

---

REVISTA SEMESTRAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA / PAMPLONA / ESPAÑA

ISSN: 0213-2370

---

# MONOGRÁFICO

---

EL 'ARTE NUEVO' DE LOPE Y LA  
PRECEPTIVA DRAMÁTICA DEL SIGLO  
DE ORO: TEORÍA Y PRÁCTICA

---

EDITORES

---

J. ENRIQUE DUARTE

---

CARLOS MATA INDURÁIN

---

---

# RILCE

---



Universidad  
de Navarra

---

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

---

2011 / 27.1 / ENERO-JUNIO

---

# RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA  
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1969 / ISSN: 0213-2370  
2011 / VOLUMEN 27.1

Presentación	7-8
<b>Ignacio ARELLANO</b> Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro	9-34
<b>José María DÍEZ BORQUE</b> Lope y sus públicos: estrategias para el éxito	35-54
<b>Teresa FERRER VALLS</b> Preceptiva y práctica teatral: <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> , una tragedia palatina de Lope de Vega	55-76
<b>Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS</b> Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega	77-102
<b>Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO</b> El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , texto indecidible	103-18
<b>Carlos MATA INDURÁIN</b> Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el <i>Arte nuevo</i> al fondo	119-43
<b>Joan OLEZA</b> De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego	144-60
<b>César OLIVA</b> El arte de Lope en la escena española del siglo xx	161-73
<b>Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ</b> Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector	174-90
<b>Javier RUBIERA</b> <i>Arte nuevo</i> , 240-45. Lope contra Lope	191-203
<b>Enrique RULL</b> Lope de Vega y la transposición de los mitos: <i>La bella Aurora</i>	204-15

<b>Guillermo SERÉS</b> “El uso de España no admite las rústicas <i>Bucólicas</i> de Teócrito”: la <i>Trecena parte de comedias</i> y el <i>Arte nuevo</i>	216-43
<b>Frédéric SERRALTA</b> ¿Un arte nuevo de deshacer comedias? Sobre algunos <i>autocomentarios</i> en el teatro de Lope	244-56
<b>Kurt SPANG</b> El <i>Arte nuevo</i> y la <i>Dramaturgia de Hamburgo</i> : los manifiestos dramatúrgicos de Lope y de Lessing	257-66
<b>Ana SUÁREZ MIRAMÓN</b> Función de la pintura y la mitología en <i>La quinta de Florencia</i>	267-80
SUMARIO ANALÍTICO / ANALITYCAL SUMMARY	281-93
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	295
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	297

# Lope y sus públicos: estrategias para el éxito

JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE

Dpto. de Filología Española II  
Universidad Complutense de Madrid  
Ciudad Universitaria. 28040 Madrid  
jmdiezbo@filol.ucm.es

RECIBIDO: MARZO DE 2010  
ACEPTADO: ABRIL DE 2010

El teatro en el siglo XVII, frente a lo que ocurría con otros géneros literarios, tenía una importante rentabilidad económica, especialmente en el caso de Lope de Vega, con el triunfo de su comedia. Ello supone que el éxito, la dependencia de su público, cuanto más extenso mejor, se convirtieron en factores centrales en la creación literaria. Como no estaba claramente asumida la rentabilidad económica de la literatura, van a entrar en oposición conceptos como normas de la poética/gusto; valor de mercado/valor cultural; peso de la norma/peso del éxito..., en definitiva, la función del receptor en la creación literaria. Encontramos así al teatro dependiendo de un público que paga y “mantiene la maquinaria lúdica del espectáculo”, y ello está presente, claro, en la escritura y representación de las obras. Es el teatro de la modernidad, bien estudiado por el profesor Vitse (1984 y 1988), en la línea del análisis del profesor Orozco de la relación gusto/justo, es decir, el peso del receptor frente a una poética exenta. Precisamente, es ese peso del público, de la recepción, lo que me interesa aquí, para analizar cómo está presente en elementos constitutivos de la comedia nueva para encauzar y mantener unas expectativas, lo que en su día llamé “mecanismos de construcción para la recepción”. Lope, el gran responsable de la comercialización del teatro,

se ve inmerso en un torbellino, en el ojo de un huracán, en las contradicciones inevitables entre el éxito comercial de su teatro y su orgullo de escritor culto, que sufre los ataques por la venalidad de su teatro. (Díez Borque, en prensa)

En otros lugares he estudiado el sentido y alcance de la justificación que hace Lope de su teatro en el *Arte nuevo* y otras obras,<sup>1</sup> tomando en consideración los ataques que sufrió por parte de numerosos escritores y teóricos, sus prejuicios culturalistas, su concepto de vulgo, etc. No voy a volver a esto aquí, y remito a los estudios citados. Lo que me interesa ahora es mostrar cómo todo esto está presente en la “poética” de la comedia nueva. Creo que lo primero es exponer cómo era sentido esto por escritores y teóricos del momento.

## 1. EL PESO DEL PÚBLICO

Son numerosos los escritores y teóricos que ponen de relieve –habitualmente de forma negativa– la dependencia del dramaturgo de la recepción de la obra, de la comercialización del teatro, frente a otros géneros, como he dicho. Basten unos pocos testimonios para enmarcar la actitud de Lope y lo que ello supone para la creación de su comedia. Leemos en el *Quijote*:

Y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad, véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio de estos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo que tiene lleno el mundo de su fama... (*Preceptiva* 135)

En el *Apologético* de Ricardo de Turia:

Y es que los que escriben es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben, aunque echen de ver que no van conforme las reglas que pide aquella compostura. [...] Pues si esto es así y estas comedias no se han de representar en Grecia, en Italia, sino en España, y el gusto español es de este metal, ¿por qué ha de dejar el poeta de conseguir su fin, que es el aplauso, [...] por seguir las leyes de los pasados? (*Preceptiva* 179)

En “A un licenciado” de Carlos Boyl: “El énfasis que muestra suspende, y la suspensión de un cabello al vulgo cuelga” (*Preceptiva* 184). En *El pasajero* de Suárez de Figueroa: “Lo que pienso hacer es seguir las pisadas de los cuyas representaciones adquirieron aplauso, escríbanse cómo se escribieren” (*Preceptiva* 192).

En *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina: “Que si él [Lope de Vega] en muchas partes de sus escritos dice que él no guarda el arte antiguo, lo hace por conformarse con el gusto de la plebe, que nunca consintió el freno de leyes y preceptos” (*Preceptiva* 212). Aparece, como vemos, el vulgo, el gusto de la plebe, el precio, etc., que encontramos en diversos autores.

Barreda (*Invectiva*) también lo plantea, y Enríquez de Guzmán (*Primera parte*). Polo de Medina, en *Academia*, afirma: “pero del no usarla siempre el vulgo ignorante, que no entiende lo bien hecho, tiene la culpa, y no los poetas que por darles gusto...” (*Preceptiva* 252). López de Vega, el teórico, escribe en *Heráclito*:

Ríense de los rigores del arte, diciendo los más agudos que si el caso se traza a gusto de los oyentes, que es el fin que se pretende, viene a importar poco mezclar las especies, como si el escribir a rienda suelta del albedrío, sin obligarse a ley alguna... etc. (*Preceptiva* 275)

En esta misma línea Cubillo de Aragón, en *El enano*:

... y es tribunal severo  
la monstruosa voz de un vulgo entero,  
donde por lo común de este ejercicio,  
puede ya cada cual hacer juicio. (*Preceptiva* 184)

Lo mismo Alcázar en su *Ortografía*:

En el teatro el juez es el vulgo necio y sin letras, que no distingue el relámpago del rayo, que no penetra los conceptos y solamente se deleita con la trasposición desusada de las palabras. (*Preceptiva* 329)

Bances Candamo en su *Teatro* nos da un testimonio muy revelador:

El teólogo, el jurisconsulto, el médico, el filósofo y otro cualquiera que saca a luz una obra de su facultad, va expuesto a sola la censura de los que

la profesan; porque los otros o no la leen o confiesan que no la entienden. Pero ¿qué hombre, por rústico que sea, ha confesado hasta hoy con veras que no entiende la comedia? ¿Cuál no presume tener jurisdicción competente sobre el ingenio [...]? ¿Y qué oficial, el más vil, por cuatro cuartos, no se constituye su juez y fiscal a un tiempo, donde le acusan ante sí del error que a él se le antoja y le condena sin citarle? Y esto tan sin causa justificada y tan absolutamente que, con un ¡no me gusta!, cierra el hombre más ruin la puerta a pedirle razón ni otorgarle apelación de esta sentencia. (*Preceptiva* 342-43)

Termina Bances Candamo con esa conocidísima afirmación, tan citada:

El tercero [inconveniente, se entiende] que, haciendo estos ignorantes escritores venales sus ingenios, reciban leyes del bárbaro gusto del pueblo, ajustándose a él por el mayor interés suyo y de los arrendadores o autores. ¿Qué errores no cometerá quién va sólo a agradar a hombres cuyo aplauso se manda por la casualidad de su antojo y no por la discreción de la razón? (*Preceptiva* 342-43)

Pero creo que quien con más rotunda claridad expresa la dependencia de Lope de su público y del público de Lope es Turia en un texto de su *Apologético* verdaderamente revelador:

Pues es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en los trajes, que son nuevos usos cada día. Tanto, que el príncipe de los poetas cómicos de nuestros tiempos, y aun de los pasados, el famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega, suele, oyendo así comedias tuyas 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 incesantemente de su fertilísimo ingenio, y así con justa razón adquiere el favor que toda Europa y América le debe y paga gloriosamente. (*Preceptiva* 179)

Nos recuerda esto lo que ocurría, por ejemplo, con la comedia de Hollywood, que invadió las pantallas del mundo, con una “suerte de inspectores” que recorrían las salas de proyección y observaban las reacciones de los espectadores, para tomarlas en consideración con vistas al éxito de nuevas películas. Y nos

recuerda también prácticas de programación de *best-sellers* que conocemos de la industria editorial. En definitiva, son mecanismos de estímulo-respuesta, que, en sus últimas consecuencias, llevarían a productos subliterarios, subculturales –no digo, en absoluto, que esto sea el caso de la comedia– cuando se limitan o anulan las posibilidades de *opera aperta* –como quería Umberto Eco– o de la connotación, como afirma Roland Barthes. En todo caso, lo que me interesa subrayar aquí es el peso y papel del público.

Pero es que el propio Lope se refiere expresamente y en forma negativa a los “versos mercantiles”, aunque después tendrá la valentía y “modernidad” de justificarse en su obra dramática por el público, la gran novedad y modernidad:

De escribir disparates para vivir, he tenido un ojo para perder. (cito por González de Amezúa 3: 104)

Si [...] algunos piensan que las escribo por opinión, desengáñeles V. Md. y dígales que por dinero. (cito por González de Amezúa 3: 3)

Y si por ventura nuestra sangre os inclinare a hacer versos [...] no os dará provecho [...] tengo, como saben, pobre casa, igual cama y mesa y un huertecillo. (Lope de Vega, dedicatoria de *El verdadero amante*, 1619; cito por Salomon 1967: 6)

Ahora, Sr. Excmo., que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas [...] he propuesto dejarlas de todo punto [...] y suplicar a V. Ex<sup>a</sup>. reciba con público nombre a su servicio un criado [...] nombrándome algún moderado salario. (cito por González de Amezúa 3: 144; Castro y Rennert fechan la carta hacia 1629)

Necesidad y yo, partiendo a medias  
el estado de versos mercantiles,  
pusimos en estilo las comedias. (*Égloga a Claudio*; cito por Fernández Montesinos 15)

A fin de cuentas, lo que Lope dice en el *Arte nuevo* es, en buena medida, lo mismo que hemos visto en los testimonios de Cervantes, Turia, Boyl, Tirso de Molina, Barreda, Bances Candamo, etc. Sólo que la diferencia es grande, pues el Fénix no es un crítico o escritor más, sino el responsable principal de esa situación.



De ahí la divergencia de interpretaciones de los estudiosos: desde la palinodia a la ironía, pasando por el “ennoblecimiento cultural” del público de su teatro. Pero recordemos que Lope no puede desentenderse de sus prejuicios y orgullo de escritor culto, de su consideración negativa del vulgo o de la pluralidad de receptores de su teatro... En fin, un torbellino en el que se ve inmerso en la creación de su teatro y en la justificación del mismo. Recordemos algunos de los tan conocidos y citados versos del *Arte nuevo*, que cito por la edición de Rozas:

que un arte de comedias os escriba,  
que al estilo del vulgo se reciba. (vv. 10-11)

Verdad es que yo he escrito algunas veces  
siguiendo el arte que conocen pocos,  
mas luego que salir por otra parte  
veo los monstruos, de apariencias llenos,  
adonde acude el vulgo y las mujeres  
que este triste ejercicio canonizan  
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;  
y, cuando he de escribir una comedia,  
encierro los preceptos con seis llaves... (vv. 33-41)

Continuemos rastreando la idea del peso del vulgo, con unas calas más:

Es pedir parecer a mi experiencia,  
no [al] arte, porque el arte verdad dice,  
que el ignorante vulgo contradice. (vv. 138-40)

Si pedís parecer de las que agora  
están en posesión, y que es forzoso  
que el vulgo con sus leyes establezca  
la vil quimera de este monstruo cómico,  
diré el que tengo, y perdonar, pues debo  
obedecer a quien mandarme puede,  
que, dorando el error del vulgo, quiero  
deciros de qué modo las querría,  
ya que seguir el arte no hay remedio  
en estos dos extremos dando un medio. (vv. 147-56)

porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,  
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas  
al que esperó tres horas cara a cara;  
que no hay más que saber que en lo que para.  
Quede muy pocas veces el teatro  
sin persona que hable, porque el vulgo  
en aquellas distancias se inquieta. (vv. 236-42)

siempre el hablar equívoco ha tenido  
y aquella incertidumbre anfibológica  
gran lugar en el vulgo, porque piensa  
que él solo entiende lo que el otro dice. (vv. 323-26)

Mas ninguno de todos llamar puedo  
más bárbaro que yo, 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. 362-66)

Pero el resumen más contundente lo encontramos en los versos tan citados:

y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron,  
porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto. (vv. 45-48)

## 2. PLURALIDAD DE PÚBLICOS

En los testimonios que hemos visto se alude al vulgo, a un público de “inferior condición cultural” y a su decisivo peso en la creación de la comedia. En otros lugares he analizado lo que significa el vulgo para Lope en cuanto a la justificación de su teatro. Pero si queda clara la dependencia de su público, se olvida que:

ni el público es uno ni la comedia es una. El público es muchos públicos y la comedia es una articulación de niveles distintos, de planos distintos de atención que van dirigidos a los distintos receptores, como hemos visto. Los dramaturgos –y para mí esto es un concepto clave para entender en bloque

el teatro del XVII– eran conscientes de esta pluralidad de receptores. Bien sabido es que la comedia se concibe entonces como una estructura jerárquica de niveles; no hay un vulgo receptor único. (Díez Borque, en prensa)

Con conocimiento de causa lo expresó un dramaturgo como Tirso de Molina en *El vergonzoso en Palacio*:

La música ¿no recrea  
el oído, y el discreto  
no gusta allí del conceto  
y la traza que desea?  
Para el alegre, ¿no hay risa?  
Para el triste, ¿no hay tristeza?  
Para el agudo, agudeza.  
Allí el necio, ¿no se avisa?  
El ignorante, ¿no sabe?  
¿No hay guerra para el valiente,  
consejos para el prudente  
y autoridad para el grave?  
Moros hay si quieres moros;  
si apetecen tus deseos  
torneos, te hacen torneos;  
si toros, correrán toros.  
¿Quieres ver los epítetos  
que de la comedia he hallado?  
De la vida es un traslado,  
sustento de los discretos,  
dama del entendimiento,  
de los sentidos banquete,  
de los gustos ramillete,  
esfera del pensamiento,  
olvido de los agravios,  
manjar de diversos precios,  
que mata de hambre a los necios  
y satisface a los sabios.  
Mira lo que quieres ser  
de aquestos dos bandos. (*Preceptiva* 215-16)

Es decir, hay que hablar de públicos, de un Lope que recoge unas expectativas, las articula en la *comedia nueva* y, a partir de ahí, encauza la recepción, con unos mecanismos para el éxito, es decir, para la aceptación y renovación del interés del espectador hacia la comedia nueva, habida cuenta de la rentabilidad como organizada industria de ocio.

En las ya lejanas *Segundas Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (1979) —con la presencia de Ruiz Ramón, Varey, Rico, Maravall, Rozas, Amorós, Díez Borque, etc.—, debatimos ampliamente sobre el concepto de público aplicado al teatro del siglo XVII. En contra de la postura de Castro y Rennert de un público uniforme y de quienes hablan de un vulgo dignificado como público general de este teatro (Froldi, Juana de José, Menéndez Pidal, en parte Lázaro Carreter, Zamora Vicente, Sainz de Robles, etc.), se señaló la variedad de públicos en el público, es decir, la pluralidad de niveles en la comedia, como apuntaba Aubrun, y en esa línea, entre otros, Pfandl, Schevill, Peyton, Guillermo de Torre, lo que lleva a sus últimas consecuencias Jean Jacquot, cuando se refiere no sólo al público reunido en un mismo lugar, sino a todos aquellos a los que pueda llegar la obra sucesivamente en distintos lugares, y como estudié en otras ocasiones (Díez Borque 1991, 1998, 2002a), la misma pluralidad de espacios de representación muestra esta heterogeneidad del público.<sup>2</sup> No se trata, repito, de “estilo medio” que agrade a un público único, a un “vulgo dignificado”. Afirma Fernández Montesinos que el desprecio de Lope hacia el vulgo era real y que tenía que “satisfacer a otras gentes además de las que componen ese vulgo, las que disfrutaban de las sabias sentencias y los bellos versos”. Con ello “Lope podía desquitarse de las necesarias concesiones hechas al vulgo” (Fernández Montesinos 13). Precisamente, una de las grandes hazañas de Lope fue elaborar ese paño de retazos que es la comedia, sin que se notaran las costuras, con componentes que se quieren cultos y otros también “para quienes no ahondaren tanto”, como se dice en el *Lazarillo de Tormes*.

Y es el momento ya de preguntarnos por las estrategias de Lope para la recepción, es decir, la creación de una comedia nueva para el éxito.

### 3. ESTRATEGIAS PARA EL ÉXITO

Lo primero que hay que preguntarse es cómo llega el teatro al momento en que Lope emprende la gran hazaña de elaborar el modelo de la tragicomedia, buscando decididamente el éxito comercial, lo que supone, claro, como decía, recoger, encauzar y mantener unas expectativas de recepción, haciendo que el

gusto haga lo justo. Inevitable es repetir ideas conocidas, pero lo juzgo necesario para enmarcar la actitud de Lope en el sentido que venimos viendo.

Todo el teatro del siglo XVI es prelopista. Cronológicamente es obvio, pero lo que quiero decir es que Lope es el punto de llegada, el mar en que confluyen y se mezclan diversos ríos, la gran esponja que absorbe todo (ver Díez Borque 1988). Retomará diversos elementos para someterlos a un calculado diseño de recepción. La doble intriga y articulación de niveles estaba ya en Juan del Enzina y Gil Vicente. El omnipresente disfraz en la vicentina *Comedia del viudo* y de forma magistral en *Don Duardos*; la relación honor-venganza en *Himeneas*; la historia en Juan de la Cueva y otros; pasajes de la graciosidad: desde la *Égloga del molino de Vascalón* a situaciones de comicidad en varias obras. Lope de Rueda y Timoneda habían intentado ya un calculado teatro del éxito, en el modo de actuar con la comedia plautina o italiana: reduciendo los pasajes narrativos, “españolizando” los caracteres, introduciendo el lenguaje coloquial, burlas... Todo esto y más va a llegar a Lope, y contará con ello para crear su nuevo teatro. Pero ¿cómo estaba el teatro cuando Lope emprende la gran empresa de crear el teatro de la modernidad, la comedia venal, que va a depender de las leyes de la oferta y la demanda, de un público cuanto más extenso mejor?

Aparte del teatro religioso, de la tragedia y la comedia en círculos cerrados de colegio y universidad, del teatro menor de la *commedia dell'arte*, de formas teatrales y parateatrales —aún con un peso importante de la juglaría—, Lope se encuentra con una tragedia sangrienta y senequista fracasada, desde la que quiso primar a los clásicos (Bermúdez y Virués), a la que se aleja de ellos (Rey de Artieda, Virués, Lupercio Leonardo de Argensola, López de Castro, Lasso de la Vega, Cueva, Cervantes). Esta tragedia no obtuvo el favor popular y menos se podía pretender, como el propio Cervantes quiere, que siguiera vigente en el XVII. Por otra parte, la comedia extensa, desde Torres Naharro, a través de Lope de Rueda, Timoneda, Alonso de la Vega, al fin Juan de la Cueva, no parece que hubiera conseguido convocar un público mayoritario, aunque ya funcionaban los corrales de comedias. Pero en todo caso, lo que esto significa es que en el fondo sigue estando Aristóteles y la preceptiva clásica, en la separación de tragedia y comedia. Y por ello, el paso fundamental de Lope, como es bien sabido, es mezclar lo trágico con lo cómico, aunque hubiera antecedentes, las risas con las lágrimas, porque así está hecha la vida y así se llegará a una distinta concepción de la *verosimilitud* y de la *mimesis*, más operativa que la de la preceptiva clásica. Desde esta perspectiva podemos comenzar a entender los componentes del modelo teatral creado por Lope de Vega.

El no respeto de las unidades es, como es bien sabido, rasgo esencial de la nueva comedia. El citado Turia, en su *Apologético*, explica por “exigencia” del público el incumplimiento de la unidad de tiempo:

Y así, llevados de su naturaleza, querrían en una comedia no sólo ver el nacimiento prodigioso de un príncipe, pero las hazañas que prometió tan extraño príncipe, hasta ver el fin de sus días, si gozó la gloria que sus heroicos hechos le prometieran. (*Preceptiva* 179)

Mientras que el incumplimiento de la unidad de espacio, ante lo que, interesadamente, tanto se escandalizaba Cervantes, llevaría al espectador desde los más próximos a los más lejanos lugares, incluidos los espacios sobrenaturales.

La mezcla de lo trágico con lo cómico lleva, creo, a una nueva forma de verosimilitud, la de la vida con su mezcla de risas y lágrimas, como decía. De nuevo Turia explica desde el gusto del público este componente esencial y básico de la comedia:

Y asimismo, en aquel breve término de dos horas, querrían ver sucesos cómicos, trágicos y tragicómicos, dejando lo que es meramente cómico para argumento de los entremeses que se usan agora. (*Preceptiva* 179)

Creo que ver reflejada en las tablas la vida de cada día, los verdaderos afanes cotidianos no hubiera atraído al público y no hubiera sido razón para pagar los maravedises que suponía ir al teatro. Decididamente no puedo entrar aquí en tan complejas cuestiones como las del “realismo” en la literatura, lo que llevaría, además, a plantearse el significado y alcance de géneros como la picaresca frente a libros de caballerías o prosa de ficción pastoril. El hecho cierto es que ha sido utilizado nuestro teatro aurisecular como “documento histórico”, como fuente de datos de la vida diaria, usos y costumbres, valores ideales, conceptos operativos para la convivencia. Creo que Schevill (1918) acierta al señalar que en la comedia hay una presencia de “datos de la realidad”, combinados con elementos imaginarios, encaminado todo a la diversión. Divierte lo extraordinario, no lo ordinario, pero éste da un marco creíble a aquél. A fin de cuentas, volvemos al problema de la *mimesis* o, en términos más próximos, del *cuotidianismo* en literatura. La comedia tiene sus propias leyes y fines, y en ello es fundamental la diversión, atrayendo a cuantos más mejor. Todo esto, claro, obligaría a replantearse conceptos como honor, venganza, valor, relaciones amo-

rosas, valores políticos... etc., sobre unas bases de aceptación, pero en los ámbitos de lo extraordinario. Dejemos para otra ocasión tan peliagudas cuestiones.

Sobre un fondo de repetición y redundancia de formas, hechos y conceptos, que veremos después como signos de identificación para el éxito de la comedia, hay una gran variedad de temas, que también puede ser considerada desde el punto de vista de la variedad para mantener unas expectativas de recepción. Una simple enumeración sintomática servirá, creo, para poner de relieve esta variedad a que me refiero. Hubo comedias de “capa y espada”; costumbristas y de enredo, con los conocidos problemas amorosos que suelen resolverse felizmente, pero hubo también comedias de historia nacional o extranjera, del presente o del pasado, comedias de santos, milagros y conversiones, teológicas, temas de la leyenda y del romancero, obras próximas a la tragedia, comedias de ambiente pastoril, mitológicas, etc. Una rica y beneficiosa pluralidad, aunque las funciones y características de los personajes se repetirán con cierto sistematismo, lo mismo que la mecánica de formas, acciones, valores.

En cierto modo, dentro de la variedad –antes de entrar en las repeticiones– entraría la pluralidad de niveles, para recoger y mantener las expectativas de los varios públicos que hay en el público, como vimos. Esto supone la convivencia y articulación de “acción elevada” de damas y galanes con “acción próxima” de criados y criadas; lírica tradicional y romancero con versos culteranos; citas, cuentos, anécdotas “cultas” con otros de raigambre popular y tradicional; elevados conceptos con otros más de andar por casa, etc., etc.

Pero llegamos a lo que me parece esencial y fundamental: la repetición, la redundancia, las normas de una poética, los postceptos de que habla Vitse (1984 y 1988). Esto no es privativo de la comedia aurisecular, claro está, pero me interesa aquí desde el punto de vista de las estrategias para el éxito, como signos de reconocimiento e identificación que, en lugar de convertirse en factores de rechazo, tienen un papel fundamental para mantener y renovar las expectativas. Son mecanismos, por otra parte, bien conocidos, de la literatura de masas, *best-sellers*, etc., sin que aquí pretenda hacer ninguna equiparación entre la comedia y estas manifestaciones culturales. Lo que quiero subrayar es que frente a la novedad, el rasgo personal distintivo, la originalidad, encontramos la repetición y redundancia como garantía de éxito. Y esto afecta, obviamente, tanto a elementos conceptuales como formales, en el más amplio sentido del término. Es decir, repetición de ideas, conceptos, situaciones argumentales..., y de estructuras, frases, convertidas, a veces, en fórmulas, re-

cursos estilísticos, combinaciones estróficas (romances, sonetos, décimas, octavas, tercetos, redondillas, seguidillas, pareados... etc.), sin entrar aquí en la capacidad del espectador para oír versos y distinguir estrofas (problema debatido). Voy a desentenderme en lo que sigue de las “repeticiones ideológicas”, conceptuales, argumentales, que desbordan, por completo, los límites de estas páginas y voy a limitarme a unos cuantos recursos de estructura y forma, como ejemplo y síntoma de “mecanismo de construcción para la recepción”, obviamente sin exhaustividad alguna.

Sobra referirse a la división en tres jornadas, polimetría, patrones de número de personajes, caracterización, extensión de la comedia, etc., y otra variedad de signos de identificación y reconocimiento, como dije, ampliamente estudiados por la crítica. Voy a centrarme, como síntoma, en unos cuantos mecanismos de construcción para la recepción, de acuerdo con lo que escribía en otra ocasión:

la comedia, como bien sabido es, se construye como conjunto coherentemente trabado y cerrado, mediante estrictos y repetidos mecanismos de articulación, concebidos para unos efectos calculados de estímulo-respuesta, atestados de guiños y connivencias con el receptor, para dirigir y regular sus respuestas. Es, como ya he dicho en otra ocasión, el placer de que el mecanismo funcione, con sincronizada perfección, como técnica de siembra, frecuentemente, de equívocos y de acciones y causas concertadas, que irán siendo “recolectadas” gradualmente y en la gran cosecha del desenlace final. Esta *previsibilidad* suele desazonar a quienes se acercan a la comedia barroca desde la imprevisibilidad y relajación de ataduras: formas privilegiadas en nuestro siglo en las expectativas de recepción de la “auténtica” creación artística. (Díez Borque 1981a, 61; ver también Díez Borque 1987b)<sup>3</sup>

Seguí estos criterios de análisis en el estudio de varias obras de Lope (*La moza del cántaro*, *La villana de Getafe*, *El castigo sin venganza*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*) y de Calderón (*Antes que todo es mi dama*),<sup>4</sup> para poner de relieve algunos mecanismos de construcción, estableciendo, en lo posible, las relaciones con las expectativas del receptor, estímulo-respuesta, es decir, los *mecanismos ordinarios* con que se estructuran las acciones extraordinarias de la comedia. Prescindo aquí de los ejemplos, obra a obra, remitiendo, de una vez, al lugar donde aparece el análisis pormenorizado.



Hay unas fórmulas de apertura, de iniciación de la comedia, con unos recursos y variaciones “codificadas” para introducir al espectador en la acción. Sería interesante y útil elaborar una tipología de los comienzos, de los modos de introducir al espectador en una acción de la que nada sabe. Y a partir de aquí, observar cómo y cuándo se plantea el conflicto, con qué grado de información y previsibilidad, lo que es fundamental para mantener la atención del espectador. En este sentido adquieren valor los versos premonitorios, los indicios, de que tanto gusta este teatro y que sirven de acicate para el espectador, en la línea de otros recursos que veremos.

En la construcción de la comedia son fundamentales los contrastes, la articulación de tensiones y distensiones, los recursos digresivo-acumulativos, a veces, para llenar la extensión fija de la comedia y, por encima de todo, las técnicas de suspensión-reanudación de la acción principal, que va creando una serie de tensiones hacia la resolución en el desenlace final, con un mecanismo, que sigue sorprendiendo a algunos estudiosos, hasta el punto de restarle valor e importancia, con lo que no estoy de acuerdo.

Naturalmente, no puedo hacer aquí un catálogo de los contrastes y digresiones de todo tipo ajenos a la acción central, pero que son un elemento constitutivo fundamental de este teatro, pero sí me interesa subrayar el de la técnica de suspensión de la acción principal, reanudación, suspensión, reanudación. Es una constante en este teatro, que afecta también al modo de finalizar cada jornada e iniciar la siguiente, con el problema añadido de las piezas menores, cuya funcionalidad he estudiado en otras ocasiones,<sup>5</sup> en cuanto que interrumpen el decurso de la acción principal. Hay varias posibilidades en la técnica de suspensión-reanudación, enlazando con el momento en que quedó interrumpida o suponiendo actuaciones que no han ocurrido a vista del espectador. Retendré lo que sobre esto escribí:

Parece como si diálogo y acción hubieran continuado desde el punto en que allí se habían interrumpido, con lo cual opera una suerte de ilusionismo temporal, de congelación cronológica teatral por la imposibilidad de haber presentado simultáneamente en escena las dos acciones para que avanzaran sincronizadamente. El tiempo real de la duración efectiva de la acción dramática va contra el *tempus* interno de los hechos, o bien, la técnica de suspensión de una acción para introducir otra implica que la acción suspendida siga avanzando cronológicamente [...] pero no a la vista del espectador, al que sólo le es dado incidir, de vez en cuando, en el de-

curso de esa acción. Este sincronizado mecanismo permite ir pasando de una acción a otra dentro de una aceptada verosimilitud, y es resultado, precisamente, del incumplimiento de la unidad de tiempo, que exige, creo, mayor imaginación. (Díez Borque 1981a, 67)

Y esto sirve también para cuando la acción enlaza con el momento justo en que se había interrumpido.

Lo anterior se relaciona con otro componente de la comedia, importante desde el punto de vista de la recepción, la repetición y redundancia. Encontramos “resúmenes” de lo ya acontecido, repeticiones sobre el carácter y acción de los personajes. Todo esto no sólo sirve para subrayar la acción y su significado, sino que puede tener una función de ayuda para desmemoriados o para facilitar la comprensión, habida cuenta, además, de las peculiaridades de comunicación en un corral de comedias, en el que atender al verso –rodeado de ruido y otras incitaciones– es sólo una, aunque fundamental, de las razones de la presencia del espectador en él. Por ello hay que tener presente también los recursos para hacer “manifiestas y ostensibles situaciones veladamente presentadas antes, intuitas”, en ese progreso de la acción hacia el obligado final resolutivo.

Los equívocos, *quid pro quo*, personalidad cambiada, el disfraz como repetido recurso, nos conducen a un mecanismo de comunicación, de gran efectividad, basado en que

el espectador sepa más que los personajes que inciden en el plano de la acción, es decir, un pacto tácito con el receptor, lo que va generando tensiones tras tensiones y otorgando un doble significado a la serie de parlamentos y acciones que se sucederán a partir de aquí, con un calculado diseño mecánico de guiños como estrategia de comunicación (Díez Borque, en prensa)

Creo que esta superioridad del espectador que “conoce la verdad” y ve la realidad siendo de otro modo del que debe ser es una probada técnica del mecanismo estímulo-respuesta para mantener y renovar las expectativas de recepción, con una contenida tensión a la espera de que la “realidad” se imponga y todo sea como debe ser. De aquí el efectivo y efectista valor de la obligada caída del disfraz, explicando, por otro lado, la función de los apartes, monólogos, explicaciones..., o sea la pura teatralidad en la colisión de realidad y apariencia, clave en este teatro.

No hace al caso el entrar aquí en componentes repetidos en la comedia nueva como el decorado verbal y la acción verbal, originados por el incumplimiento de las unidades clásicas y la imposibilidad de mostrar en escena grandes acciones o bellos paisajes. Pero –aparte de las imposiciones generadas por la extensión fija de la comedia y, claro, las limitaciones escénicas y escenográficas– no puede desatenderse el peso del público, en cuanto a su aceptación, por ejemplo, de un bucólico paisaje para el amor o de heroicas acciones en alta mar o la lucha para vencer a innumerables enemigos, con unos pobres medios escenográficos o unos pocos actores en el tablado. Pero esto, claro, lleva a otras consideraciones no pertinentes aquí (ver Díez Borque 1975).

No se me oculta que podría traer a colación aquí otros varios recursos de la comedia nueva en cuanto a las estrategias de éxito, es decir, el peso del público en la creación de la obra teatral, que es lo que aquí interesa. Pero terminaré refiriéndome al dilatado, pero esperado, final feliz, según exige la tragi-comedia. Es verdad que tras tantas dilaciones, tensas esperas, que crean una acuciante necesidad en el espectador, todo se resuelve con un marcado mecanicismo en unos pocos versos. Como escribí en otra ocasión:

Creo que este calculado y preciso mecanismo ha desorientado a la crítica que reduce la importancia y función del desenlace. No por concertado y “anunciado” deja de tener menor peso y funcionalidad como pieza absolutamente clave en el mecanismo de construcción (y por ende en el diseño de recepción) de la comedia, por más que su *previsibilidad* choque con la exigida *imprevisibilidad* hoy, como ya dije. (Díez Borque 1981a, 79)

Todo va encaminado hacia el desenlace, que resuelve de una vez y según lo esperado las tensiones acumuladas, en una suerte de recuperación del orden, del “deber ser” y, por lo tanto, con una función gratificante. El que haya alguna obra en que no ocurra así es sólo la excepción que confirma la norma, pues la comedia ha de tener un final feliz, desde los supuestos, claro está, de su siglo, no del nuestro, y, consecuentemente, de los alcances de la verosimilitud en aquél, lo que desconcierta, no pocas veces, a varios estudiosos y hombres de teatro. Lo importante aquí es subrayar que se cierra así, coherentemente, un panorama calculado de estrategias para el éxito, como corresponde a un teatro comercial, que, en consecuencia, busca la mayor rentabilidad y, por tanto, la dependencia del público y el peso de éste en la creación de la obra, como vimos. Y todo ello es especialmente importante y sig-

nificativo en el caso de Lope de Vega, como es bien sabido. No volveré a repetir lo que supone este recetario para el éxito, pero no puedo dejar de decir que por su genialidad y altura creativa escribió un teatro que superó la barrera del tiempo, con obras maestras y momentos inolvidables, que forman parte del canon de excelencia, pero eso es ya una conocida historia, que no cumple volver a contar aquí.

## Notas

1. Utilizo aquí estudios míos anteriores (1981b, 1987a, 1987b, 1992, 1996), en parte literalmente, pero también con matizaciones, modificaciones, reescritura. Con posterioridad a la primera redacción han aparecido ediciones y estudios –Profeti, García Santo-Tomás, Pedraza...–; particularmente, en el año del cuarto centenario de la publicación del *Arte nuevo* ha habido cursos, congresos, reuniones científicas, conferencias –Alicante, Madrid, Almagro, Olmedo, Pamplona, Florencia, Rumania, etc. No ha sido posible dar cuenta de todo esto aquí –lo haré en el balance del cuarto centenario que preparo–, pero aludiré expresamente a un estudio del 2000 que incide más directamente en planteamientos aquí apuntados (Gilbert).
2. Ver Aubrun 71; Castro y Rennert 371; Pfandl 446; Schevill 53; Peyton 161-84; Torre 261; Jacquot XXI; Salomon 1974, 15-39; Neumeister 106-119.
3. Sobre expectativas de recepción habrá de tenerse en cuenta la aportación de la estética de la recepción, con Jauss, Iser, etc. Puede verse también el trabajo de Fischer.
4. Así en mis ediciones (1987b, 1990a y 1990b, 2002b).
5. Partiendo de mi *Sociedad y teatro* (1978), con posterioridad me he ocupado de obras concretas y he hecho ediciones desde esta perspectiva.

## Obras citadas

- Aubrun, Charles V. *La comedia española*. Madrid: Taurus, 1968.
- Castro, Américo, y Hugo A. Rennert, adiciones de Fernando Lázaro. *Vida de Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1969.
- Díez Borque, José María. “Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro español”. *Semiología del teatro*. Eds. José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo. Barcelona: Planeta, 1975. 49-92.
- . *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: A. Bosch, 1978.
- . “Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII: con un ejemplo de Lope de Vega”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 1 (1981a): 61-81.
- . “Lope para el vulgo. Niveles de significación”. *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: la influencia italiana*. Ed. Francisco Ramos Ortega. Roma: IEC, 1981b. 297-314.
- . “Poética de la recepción: nueva teoría para un nuevo espectáculo: el primer teatro popular”. *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya*. Eds. Jordi Coca y Laura Conesa. Vol. 4. Barcelona: Institut del Teatre, 1987a. 203-29.
- . “*Antes que todo es mi dama* o el placer del mecanismo”. *Calderón de la Barca. Antes que todo es mi dama*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1987b. 3-20.
- , ed. Lope de Vega. *El castigo sin venganza*. Madrid: Espasa Calpe, 1987c.
- . *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988.
- , ed. Lope de Vega. *La moza del cántaro*. Madrid: Orígenes, 1990a.
- , ed. Lope de Vega. *La villana de Getafe*. Madrid: Orígenes, 1990b.
- . “Distintas posibilidades del teatro en la calle”. *Espacios teatrales del Barroco español*. Ed. José María Díez Borque. Kassel: Reichenberger, 1991. 3-26.
- . “Lope de Vega y los gustos del vulgo”. *Teatro* 1 (1992): 7-32. [reimpreso en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1996. 37-63].
- . “Espacios del teatro cortesano”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 10 (1998): 119-35.
- . “Teatro del siglo XVII: pluralidad de espacios, pluralidad de recepciones”. *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Pamplona/Madrid/Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2002. 139-72.

- , ed. Lope de Vega. *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Barcelona: Debolsillo, 2002b.
- . “Lope de Vega, el *Arte Nuevo* y la venalidad de la comedia”. *Jornadas de Teatro Clásico de Almagro y Curso de la Fundación Juan Gil Albert*. En prensa.
- Fernández Montesinos, José. *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1967.
- Fischer, Susan L. “Reader-Response criticism and the *comedia*: creation of Meaning in Calderon’s *La cisma de Inglaterra*”. *Bulletin of the Comediantes* 31.2 (1979): 109-25.
- Gilbert, Donald. “Playing to the masses: economic rationalism in Lope de Vega’s *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*”. *Comitatus* 31 (2000): 109-36.
- González de Amezúa, Agustín. *Epistolario de Lope de Vega*. Vol. 3. Madrid: RAE, 1941-1943.
- Jacquot, Jean. “Presentación”. *Dramatugie et société: rapports entre l’oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles, Nancy, 14-21 avril 1967*. Paris: CNRS, 1968. XIII-XXXI.
- Neumeister, Sebastian. “Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia”. *Iberomania* 7 (1978): 106-19.
- Orozco, Emilio. *¿Qué es el “arte nuevo” de Lope de Vega?* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.
- Peyton, Myron A. “Lope de Vega and his styles”. *Romanic Review* 48 (1957): 161-84.
- Pfandl, Ludwig. *Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona: G. Gili, 1952.
- Preceptiva dramática española: del Renacimiento y el Barroco*. Eds. Francisco Sánchez Escribano y Antonio Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976.
- Salomon, Noël. “Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española”. *Creación y público en la literatura española*. Eds. Jean-François Botrel y Serge Salaün. Madrid: Castalia, 1974. 15-39.
- . *Sur quelques problèmes de sociologie théâtrale posés par “La humildad y la soberbia”, comedia de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d’Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1967.
- Schevill, Rudolph. *The Dramatic Art of Lope de Vega: Together with “La dama boba”*. Berkeley: University of California, 1918.

- Torre, Guillermo de. "Lope de Vega y la condición económica social del escritor en el siglo XVII". *Cuadernos Hispanoamericanos* 161-62 (mayo-junio 1963): 249-64.
- Vitse, Marc. "El teatro en el siglo XVII". *Historia del teatro en España*. Dir. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1984. 475-559.
- . *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse-Le Mirail: FIR, 1988.