

EL OTRO 'ARTE NUEVO': CUESTIONES DE PRECEPTISMO DRAMÁTICO EN LAS DEDICATORIAS DE LAS COMEDIAS DE LOPE DE VEGA

Francisco Sáez Raposo

“Tres cosas inclinan a los que escriben a dirigir sus obras: obligación a las personas de quien hacen elección, favor que esperan, o ser tan insignes en lo que profesan, que de justicia se les deba alabanza y reconocimiento”¹. Así, explicando el impulso latente tras toda dedicatoria literaria, daba inicio Lope de Vega a la que preparó para anteceder a *El hombre por su palabra*, incluida en la *Parte XX* de sus comedias (1625). Como sabemos, a partir de la *Parte IX* toma las riendas de la edición y publicación de las mismas asegurándose la fiabilidad de los textos que veían la luz a su nombre y controlando, de paso, el jugoso negocio editorial que hasta ese momento se le había escabullido. En 1620, con la publicación de la *Parte XIII*, decide buscar patronazgo para cada una de sus piezas por medio de una dedicatoria, hábito que no abandonará durante las siguientes siete compilaciones. Serán, por tanto, un total de noventa y seis textos escritos en un periodo de cinco años.

Lope entiende que las dedicatorias pueden ser un buen vehículo para exponer, combinadas con los encomios habituales que las conforman, sus reflexiones sobre los asuntos más variados en un contexto pretendidamente íntimo. Así, desliza opiniones relacionadas con la historia, el arte en general, la literatura y el teatro. Entre estas últimas, a nosotros nos interesan ahora aquellas que abordan el modo en el que él había revolucionado el espectáculo dramático a través de unos planteamientos supuestamente anti-aristotélicos. De su trascendencia ya dieron cuenta en su día Joaquín de Entrambasaguas² y, posteriormente, Thomas E. Case³.

¹ Citamos a través de T. E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1975, p. 251.

² J. de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1967, vol. I, pp. 572-580.

³ Case, *Las dedicatorias*, cit.

Varias décadas de reflexión sustentada en su experiencia escénica dieron como fruto la elaboración del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), manifiesto en el que cristalizan las tentativas acometidas para adaptar el arte dramático a una coyuntura socio-cultural muy concreta. La exposición de la preceptiva que configuraba su praxis no consiguió convencer a las voces más críticas que se habían alzado contra unos planteamientos que parecían menoscabar, en favor de la condescendencia, los propios cimientos en los que se sustentaba el armazón teatral. El *Arte nuevo* no viene ni mucho menos a zanjar la polémica y, por consiguiente, Lope se verá obligado a seguir justificando sus postulados creativos ante el conjunto de sus detractores. De hecho, ya incluso antes de este momento se había servido del escaparate que le proporcionaban sus piezas teatrales para deslizar significativas consideraciones preceptivas. Esto es lo que sucedió, por ejemplo, en la *Parte IV*, que vio la luz en el año 1614 y cuyo prólogo debió redactar subrepticamente encubriendo su identidad tras la de su buen amigo el autor de comedias Gaspar de Porres⁴. Por medio de un estilo que podríamos considerar ensayístico, concibe sus dedicatorias casi como si de un prólogo se tratasen, hecho que, como en su momento explicó Alberto Porqueras Mayo, no era infrecuente en la edición de textos dramáticos debido a esa condición pública que ya habían adquirido tras su necesario paso por las tablas⁵. Se convierten en lo que este estudioso calificó como un “sucedáneo del prólogo”, perfectamente encuadrables, eso sí, en la categoría de “prólogo preceptivo”,

⁴ “[...] que lo que el cielo le dio natural, no pienso que haya tan deslumbrada malicia que lo niegue del arte de las comedias, digo de los preceptos dél, que en España no se guarda. 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, máxima que no desagradó a Aristóteles cuando dijo que el poeta de la fábula había conseguido el fin con ella si cons[e]guía el gusto de los oyentes, etc.”. Citamos a partir de L. Giuliani y R. Valdés, *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Lleida, Milenio, 2002, vol. I, p. 34.

⁵ “El autor dramático al decidirse a publicar su obra no necesita una introducción presentativa (*prólogo*) sino una introducción justificativa (*dedicatoria*). La obra ya es conocida y ya ha triunfado y sólo se publica (al menos así se dice en este mundillo de tópicos literarios) para complacer a algún personaje importante que solicita la impresión y a quien suele ir dedicada. Ahora bien, como no existe, en general, prólogo, la dedicatoria se torna híbrida y cumple también sus fines. De aquí, por ejemplo, la importancia de las dedicatorias de Lope de Vega a su teatro”. Véase A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957, p. 105.

aquél en el que el propio autor de la obra actúa también como teórico literario⁶.

El punto álgido de la polémica aristotélica se sitúa en torno a 1616-1618⁷, años en los que se publicaron la *Spongia* (1617)⁸, obra del burgalés Pedro de Torres Rámila, profesor de gramática en la Universidad de Alcalá, y la *Expostulatio Spongiae*, en la que un grupo de halla de Lope, alentados indudablemente por él, elaborarán una encendida defensa de su práctica literaria. Ambos opúsculos afectarán definitivamente a la génesis de muchas de estas dedicatorias. En un momento en el que se halla absolutamente inmerso en dos enfrentamientos literarios (uno dramático, como ya sabemos, y otro poético en el que ha tomado decidido partido contra la, a su juicio, gratuita dificultad gongorina), encuentra en los textos que anteceden a sus comedias otro foro desde el que continuar, más o menos solapadamente y de modo complementario a la labor que abiertamente estaban llevando a cabo algunos de sus discípulos⁹, con el afianzamiento de su doctrina.

La inmensa mayoría de las dedicatorias que dirige a los amigos que habían participado en esta defensa aparece en la fecha más cercana al desarrollo de la polémica, es decir, concentradas en las *partes XIII* y *XIV*, ambas publicadas en Madrid en el año 1620¹⁰. Sin embargo, contrariamente a lo que pudiera pensarse, poco calado preceptivo existe en este conjunto de dedicatorias. En ellas se vislumbra principalmente un motivo extraliterario como causante último de la ofensiva contra él: la envidia. Los ataques velados a Torres Rámila, al que nunca nombra directamente, no son infrecuentes. Se intuye muy claramente su presencia, por

⁶ Ibi, p. 114.

⁷ El asunto fue estudiado con minucioso detalle por Entrambasaguas en su trabajo titulado *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos* (que puede consultarse íntegramente en Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, cit.) y posteriormente por X. Tubau en su tesis doctoral titulada *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

⁸ En esta obra Torres Rámila criticaba contundentemente algunas de las composiciones más destacadas que Lope había escrito hasta ese momento, al menos la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada*.

⁹ Entre ellos, destacados fueron Ricardo de Turia, Guillén de Castro, Tirso de Molina o Carlos Boyl.

¹⁰ Ya desde la “Advertencia” al lector de la *Parte X* (1618) es posible intuir una velada mención a la *Spongia*. A este respecto, véase Tubau, *Lope de Vega y las polémicas*, cit., p. 33, nota núm. 23, y p. 35.

ejemplo, en la dedicatoria a *El desconfiado*, destinada al maestro Alfonso (o Alonso) Sánchez, catedrático de lenguas griega, hebrea y caldea en la Universidad de Alcalá de Henares que, como ya sabemos, era la misma a la que estaba vinculado aquél. Sánchez se había encargado de elaborar un apéndice a la *Expostulatio Spongiae* en el que, al tono panegírico imperante, añadía un sólido fundamento teórico con el que legitimaba la propuesta literaria de Lope¹¹.

El paso de los años no había rebajado la intensidad de la controversia dramática y es curioso que, si bien hay una constante a lo largo del tiempo, también parece existir un rebrote en la voluntad por defender sus planteamientos entre los años 1623-1625, una década y media después de publicado el *Arte nuevo*. La explicación de esta larga batalla la proporciona el propio dramaturgo en forma de queja cuando en la dedicatoria a *Los españoles en Flandes* señala, volviendo al tópico de la envidia, que ha sido incapaz de vencer la inclinación de algunos hombres que “[...] ni ellos se pueden vencer a sí mismos”¹². Es consciente de que crea sin ceñirse estrictamente al canon clásico aunque parece no sentirse como el responsable último de dicha decisión, sino como un eslabón más, bien que privilegiado y determinante, en la evolución inevitable del hecho teatral. No era una cuestión de desconocimiento teórico, ni mucho menos. Los autores tienen muy presentes unas reglas que deciden no seguir como respuesta consciente al cambio de sensibilidad que está experimentando el público que llena los corrales. Como muy bien sintetizan Sánchez Escribano y Porqueras Mayo¹³, en Lope, al igual que en otros dramaturgos europeos que infringían las premisas que ellos mismos formulaban, su impulso creativo se antepone a cualquier tipo de regla, es decir, “[...] la vida precedía al arte”.

Al famoso poeta italiano Giambattista Marino (1569-1625), bien conocido por su estilo desmesurado y grandilocuente muy cercano al gongorismo, le dedicará la

¹¹ Para consultar el texto original y su traducción al castellano remitimos a X. Tubau, *El "Appendix ad Expostulationem Spongiae" de Alfonso Sánchez. Edición y traducción*, en X. Tubau (ed.), *Aún no dejó la pluma". Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 323-369.

¹² Case, *Las dedicatorias*, cit., p. 75.

¹³ F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 46-47.

comedia *Virtud, pobreza y mujer* donde apuntará:

En España no se guarda el arte, ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores Rueda y Naharro le guardaban, que apenas ha ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron.¹⁴

Para Juana de José Prades¹⁵, con estas palabras Lope se refiere injustamente a aquellos dramaturgos que, precisamente antes que él, “[...] habían seguido o seguían su misma senda, y quienes habían también contribuido tanto a allanarla”. Para la estudiosa, que vincula acertadamente a éstos que sucedieron a Rueda y Naharro (o Navarro, según ella¹⁶) con los “muchos bárbaros” que en el verso 26 del *Arte nuevo* dice Lope que maltrataron las comedias antiguas, la contundente reacción de éste nacería de la soberbia propia de un genio que no está dispuesto a compartir su logro dramático con nadie más¹⁷. No parece factible que alguien que tanto hincapié hizo en denunciar la envidia ajena se dejara arrastrar tan fácilmente por la propia, al menos de un modo tan evidente. Considero que, a pesar de todo, sigue sintiendo la obligación de justificar el derrotero dramático escogido¹⁸ y, ante interlocutores especialmente sensibles a ello, prefiere colocarse en una posición menos incómoda aunque preeminente, ya que aparece como el ingenio capaz de catalizar y materializar los tanteos acometidos por toda una generación de comediógrafos.

Insiste en la falta de preceptos que rigen la escena española en los preliminares a *La mal casada*, primera comedia de la *Parte XV*, dedicada a don Francisco de Cueva y Silva, “insigne juriconsulto”, pero también, como nos recuerda Case¹⁹, “[...] erudito filólogo, poeta lírico y

¹⁴ Case, *Las dedicatorias*, cit., p. 256.

¹⁵ En J. de José Prades, *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC, 1971, pp. 37-38.

¹⁶ En su opinión, Lope no estaba recordando en este pasaje a Bartolomé de Torres Naharro, sino al actor y autor de comedias Pedro Navarro, al que se refieren Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* y Agustín de Rojas Villandrando en su *Viaje entretenido*.

¹⁷ “Lope tenía plena conciencia de su superioridad sobre todos aquellos obreros modestos del teatro, y probablemente sentía los celos y recelos propios del genio por una creación artística que él consideraba exclusivamente suya”; José Prades, *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer comedias*, cit., p. 38.

¹⁸ En esta dirección apunta, en parte, Case (*Las dedicatorias*, cit., p. 24) cuando señala que Lope “en muchas dedicatorias, se disculpa por no escribir comedias según los ‘preceptos’, pero su disculpa es sólo por respeto a la erudición de algún noble imbuido de las reglas clásicas por su preparación intelectual”.

¹⁹ Ibi, p. 114.

dramaturgo". Lope comienza su texto disculpándose por haberse atrevido a dedicarle, "[...] siéndole tan notorios los preceptos", una comedia que ha escrito "[...] al uso de España, donde fueron culpados de su mala observancia los primeros por quien fue introducida"²⁰. En su opinión, han sido numerosos los intentos que a lo largo de los años se han acometido, por parte de los dramaturgos pero también por iniciativa del público, para corregir el estado en el que se halla la comedia. El éxito ha sido nulo pues "[...] sale con infelice aplauso las más veces, dando mayor lugar a los espectáculos e invenciones bárbaras que a la verdad del arte, tan lamentada de los críticos inútilmente"²¹. Lope reconoce que los dramaturgos tienen parte de culpa por no subsanar la dinámica imperante, aunque, de nuevo, la sensación que transmiten sus palabras es la de hallarse inmerso en un hado ineludible.

Una cosa es conocer los preceptos y manipularnos a nuestro antojo y otra muy distinta es obtener rendimiento literario del caos teórico en el que aparentemente se encuentra sumida la escena nacional. El razonamiento que incluye Lope en la dedicatoria que hace a Tirso de Molina, uno de los mayores valedores de los planteamientos de la comedia nueva²², en *Lo fingido verdadero* (pieza, por otra parte, en cuyo texto se siembra una importante carga preceptiva) es mucho más denso y complejo de lo que pudiera parecer a simple vista. Para alguien que presuntamente ha contravenido de modo flagrante las leyes fijadas por Aristóteles y sus comentaristas es justamente la creación en ausencia de preceptos el verdadero peligro, pues la tenue línea que divide el ingenio de la impericia, la calidad de la mediocridad puede quebrarse muy fácilmente en beneficio siempre, claro está, de aquellos que sepan disfrazar de novedad su incompetencia dramática:

Las comedias han dado licencia en España a que muchos que ignoran consigan algún nombre, aura vulgar y desvanecimiento ridículo; pero bien saben los que saben que no saben, y que por la mayor parte se agrada el pueblo de muchas cosas que son exteriores al poeta²³.

²⁰ Ibi, p. 120.

²¹ Ibidem.

²² Es de sobra conocida la defensa de la misma que llevó a cabo en los *Ci-garrales de Toledo*, libro publicado, precisamente, en 1621, año en el que Lope le dedica *Lo fingido verdadero*.

²³ Case, *Las dedicatorias*, cit., p. 157.

El vulgo sigue siendo el componente nuclear en el desarrollo del arte escénico español, aunque ha de ser responsabilidad del dramaturgo mostrar el camino por el que se ha de transitar prestando, eso sí, especial atención a los intereses de aquél. El comediógrafo debe marcar la tendencia aunque inevitablemente constreñido al margen de maniobra establecido por las preferencias del auditorio. Es cuando el orden de los factores se altera cuando la "falta de preceptos" amenaza al arte.

Sobre uno de los pilares de la fórmula lopesca, la mezcla de lo cómico y lo trágico en una misma pieza teatral, trata la dedicatoria que en 1620 escribe a Guillén de Castro para acompañar a *Las almenas de Toro*. La inclinación del valenciano hacia temas eminentemente trágicos, para los que ha mostrado un "genio particular (como estilo superior y digno de mayores sentencias y pensamientos)", le convertía en el interlocutor ideal para una reflexión al respecto. Lope reconoce la mayor dificultad que entraña componer una tragedia, género no apto para cualquier escritor, por lo que la comedia, que además cuenta con la predilección del público, es un campo abonado y listo para ser horadado por autores mediocres. Su intención de dedicarle una obra de esta naturaleza implica una evidente declaración de intenciones: quiere hacer un alarde de pericia dramática que sólo se verá truncada ante la imposibilidad de desarrollo causada por un contexto que, "contra el arte", promueve un hermafroditismo de estilos. Esta circunstancia, alimentada por un anhelo de novedad, ha engendrado el género de la tragicomedia. Aún así, el Fénix ironiza acerca de la relativa importancia del fenómeno al compararlo con el teatro italiano en el que, según él, la hibridez es aún más acentuada, pero no más original, ya que hunde sus raíces en la Antigüedad clásica. Allí a los elementos anteriormente señalados se ha añadido otro, la sátira, configurando un género denominado "tragisatiricomedía", término que asegura haber visto rotulando a una comedia que ya andaba impresa²⁴.

Un asunto que preocupa bastante a Lope es el del mantenimiento de la verosimilitud, punto esencial de la doctrina aristotélica articulado en torno al concepto de

²⁴ Ibi, p. 106. Parece bastante probable que Lope se estuviera refiriendo a la *Roselmina*, a la que su autor, Giovan Battista Leoni, calificó de esa manera.

mímesis. De ahí que alegue haber empleado un considerable esfuerzo para imitar, por ejemplo, la fabla antigua y, de este modo, “dar mayor propiedad a la verdad del suceso” que trata en *Las famosas asturianas*. Sin embargo, es consciente de que el género favorece el empleo de ciertas licencias que facilitan la consecución del fin último que persigue todo comediógrafo: dar gusto a su público. Siente la necesidad de aclarar que sus comedias buscan justificación en el *otium* y no en el *negotium*, por lo tanto desde esta perspectiva deben interpretarse aquellas protagonizadas por personajes históricos. Por eso en *El serafín humano* se disculpa ante doña Paula Porcel de Peralta por la novelización que del origen de su linaje llevó a cabo en *Los Porceles de Murcia*, pues con ello había causado malestar en la familia, señalando que lo que escribió entonces no era la historia de dicha dinastía, sino una fábula de la misma. El asunto no debía ser baladí, ni mucho menos, y encontramos a un Lope escarmentado en la dedicatoria a *El valiente Céspedes*, pues incluye al final de la misma una nota al lector en la que le advierte de que, al igual que había ocurrido habitualmente en la obra de “tantos poetas de la Antigüedad” (de hecho, en *El serafín humano* ya había recurrido a la autoridad de Virgilio y su *Eneida*), “los amores de D. Diego [el protagonista] son fabulosos y sólo para adornarla [a la comedia]”²⁵. La completa aceptación de la fabulación argumental compromete sus intereses literarios y, por extensión, su búsqueda de patrocinio, tanto como el planteamiento diametralmente opuesto. Por lo tanto, se ve obligado a acometer una pirueta de difícil ejecución ubicando su pieza a medio camino entre las formas narrativas aristotélicas válidas para la historia y las que lo son para la poesía, al tiempo que solicita del receptor un esfuerzo posible desde la posición de lector pero difícilmente viable para el espectador de los corrales:

Con este advertimiento, *se pueden leer* sus amores como fábula, y las hazañas de Céspedes como verdadera historia de un caballero que honró tanto a su nación cuanto admiró las extrañas²⁶.

Lope camina por el filo de la navaja intentando conjugar su interés artístico y personal con el aplauso del público.

²⁵ Ibi, p. 250.

²⁶ Ibi, p. 251. La cursiva es mía.

blico. A las licencias características del género que había justificado en los ejemplos anteriores se suma en *La piedad ejecutada* la defensa a la propia esencia genésica de la pieza que trata de la “historia” genealógica de una “ilustrísima casa” y que, para ser llevada a las tablas, debe adaptarse al verso sin que ello menoscabe la veracidad de lo que allí se refiere. El lector, en este caso, debe cribar la esencia histórica (que tradicionalmente exigía la mayor verosimilitud aportada por la prosa) del ornato inherente a la materia fabulada. De nuevo pone a prueba la maleabilidad de la poética renacentista en cuyo marco teórico la historia y la poesía eran formas narrativas enfrentadas. Se trata de una cuestión íntimamente vinculada a la noción de imitación:

Que aunque es verdad que no merecen nombre de coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuere digno y verisímil, no por eso carecen de crédito las partes que le sirven a todo el poema de fundamento²⁷.

No podemos terminar este análisis sin mencionar una de sus declaraciones más contundentes e inequívocas. En unos textos marcados frecuentemente por la aparente contradicción, por una ironía disfrazada de erudición y por la consciencia de saberse determinante en el proceso de adecuación de la poética aristotélica a la realidad de su tiempo, encontramos una singular confesión, en *La francesilla*, a su querido amigo Juan Pérez de Montalbán. Se declara, casi de soslayo, creador de uno de los tipos fijos más representativos de la comedia áurea, la figura del donaire, que, precisamente, dice haber introducido por vez primera en esta obra²⁸. De este modo, se asegura un lugar destacado en ese selecto grupo de autoproclamados renovadores escénicos equiparándose, por ejemplo, a Juan de la Cueva cuando en su *Ejemplar poético* (1606) presumía de haber sido el pionero a la hora de convertir a reyes y dioses en personajes de comedia²⁹, o a Cervantes que, como sabemos, afirmaba en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (en contra de la opinión del propio Lope que

²⁷ Ibi, p. 201.

²⁸ “Y repare de paso en que fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las presentes”. Ibi, p. 72.

²⁹ “A mí me culpan de que fui el primero / que reyes y deidades di al tablado, / de las comedias traspasando el fuero”. Citamos por la edición de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, cit., p. 143.

concedía los primeros avances en este sentido a Cristóbal de Virués³⁰) haberse atrevido a reducir las cinco jornadas originales a las tres que luego fueron normativas³¹.

Como hemos tenido ocasión de comprobar someramente, más de una década después de haberse publicado el *Arte nuevo* el debate sobre la pertinencia del entonces actual modelo de comedia estaba lejos de ser zanjado a pesar de que ya había triunfado en la práctica. Lope se sirve de la pretendida naturaleza epistolar de la dedicatoria para sembrar las de algunas de sus comedias de comentarios y reflexiones que transmitían su posicionamiento con respecto a la corriente preceptiva que abanderaba³². Se encuentra incómodamente ubicado entre el hombre de teatro que domina el oficio y el teórico que debe ganarse la aquiescencia de sus pares para sentirse refrendado en su posición de renovador dramático. De esa doble responsabilidad surgen la contradicción y sus titubeos a la hora de reclamar el lugar que le corresponde en el proceso. Para José Fernández Montesinos, estas debilidades de Lope, como él las llama, "[...] no deben atribuirse a inseguridad de su convicción, sino a defectos o veleidades de su carácter"³³. Cuestiones de temperamento aparte, la cruda y valiente sinceridad de aquellos reiterados versos en los que declaraba la decisiva influencia del vulgo en su impulso creador se matizan en el deseo de presentarse ante los preceptistas como consecuencia y faro del proceso pero nunca como la causa del mismo. La publicación de la *Spongia* en 1617 recrudece la posición de Lope que, si bien había salido victorioso del implacable dictamen del público y contaba con toda una cohorte de seguidores, aún no había podido convencer a una importante facción de críticos tendentes al estatismo teórico pero cuya adhesión, sin embargo, ne-

³⁰ "El capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño, / que eran entonces niñas las comedias" (*Arte nuevo*, vv. 215-218).

³¹ El propio Juan de la Cueva, también en el *Ejemplar poético*, decía haber sido él el responsable, al menos en parte, de la reducción de los cinco actos tradicionales en los que se dividía la obra teatral: "Que el un acto de cinco le he quitado, / que reducí los actos en jornadas, / cual vemos que es en nuestro tiempo usado". Véase Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, cit., p. 143.

³² Dignos de mención son los ataques que en algunas de ellas lanza contra la poesía culterana y sus adeptos, en los que, por salirse del tema central de este trabajo, no he podido detenerme.

³³ J. Fernández Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1967, p. 18.

cesitaba para considerar el triunfo como completo. Sólo la prohibición de imprimir obras de teatro en el reino de Castilla durante un periodo de diez años³⁴ a partir de 1625 impide a Lope seguir empleando el filón que había hallado en las dedicatorias de sus comedias para exponer su tesis. Tanto le preocupó la causa que nunca la abandonó, como demuestran las últimas líneas del prólogo a *El castigo sin venganza*. Ya al final de su vida, sus palabras parecen haber perdido el empuje disuasorio de antaño, aunque solventa su necesidad de justificación por medio de la concisión, la precisión y una lógica que trasciende la teoría literaria para hundir sus raíces en la sabiduría adquirida por medio de la experiencia vital:

[...] advirtiéndole que está escrita [*El castigo sin venganza*] al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres.

Es paradójico que décadas de enfrentamientos hubieran desnudado sus argumentos de todo ornato superfluo devolviéndole a la premisa más básica en la que fundamentar toda una revolución teatral. Aquella que, antes incluso que él, ya había manifestado Juan de la Cueva: el natural e irremediable cambio de sensibilidad propiciado por el devenir histórico³⁵. Todo parecía ser susceptible de mudanza excepto el deseo del propio Lope por encontrar la aprobación unánime para su nuevo "arte".

³⁴ De hecho, la *Parte XXI* de comedias se publicó póstumamente en el año 1635 y ya no incluyó ninguna dedicatoria.

³⁵ Dirá Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético* (1606): "Considera las varias opiniones, / los tiempos, las costumbres que nos hacen / mudar y variar operaciones". Volvemos a citar a partir de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, cit., p. 145.