

RESEÑA

Héctor Brioso y Alexandra Chereches, eds., «*Callando pasan los ligeros años...*»: *El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*, Liceus (Literatura Española, Papeles de Teatro, 1), Madrid, 2012, 220 pp. ISBN: 978-84-9714-033-1.

MARCO PRESOTTO (Università di Bologna)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.104>>

La editorial universitaria Liceus, activa desde hace más de un decenio, ha publicado la presente colección de ensayos relacionados con el teatro de Lope anterior a 1609. La iniciativa responde a la necesidad de echar mayor luz sobre la fase inicial de la producción dramática del Fénix y, por ende, sobre el nacimiento de la llamada «comedia nueva». Los instrumentos que la comunidad científica ha proporcionado en estos últimos años (ediciones críticas y anotadas, la base de datos de *Artelope* y los resultados de numerosos congresos y seminarios), hacen que estos proyectos globales de interpretación resulten más practicables y oportunos. Según apunta Héctor Brioso en la presentación, *El arte nuevo de hacer comedias* representa la consagración de Lope como dueño del campo teatral, y su fecha de publicación es sin duda una referencia cronológica significativa. También es importante recordar que este tratado destinado a la Academia de Madrid tiene un carácter consuntivo, es decir, que se escribe para dar cuenta de un fenómeno que ya se ha producido en sus rasgos principales y que Lope considera oportuno elevar al nivel de atención de las élites culturales, dándole así un estatuto literario que no tenía y que le había otorgado el gran éxito sobre las tablas. El dramaturgo tardará unos años en dedicarse explícitamente a la publicación de sus comedias (1617), pero la inserción del *Arte nuevo* en su reedición de las *Rimas* es un paso definitivo hacia esta dignificación de su quehacer teatral. Difícilmente, sin embargo, podremos restringir la producción dramática anterior a 1609 a la definición de un «primer Lope», siguiendo las pautas de estudios ya clásicos como la fundamental sistematización de Joan Oleza («La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos*

de Filología, III 1-2, pp. 153-223), en la que otras fechas son significativas, como las del cierre de los teatros (1597-1599). De hecho, según aparece en la base de datos de *Artelope* (artelope.uv.es, fecha de consulta: diciembre de 2013), de las cuatrocientas catorce obras de Lope reseñadas, más de la mitad está fechada antes de 1609, año que se configura como un momento de asentamiento y de inicio de una proyección sistemática del autor en el ambiente cultural madrileño. Es verdad que las grandes piezas del canon del Fénix pertenecen a los años posteriores, pero no hay que olvidar que se conservan comedias del período anterior muy logradas, tanto en el universo cómico (*La viuda valenciana*, quizá *El acero de Madrid*) como trágico (*El marqués de Mantua*), y posiblemente los dramas del honor villano tuvieron su gestación antes de esta fecha (*Peribáñez*). Se trata, en primera instancia, de tener en cuenta el lugar que Lope había alcanzado desde muy pronto en el «campo» teatral (según la acepción de Bourdieu) para definir la perspectiva privilegiada —el «capital simbólico»— desde la cual pudo escribir el *Arte nuevo*. Justamente en torno a este tema abre el libro un excelente ensayo de Alejandro García Reidy: «Y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes»: el primer Lope y las compañías de actores en la génesis de la comedia nueva» (pp. 19-43). En esta primera contribución, de corte histórico-sociológico, el lector puede apreciar con una buena base documental la importancia que Lope representó para las compañías teatrales ya a partir de los años ochenta: el destierro no significó la suspensión de sus relaciones profesionales, ya que los comediantes de Madrid seguían pidiéndole comedias a pesar de que residía en otra ciudad. Su relación estrecha con el mundo del teatro profesional, y en particular con «la vanguardia de la revolución en la práctica escénica» (p. 29), no tiene comparación con los demás dramaturgos. García Reidy busca en los *corpora* teatrales conservados la prueba de la preeminencia temprana de Lope, y el porcentaje de piezas atribuidas a él confirma esta presencia constante. Su grandeza residió desde el principio, según el autor, no tanto en saber inventar un nuevo modelo de teatro, sino sobre todo en su capacidad de «adaptarse desde bien pronto a este nuevo mundo para obtener el máximo rendimiento, al tiempo que los vínculos profesionales y personales que estableció con algunas de las mejores compañías del período fueron fundamentales para su éxito» (p. 40). El artículo de Marcella Trambaioli, el tercero en el libro, se conecta idealmente con el estudio de García Reidy y se titula: «Bernardo del Carpio y los comienzos de la autopromoción del joven Lope de Vega» (pp. 69-90). La estudiosa se interesa por el complejo

sistema de relación entre el poeta y su público, centrándose en este caso sobre la presencia del personaje histórico de Bernardo del Carpio en el teatro del primer Lope y sobre la función evocativa que empieza a tener en relación con el segundo apellido del dramaturgo. Trambaioli llega a establecer hasta qué punto la alusión se convierte en máscara teatral de Lope, según un recurso que aprovechará constantemente a lo largo de su producción. Resultan sugerentes las consideraciones en torno a *El casamiento en la muerte* y la comedia de dudosa atribución *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, además de otras comedias citadas, ya que la estudiosa rastrea la presencia de personajes llamados Carpio en todas las obras dramáticas del Fénix. Según argumenta Trambaioli, Lope debió de entrever en la figura de Bernardo del Carpio la posibilidad de crear una alusión más o menos explícita a su imagen pública, que pronto desechó a causa de los ataques satíricos y también porque empezó a estructurar unas fórmulas distintas de autopromoción que seguirá durante el resto de su vida.

El libro, coordinado por Brioso y Chereches, se caracteriza por una oscilación entre análisis en torno a la práctica escénica y consideraciones sobre la reflexión teórica, en un evidente homenaje ideal al significado profundo del *Arte nuevo*. Bajo este sentido deberá interpretarse el ensayo de María Rosa Álvarez Sellers, el segundo del libro, con el título «“Lo trágico y lo cómico mezclado”: Lope de Vega y la creación de la tragedia “al estilo español”» (pp. 45-68), que propone una breve historia de la reflexión sobre la mezcla de trágico y cómico en la literatura dramática española antes del *Arte nuevo*. La autora, volviendo sobre un tema al que ya ha dedicado varios estudios, intenta colocar en su exacta posición las experimentaciones trágicas del siglo XVI, la evolución de este modelo y su convergencia hacia el concepto de tragicomedia en las grandes piezas de Lope. En su opinión, «los escritores que publican a partir de 1577 no priorizan la comedia ni reivindican la tragicomedia, aunque también reconozcan la necesidad de la mixtura; dedican su empeño a recuperar el género de mayor prestigio, en un intento de hacer lo que solo Lope conseguiría, la creación de un teatro nacional» (p. 49). En este sentido, cobran especial relieve las obras que, como *El marqués de Mantua*, presentarían un estadio intermedio, «formas renacentistas para una ideología barroca» (p. 62, que remite a su estudio «Formas renacentistas para una ideología barroca: *El Duque de Viseo*, una tragedia de Lope de Vega de inspiración portuguesa», en F. Carbó, J. V. Martínez, E. Miñano y C. Morenilla, eds., *Homenaje a Amelia García-Valdecasas*,

Universitat de València, Valencia, 1995, vol. I, pp. 69-86). Estas interesantes consideraciones deberán compararse con la ponderosa síntesis de Luigi Giuliani en la introducción a su edición de las *Tragedias* de Luperco Leonardo de Argensola (Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009), que la estudiosa no parece tener en cuenta. El estudio de Álvarez Sellers debe relacionarse con la quinta contribución del libro, también teórica, a cargo de Manuel Pérez Jiménez con el título: «Antes del *Arte nuevo*: génesis y evolución del contexto teórico-teatral del Lope joven» (pp. 119-142). Su autor se concentra en la teorización del género dramático en el Renacimiento, intenta «más allá de la descripción de doctrinas y de líneas conceptuales, establecer en qué medida Lope recibe y, por su parte, formula una verdadera teoría teatral» (p. 121). Pérez Jiménez empieza con los referentes teóricos inmediatos de Lope, los modelos horacianos y los aristotélicos que pudo leer y estudiar, en latín, en sus clases de gramática y en los estudios de arte. El trabajo se convierte en un útil recorrido sobre el concepto mismo de teatro en los tratados de retórica y gramática al alcance de Lope y ampliamente mencionados en el *Arte nuevo*, tratados en los que el teatro se sigue pensando desde la poética como un género literario, que es exactamente lo que el escrito de Lope intenta desmontar. El *Arte nuevo* propone irónicamente a la élite cultural de las academias una teoría de la práctica teatral, un arte del oficio del dramaturgo que vive de su relación íntima con los escenarios, las compañías profesionales y los humores de un público que paga. La mirada de Pérez Jiménez no se dirige hacia Lope, sino a las bases teóricas que ejercían su dominio en el campo literario de aquellos años. Se encarga Jesús Cañas Murillo, en el cuarto estudio del libro, de dar cuenta de las coordenadas históricas y culturales en las que se debió de realizar la *performance* de la oración académica que dio lugar al *Arte nuevo*. Cañas Murillo, con su contribución titulada «Texto y contexto en el *Arte nuevo* de Lope de Vega» (pp. 91-118), reelabora aquí un estudio de 2008 para describir el funcionamiento de una academia literaria de la época, aspecto necesario para entender exactamente el estilo, las modalidades y el contenido del breve tratado y los elementos de oralidad que contiene. A causa de la escasez de datos sobre la Academia de Madrid, a la que estaba destinado el *Arte nuevo*, el autor echa mano de la descripción de otra importante academia, la de los Nocturnos. Cañas Murillo pone énfasis también en el contexto de abierta polémica literaria sobre el modelo teatral, la oposición entre teoría y práctica que es el centro conceptual del tratado de Lope, y reflexiona sobre la génesis del título, en particular

sobre la posible inserción posterior del tan sugerente epíteto «nuevo». El resultado es de notable interés y coherencia dentro del proyecto global del libro, como queda confirmado por la bibliografía selecta en la que el autor da cuenta de las ediciones principales del *Arte nuevo*, los estudios, las referencias sobre las academias literarias, la polémica sobre la concepción de la comedia y otros aspectos.

Al hilo del intento de contextualizar la escritura de Lope y los diferentes géneros que convergen en el nacimiento de la comedia nueva, debe interpretarse la contribución de Jesús Menéndez Peláez «El santo peregrino: de Lope al teatro jesuítico. *La vida de san Alejo, peregrino en su patria*» (pp. 153-176). El autor vuelve a publicar en su casi totalidad un artículo ya aparecido en *Archivum* (LX, 2010, pp. 213-248; se limita a eliminar un largo capítulo y a sustituirlo con un breve párrafo sobre *El peregrino en su patria* de Lope; no he podido encontrar referencia alguna sobre la coincidencia; la falta, de por sí grave, se debe posiblemente a defectos del proceso de imprenta). A partir de la definición del peregrino y de la peregrinación como conceptos teológicos, así como del reconocimiento de la filiación tridentina de *El peregrino en su patria* de Lope, el autor analiza una pieza anónima procedente del teatro jesuítico que nada tiene que ver con la novela bizantina de Lope pero que representa un ejemplo significativo de esta actividad artística realizada en el contexto de los estudios escolares. Lope tuvo que conocer de manera directa este ámbito de la escritura teatral, dado que, según recuerda el autor, realizó sus estudios en el Colegio Imperial de Madrid regentado por los jesuitas. El artículo de Menéndez Peláez contribuye a recordar la pluralidad de producciones dramáticas a las que podía tener acceso el hombre de letras en la época, aspecto que siempre es necesario tener en cuenta al intentar establecer posibles fuentes temáticas o el origen de determinadas soluciones dramatúrgicas. Con todo, la relación entre la comedia estudiada y el teatro de Lope es, por lo visto, inexistente.

Sigue en el libro la contribución de uno de los dos coordinadores del proyecto, Héctor Brioso, con el título «Lope y Cervantes poco antes de 1588 y unas notas a *Las ferias de Madrid*» (pp. 177-202). Se trata de un interesante estudio sobre la relación entre la producción de Cervantes y la del primer Lope, escrituras que tuvieron que coincidir en los escenarios y en los repertorios de las compañías. Es conocida, por otra parte, la fascinante historia de la tradición textual en torno a las comedias sobre el cautiverio de Argel, con *Los tratos de Argel* de Cervantes, *Los cautivos de Argel* atribuida a Lope y *Los baños de Argel* nuevamente de Cervantes.

Según recuerda Brioso, «donde el alcalaíno abre una senda, el Fénix la aprovecha y Cervantes vuelve a replicarle con una reescritura de su vieja obra» (p. 180). La atención que Lope reservó a Cervantes en sus escritos prueba que, posiblemente, el Fénix no considerara tan desastroso su teatro; quizá, argumenta Brioso, la distancia entre los dos dramaturgos no era tanta cuando Lope «pre-Lope» experimentaba y Cervantes mantenía un digno lugar en el mercado del teatro de corral (p. 184). Sin embargo, una mirada más atenta demuestra, según Brioso, el ritmo dramático de las piezas de Lope frente a las obras más «discursivas» de Cervantes: se nota por el número de réplicas, el porcentaje de versos por cada tirada, el movimiento en escena, las didascalias implícitas y otros aspectos. *Las ferias de Madrid* representa un buen ejemplo para definir los rasgos de este primer Lope y su adherencia a los preceptos que más adelante establecerá en el *Arte nuevo*: la métrica empieza a tener una función dramática, pero la elección de la polimetría es, según el autor, «sumamente curiosa» (p. 192). También la breve contribución de Manuel Cornejo, «Apostillas al espacio dedálico de *El mesón de la Corte* de Lope de Vega» (pp. 143-151), mantiene la mirada hacia el primer Lope: ofrece unos apuntes, que habría que ampliar, sobre la creación del espacio dramático del mesón, aspecto que la obra citada en el título comparte con *La noche toledana*. Que yo sepa, en ninguna otra pieza atribuida con certeza a Lope el mesón es un espacio constante y central a lo largo de los tres actos. Cornejo recuerda el alto nivel de comicidad carnavalesca, la sensualidad y el erotismo explícito que denota esta producción del primer Lope; remite en nota a un manuscrito de la Biblioteca de Palacio que considera apógrafo (p. 143, nota 2), aunque Arata en su catálogo, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989, p. 52, no lo cita como tal, creo con razón.

Cierra el volumen una contribución de gran interés, la de Veronica Ryjik, que da cuenta del éxito de una comedia de Lope que no está en el canon español pero sí en el ruso: *El maestro de danzar*. En su artículo «Los misteriosos caminos del canon: una comedia temprana de Lope en Rusia» (pp. 203-220), Ryjik da cuenta de un éxito extraordinario, con 1.900 representaciones de la obra en cuarenta años desde 1946 en el escenario del Teatro de Ejército Soviético, su vinculación con el gran actor Vladimir Zeldin y hasta la aparición de una versión cinematográfica en 1952. El ensayo de Ryjik reviste una especial relevancia porque demuestra la importancia de reescribir el canon global de Lope a partir de una recolección de todas

las referencias de traducciones, ediciones y puestas en escena de sus comedias en los diferentes contextos lingüísticos y nacionales. Esta importante tarea forma parte del proyecto bibliográfico de *Artelope* y se está realizando, pero es evidente la necesidad de contar con la colaboración de especialistas procedentes de diferentes áreas lingüísticas para poder llevarse a cabo de manera exhaustiva, como demuestra la contribución de Ryjik.

En definitiva, es de agradecer este intento de Héctor Brioso y Alexandra Chereches de ofrecer un instrumento científico y didáctico de calidad sobre la etapa de fijación y asentamiento del modelo teatral de Lope, en una visión amplia que armoniza la reflexión teórica con la práctica escénica, lo cual ayuda a la comprensión y a una renovada lectura de la obra completa del dramaturgo más prolífico de todos los tiempos. El libro se dedica *in memoriam* a Stefano Arata, poco más de diez años después de su muerte prematura, recordando así a uno de los más entusiastas y queridos estudiosos de la primera etapa de la comedia nueva, cuyos trabajos siguen siendo iluminantes.