saber todo.<sup>82</sup>

La *auctoritas* textual, la acción civilizadora de la vida o historia especularmente representada, deben saberlo los académicos, está definitivamente colonizada por la azarosa producción escénica, experimental y contaminada por la antigua barbarie de los actores en el corral. A fin de cuentas, si la comedia *imita* a la vida, ésta y el vulgo que la vive elevan a canon cualquier ejercicio. Como dice Luis de Tavira, “en la escena, todas las palabras que residían en el siempre de la escritura sucumben a la actualidad irrepetible de la presencia del actor”.<sup>83</sup> Por eso se reafirmará años más tardes, al escribir la dedicatoria de *La campana de Aragón*:

La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato. [...] Pues con esto nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de gran efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza y más dificultad y espacio.<sup>84</sup>

Ahora bien, la metáfora especular otorgaría al representante el exclusivo estatuto de lo que tres siglos después Konstantin Stanislavski llamaría actor *imitativo*, que intenta lograr la naturalidad con la repetición mecánica de los rasgos del personaje, su copia o traslado pictórico en sus movimientos, tono y recitado. Pero el *vulgo* o esa *toda gente* a la que se refiere el *Arte Nuevo* no desean ser convencidos sólo por la técnica sino persuadidos por las emociones o *afectos*; aunque la distancia de la “ilusión escénica” o del “descuido cuidadoso” queden derrotados.<sup>85</sup> Por eso Lope ve también en el actor el ingeniero de una naturaleza explosiva y emocional; ve en él, como ve en sí mismo, un creador estético que *sustenta* su oficio. Un actor que Stanivslaki reconoce como *mercenario* al venderse al público para ser aclamado o perseguido.<sup>86</sup> Grotowsky lo llama, más llanamente, *actor cortesano* (poseedor de todas las habilidades de seducción), aunque ni deja de reconocer otra tipología: la del actor *santo* (y

<sup>82</sup> Sea cual sea la traducción de los dísticos latinos, lo que parece pertinente, sobre todo teniendo en cuenta el subjuntivo con valor interrogativo *cur sit* del v. con que inicia el excursus, en coherencia con el *petas* del v. 380 y el *putes* del v. 386 ([*pues quieres*] *saber* o [*preguntas*] *por qué es la comedia espejo / de la vida del hombre...*), es asumir que tras el último verso se impone una coma —no el punto o pausa fuerte habitual en las ediciones del *Arte Nuevo*—. De modo que los tres versos finales, ya cosecha del Fénix, son una consecuencia directa de esta evocación clásica del teatro, como reflejo o simulacro especular de una realidad experimental. Por eso el último guiño o mutis del actor Lope tras la *representación* de su propia teoría dramática, es dirigirse no ya al hipotético e inmediato círculo académico, sino a un receptor abstracto, *lector* en la *fábula* lopesca del *Arte Nuevo*: oír, ver la comedia —más que sumergirse en el laberinto de la especulación virtual de las poéticas o preceptivas— es el único modo de conocer su eficacia dramática y su excelencia literaria.

<sup>83</sup> *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*, Madrid, ADE, 1999, p. 70.

<sup>84</sup> *Parte XVIII*, Madrid, 1623. Cf. T. E. Case, *Las dedicatorias*, cit., pp. 203-204.

<sup>85</sup> Véase para esta cuestión, J. Vellón Lahoz, *El problema del actor en Cervantes: una revisión desde la preceptiva neoclásica*, en “Cuadernos de Estudio del siglo XVIII”, 3-4, 1993-1994, pp. 117-127.

<sup>86</sup> *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, trad. y notas de J. Saura, Barcelona, Alba, 2003, pp. 48 y ss.

rememoramos al Ginés de *Lo fingido verdadero*) que lo da todo en una encarnación llevada al límite, liberada de máscaras, uniendo pasión y técnica.<sup>87</sup> Lope quiere que el actor, entre la reserva de la *no afectación* y la intensificación física de los *afectos* que “mueven a quien le escucha” edifique la intimidad verosímil entre él y su personaje. Le demanda, paradójicamente, que sea, a la vez, sujeto y objeto de su *arte*; también de su *Arte Nuevo*.

A fin de cuentas, ya en fecha tan tardía como 1631, en su *Laurel de Apolo*, expresa la fractura interna de dos máscaras gloriosamente equivalentes: la de un creador elevado a la legitimación clásica bajo el augusto palio del mecenazgo y la de un *aedo* sustentado en la oralidad épica popular:

Sin estrella Virgilio  
del César no tuviera tanto auxilio  
[...]  
pues no fue Homero menos celebrado,  
y fue tan desdichado  
que cantando sus versos sustentaba  
la miserable vida que pasaba.<sup>88</sup>

El “Sustento en fin lo que escribí...” de su tratado de 1609, con el que Lope se labró — esta vez sin escudos, ni torres inventadas, ni filacterias con adagios— su orgulloso estatuto profesional de dramaturgo moderno, lo concede también, en los contundentes versos de una de sus *loas*, a aquellos cuerpos que dieron alma a sus obras escritas:

Pobre y mil veces pobre el que recita,  
que ha de agradar a todos los oficios,  
y todos con licencia de ofendelle.  
A lo menos, si es éste, no se niegue  
pues todos nos venís a oír estando  
como lo estáis, colgados de su boca  
que no es mayor ni de mayor ingenio  
el arte que profesa el recitante  
que ha de agradar a todos, pues a todos  
os tiene dentro de una puerta y casa,  
oyentes de sus obras ingeniosas.  
[...]  
Luego el criado con razón se tiene  
en lo que vale el príncipe a quien sirve,  
y así de hoy más entiendo gloriarme  
pues sirvo a quien me da el valor que tengo,  
y como el oficial pone en la puerta:  
“Pintor del rey” con sus doradas armas,  
pondré por mi blasón: “De los más altos  
ingenios de la tierra y de los gustos  
que celebran mejor, de la nobleza  
que no conoce igual, soy recitante”.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> J. Grotowsky, *Hacia un teatro pobre*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1981, p. 29.

<sup>88</sup> *Laurel de Apolo* (1631). Vid. ed. C. Giaffreda, Florencia, Alinea Editrice, 2002, p. 241, vv. 24-31.

<sup>89</sup> *Loas*, ed. de F. Antonoucci y S. Arata, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1995, pp. 136 y 138.

