

RESEÑA

Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez, Castalia / Acción Cultural Española, Barcelona / Madrid (Clásicos Castalia, 313), 2011, 352 pp. ISBN: 978-84-9740-407-5.

RAFAEL RAMOS (Universitat de Girona)

Con sus multitudinarios congresos internacionales (Almagro, Craiova, Florencia, Madrid, Niterói, Olmedo, Pamplona, Valencia...), monografías monumentales, ediciones conmemorativas y traducciones, 2009 fue, claramente, el gran año del *Arte nuevo*, que celebraba así sus primeros cuatro siglos de existencia. A rebufo de todos esos eventos, y fechada expresamente en otoño de 2009 (aunque en la «Bibliografía» se ofrecen referencias completas a trabajos publicados en 2010 y 2011), aparece ahora la cuidada edición de una gran especialista en teatro del Siglo de Oro como es Evangelina Rodríguez. De hecho, resulta un tanto irregular llamar «edición» a su trabajo, pues excede sobradamente esa denominación. La «Introducción» es más bien una amplia, completa e inteligente monografía (pp. 9-259), a la que sigue, sí, una nueva edición (pp. 281-348) del texto analizado.

La disposición del trabajo es clara. A la hora de realizar su famoso discurso, Lope de Vega, hombre de teatro más que hombre académico, asume todo lo que los planteamientos clásicos le podían aportar y lo reformula en la medida en que le resultan útiles desde el punto de vista creativo y —no menos importante— el punto de vista comercial. Desde esa premisa, a lo largo de la introducción se hace especial hincapié en la modernidad de sus soluciones dramáticas, en contraposición a las tradiciones vigentes en Europa hacia esos años. En efecto, el autor aparece ante su auditorio como el creador de todo un entramado dramático nuevo, el de la comedia del Siglo de Oro. Pero esa idea se ha de matizar convenientemente, pues el *Arte nuevo* no se puede contemplar como un manifiesto al uso ni como una declaración de principios creativos, sino más bien como la culminación de una evolución iniciada

por varios creadores a lo largo de muchos años y a la que Lope de Vega se suma, adoptando y modificando lo que le parece más acertado de todo ese dilatado proceso.

Sentadas esas bases en los dos primeros capítulos de la «Introducción», otros diez se dedican a desmenuzar y contextualizar en profundidad cada uno de los apartados en que tradicionalmente (como en los clásicos estudios de Juan Manuel Rozas o José Rico Verdú, por ejemplo) se ha dividido el *Arte nuevo*. El tercero, dedicado a explicar las circunstancias en que se produjo y llegó a la imprenta, los supuestos destinatarios del mismo y la forma adoptada, que lo dotan de un tono marcadamente oral, sirve de engarce entre uno y otro segmento. Así, el capítulo cuarto se centra en los vv. 1-48 (las reglas eruditas frente a las nuevas exigencias del público); el quinto en los vv. 49-127 (despliegue erudito de los presupuestos clásicos); el sexto en los vv. 128-156 (limitaciones de los preceptos tradicionales en las nuevas comedias); el séptimo en los vv. 157-180 (variedad de géneros y personajes); el octavo en los vv. 181-200 (unidad de acción); el noveno en los vv. 201-245 (uso y función del tiempo en la representación dramática); el décimo en los vv. 246-318 (adecuación del lenguaje, métrica, figuras retóricas, recursos...); el décimoprimer en los vv. 319-346 (elección del argumento); el décimosegundo en los vv. 347-361 (tramoya, decorado y vestuario), y el décimotercero en los vv. 362-389 (una irónica *captatio benevolentiae* que hace las funciones de epílogo). El décimocuarto, por su parte, a modo de colofón, sopesa detenidamente la solidez de los postulados de Lope a lo largo de los siglos, lo que lleva a la profesora Rodríguez a contemplarlo a la luz de autores tan innovadores como Federico García Lorca o Roland Barthes. Todos estos capítulos, por descontado, aportan una lectura francamente renovadora de la obra y, sobre todo, repleta de sugerencias para investigaciones futuras.

Algunas cuestiones, aquí y allá, merecerían algún comentario. Se acentúa «Sarriá» (p. 18), a la catalana, cuando debería ser «Sarria», a la gallega, pues ese marquesado se encuentra en la provincia de Lugo. Y las dos referencia a un estudio de Francisco Rico publicado en 1993 (p. 46), deberían hacerse más bien al libro de 1982 que aparece recogido en la bibliografía final. Este último descuido es perfectamente comprensible pues, al estar este último apartado (pp. 261-280) repartido en cuatro secciones, resulta muy difícil comprobar todas las entradas. Sin embargo, detalles minúsculos como esos en modo alguno desmerecen el resultado.

Por lo que respecta a la edición en sí, se utiliza como texto base el aparecido en la impresión de las *Rimas* de 1609. Sorprende esta decisión, habida cuenta de que la profesora Rodríguez señala como harto probable que el propio autor pudo haber revisado y corregido la versión aparecida en 1613: «Algunas de las enmiendas (al no ser meramente accidentales o realizadas por conjeturas) pueden corroborarlo», (p. 247). En efecto, las grandes ediciones de los últimos cuarenta años (Juana de José Prades en 1971, Maria Grazia Profeti en 1986, 1989 y 1999, Felipe Pedraza en 1994 y 2009, Enrique García Santo-Tomás en 2006) habían partido de ese texto revisado. La justificación, sin embargo, está razonablemente explicada por la editora: el texto del *Arte nuevo* se fue plagando de erratas impresión tras impresión, y todo parece indicar que, en esa supuesta relectura, Lope de Vega se limitó a señalar únicamente los lugares que necesitaban de una enmienda sustancial, pues entorpecían la recta comprensión del discurso y sus intenciones: los «libros muchos» (v. 44) de 1609 pasan a ser los «libros mudos» de 1613; «Aristóteles» (v. 257) pasa a ser «Arístides», los «árboles» (v. 355) pasan a ser «mármoles»... Desde luego, si esas enmiendas no son del autor, deben ser cuando menos de alguien que conocía perfectamante su formación y sus intenciones. Pero lo malo es que esa impresión de 1613, falta de una completa revisión textual de toda la obra, no solo no corrige las erratas más evidentes para cualquier lector, sino que introduce a su vez nuevas lecturas disparatadas. Y lo hace incluso cuando intenta enmendar errores anteriores: «Megara» (v. 79), que en efecto corrige el disparate «alegara» de la primera edición, se imprimió en esta ocasión como «Mogara». Por eso la profesora Rodríguez elige el testimonio de 1609 como base de su edición, lo pule de las simples erratas, y por regla general acepta las correcciones introducidas en 1613. Esa es la parte fundamental de esta sección de su trabajo, aunque también se recogen algunas enmiendas de los testimonios antiguos y abundantes sugerencias (en la puntuación, por ejemplo) de los editores modernos.

La anotación al pie (sorprendentemente llamada «aparato crítico» en la p. 283) se dedica en lo esencial a aclarar los puntos oscuros de la obra (léxico, alusiones) y a señalar las fuentes teóricas y argumentativas utilizadas por el autor. Tras el texto, un completo aparato crítico (ahora sí) recoge las variantes de los testimonios antiguos y modernos. Este apartado, sin embargo, habría sido más manejable si también apareciera a pie de página, en un nivel distinto, y sobre todo si se ofreciese en forma positiva: la lectura aceptada seguida de la (o las) lectura(s) rechazada(s).

También habría sido deseable que se hubieran relegado al final las sencillas oscilaciones gráficas («Jerusalén»-«Jerusalem»-«Ierusalem»-«Jerusalē»-«Hierusalem», v. 92; «jucundis»-«Iucundis», v. 382) y las simples erratas mecánicas («exercitio», v. 38; «vetdad», v. 44; «apluso», v. 46; «Hocario», v. 86; «nuestoo», v. 160; «Endipo», v. 292; «Nas», v. 362; «ateto», v. 378; «oComedia», v. 388), sin valor textual.