

## TEXTO Y CONTEXTO EN EL *ARTE NUEVO* DE LOPE DE VEGA

JESÚS CAÑAS MURILLO  
Universidad de Extremadura

### 1. Un escrito problemático

La consideración que, a lo largo de la historia, ha recibido el *Arte de Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, compuesto por Lope de Vega con anterioridad al año 1609, no puede calificarse sino como negativa. Baste recordar las afirmaciones insertas en el siglo XVIII, en los años de la Ilustración, por Ignacio de Luzán en su *Poética*, para comprobarlo<sup>1</sup>:

Este es el *Arte* famoso de Lope de Vega, del cual hablan muchos, siendo así que le han considerado poquísimos. Dejando aparte la negligencia y poca lima con que está escrito y la cantidad de malos versos que tiene, él solo basta para convencer aun a sus mismos secuaces del desorden y extravagancia de nuestro teatro.

En su propia época de composición, en los alrededores de 1609, año en que fue publicado como apéndice de la segunda edición de las *Rimas* del Fénix,

---

<sup>1</sup> I. de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies* (ed. de R. P. Sebold), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 624), 2008. El *Arte Nuevo* se edita entre las páginas 468 y 477, porque «se ha hecho muy raro, como la mayor parte de las obras de Lope; por cuya razón, y porque hace mucho a mi intento, le copiaré aquí, para después reflexionarle» (pág. 468). La cita en pág. 477.

aparecida entonces, y en los momentos posteriores, fue objeto de ataques e incomprendiones<sup>2</sup>. Tan sólo la labor de un conjunto de críticos del siglo XX, que dedicaron sus esfuerzos a desentrañar su texto y explicar los aspectos más oscuros de la obra, consiguió cambiar la situación de forma sustancial. Recordemos los trabajos clásicos, entre otros, de Ramón Menéndez Pidal, Miguel Romera Navarro, Montesinos, Lázaro Carreter, Rinaldo Frolidi, Sánchez Escribano, Porqueras Mayo, Juana de José, Emilio Orozco y Juan Manuel Rozas<sup>3</sup>.

Los investigadores juzgaron, y resaltaron, diversas características del *Arte Nuevo* como peculiares, e, incluso, extrañas. Asombraba la omnipresencia del *yo* en toda la exposición, los cambios de tono, y el tono cauto de la redacción, con solicitudes de disculpa, afirmaciones a medias, explicaciones hechas con recelo. Se comentaba su composición general, un tanto incomprensible. Su estructura era tildada de descompensada, confusa e imperfecta, con inclusión de saltos y vueltas atrás en los contenidos. Su extensísima primera parte, repleta de doctrinas literarias y de preceptiva clasicista general, y en la que su autor no entra a abordar el tema de su teatro, generaba estupor. Se destacaba, igualmente, la descompensación en el tratamiento de los diferentes aspectos abordados al explicar la nueva forma de hacer comedias, y la ausencia, o presencia casi testimonial, de determinados asuntos, de ciertas materias. Se elucubraba sobre la eventual inclusión de pareados, buscándole una explicación que no siempre resultaba clara. Se censuraba su apresurada conclusión.

Todas esas facetas del texto no son producto de simples caprichos de su creador. A ellas se les puede encontrar justificaciones. La clave del problema se halla en su contexto. Si atendemos a las circunstancias externas en las que se produjo su composición, la naturaleza de sus receptores, sus destinatarios, inmediatos, el ambiente histórico y cultural en que se efectúa su redacción primera y el marco en el que iba a ser difundido al principio, muchas de las peculiaridades que se han visto en el *Arte Nuevo* encuentran su sentido.

El contexto en el que se compone el *Arte Nuevo* debe ser buscado, detectado e identificado en el ámbito de dos realidades culturales y literarias existentes en los momentos en que se produce su composición, insistimos, allá por los alrededores del año 1609. Se trata de las Academias literarias y de la polémica sobre la concepción de la comedia.

---

<sup>2</sup> Sobre la recepción del *Arte Nuevo* y de la obra dramática de Lope, véase E. García Santo-Tomás, *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos (BRH), 2000. Para la recepción inmediata, cf. el apartado «El *Arte Nuevo* como recuerdo: repertorio, textos y lectores implícitos», en págs. 124-131.

<sup>3</sup> Ver en nuestra «Bibliografía selecta» los títulos de los trabajos y la ficha bibliográfica correspondiente.

## 2. Una oración académica

El *Arte Nuevo* es un escrito académico<sup>4</sup>, una oración académica redactada para ser dada a conocer en una de las numerosas Academias literarias que se celebraron en España a lo largo de todo el Siglo de Oro.

Las Academias literarias barrocas eran reuniones de intelectuales y escritores, que se celebraban, eventualmente, en una sola ocasión, o con cierta regularidad y periodicidad, en casa de un noble convertido en mecenas, protector y patrocinador de la misma<sup>5</sup>. Las sesiones se solían celebrar por la tarde o por la noche, generalmente a partir de las seis horas. Tenían lugar un día a la semana, o una o dos veces al mes.

Algunas Academias duraron años. Otras tuvieron una vida más corta. Otras se convocaron sólo para conmemorar algún suceso fausto, y constaron de una única sesión. Las de más larga trayectoria concluían su periodo de reuniones por los más diversos motivos. Por cesar el patrocinio del mecenas, por el fallecimiento del mismo o su traslado a otra ciudad para cumplir otros cometidos que le habían sido encomendados por sus superiores. Por el cansancio o la dispersión de sus miembros. Por rencillas internas...<sup>6</sup>

Tenemos conocimiento del funcionamiento interno de alguna de las Academias gracias a que se redactaban actas de sus sesiones. De otras se escribían los conocidos vejámenes, hechos por famosos escritores del momento, participantes en las mismas, que contenían la descripción de la misma sesión, comentaban los textos leídos, recogían anécdotas y descripciones satíricas y burlescas de sus miembros, —muchos de los cuales se sintieron ofendidos por ellas—. Muchos dieron lugar a peleas y enemistades entre las personas implicadas, por lo que contribuyeron a desprestigiar la institución y animaron a ciertos escritores a dejar de asistir a eventos de esta índole. Fueron famosos los vejámenes, por citar un ejemplo, de Anastasio Pantaleón de Ribera.

Las actas eran más asépticas. Se limitaban a dejar constancia de lo sucedido en la sesión celebrada. Muchas se han perdido. Pero hemos llegado a conservar otras, que constituyen un perfecto testimonio histórico del desarrollo de estas reuniones de intelectuales y escritores.

La estructura de una sesión perteneciente a una Academia que tuviese un desarrollo continuado y se reuniese con regularidad y una periodicidad previamente acordada por todos sus miembros, tenía un carácter fijo. Lo podemos

---

<sup>4</sup> Cf., sobre este particular, E. Orozco Díaz, *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una consideración crítica*, Universidad de Salamanca, 1978, pág. 30. Ver, también, J. Cañas Murillo, «Una oración académica: *Arte de hacer comedias en este tiempo*», *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, nº 35, «Lope de Vega: El Arte Nuevo de hacer comedias», Salamanca, julio-diciembre de 2008, págs. 2-9.

<sup>5</sup> Véase en nuestra «Bibliografía selecta» investigaciones dedicadas a estudiar las academias áureas.

<sup>6</sup> Cf. W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Real Academia Española (Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, X), Madrid, 1963, págs. 46-47.

comprobar consultando las actas<sup>7</sup> de una de las principales Academias que se celebraron en el Siglo de Oro español, una de las que más larga duración tuvo. Se trata de la Academia valenciana de los Nocturnos.

La Academia de los Nocturnos se comenzó a reunir en 1591, a finales de este año, —el cuatro de octubre en concreto—, y concluyó sus sesiones en 1594, en el mes de abril, el día trece. Fue su promotor y mecenas Bernardo Catalá de Valeriola. Se reunió en ochenta y ocho ocasiones, con unas breves interrupciones intermedias, entre mayo y octubre de 1592 y marzo y octubre de 1593, en ambos casos por ser, en esos meses de pausa, cortas las noches<sup>8</sup>.

En la Academia de los Nocturnos participaron los más importantes escritores valencianos de finales del siglo XVI. Como Guillén de Castro, como Gaspar Aguilar, el Canónigo Tárrega, Miguel Beneyto, Gaspar Mercader... Sus miembros se reunían por la noche. Y adoptaron, como también es frecuente en otras Academias del momento, pseudónimos como Silencio (Bernardo Catalá de Valeriola), Miedo (Tárrega), Sombra (Gaspar Aguilar), Secreto (Guillén de Castro), Recelo (Carlos Boil), Centinela (Rey de Artieda)...

El esquema de funcionamiento y organización de una sesión de los Nocturnos era bastante simple. Siempre se incluían unos apartados fijos, que estaban regulados por sus estatutos, denominados «Instituciones de la Academia de los Nocturnos»<sup>9</sup>, y, como todos los demás detalles conservados, copiados en las actas correspondientes. El presidente abría la asamblea con una obra suya. Tras ello, se efectuaba la lectura de un discurso sobre un tema prefijado, encargado a uno de sus miembros en la sesión anterior; la lectura de poemas, compuestos por el resto de los miembros de la Academia sobre temas prefijados igualmente en la sesión anterior; la selección de los temas y asuntos que habían de abordarse en el discurso y los poemas de la sesión siguiente, y la asignación, por parte del presidente, a quien estatutariamente correspondía hacerlo, de cada uno de ellos a los diferentes miembros que formaban parte de la institución<sup>10</sup>:

[...] ordenamos que todos los académicos se junten un día cada semana, que sea el miércoles, y que de una semana para otra esté nombrado un lector, el qual sea obligado a leer una lición de aquello que se le

<sup>7</sup> El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Han sido modernamente editadas por Josep-Lluís Canet, Evangelina Rodríguez y Josep-Lluís Sirera (*Actas de la Academia de los Nocturnos*, ed. de J. L. Canet, E. Rodríguez y J. Ll. Sirera, Institución Alfons el Magnànim, Valencia, 1988-1996, 4 vols.). Ver también, *Cancionero de los Nocturnos de Valencia*, extractado [sic] de sus actas originales por D. P. Salvá Mallén, Ferrer de Orga, Valencia, 1872, 2 vols.; *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, Segunda parte (extractado de sus actas originales por F. Martí Grajales), Valencia, 1906; y *La Navidad de los Nocturnos en 1591* (edición y notas de A. Zabala), Castalia, Valencia, 1946.

<sup>8</sup> Cf. P. Mas i Usó, «Academia de los Nocturnos», en su libro *Academias valencianas del Barroco: Descripción y diccionario de poetas*, Reichenberger, Kassel, 1999, págs. 49-65.

<sup>9</sup> Cf. P. Mas i Usó, *loc. cit.*, págs. 60-63.

<sup>10</sup> *Loc. cit.*, págs. 60-61.

encomendare, de la qual resulte a los oyentes mucha erudición y doctrina, y que a los demás académicos les repartan los trabajos conforme a sus ingenios y que sea repartición a voluntad del señor Presidente y con el parecer y acuerdo del lector que entonces fuere.

De todo ello el secretario de la Academia levantaba acta, en la que figuraban los acuerdos y los distintos textos leídos en cada reunión, con identificación, —aquí a través de sus pseudónimos—, de los autores que se habían encargado de redactarlos. En otras Academias del momento la estructura de las sesiones tenía carácter similar<sup>11</sup>.

Las composiciones que se realizaban destinadas a la Academia eran muy retóricas, tópicas y artificiosas. Ello se debía fundamentalmente al carácter de los temas que había de abordar cada una. Se trataban de asuntos rebuscados, que podían, incluso, parecer absurdos, y que ponían en un aprieto, en un verdadero compromiso, a la persona a la que se había encomendado la tarea de elaborar la obra correspondiente. Con ellos se intentaba poner a prueba la habilidad de cada uno de los escritores, y su pericia, su capacidad de salir airoso de las situaciones más comprometidas con sus textos.

Si recordamos algunas de las piezas presentadas en los Nocturnos podemos comprender mejor esta circunstancia. Así, entre los poemas conservados se hallan creaciones como «Tercetos en loor de la poesía» (Resplandor —Estacio Gironella—, sesión 73), «Cuatro estancias probando que son más de sentir los cuernos de una amiga que de la mujer propia» (Trueno —Tomás Cerdán de Tallada—, sesión 51), «Soneto a la conversión de San Pablo» (Silencio —Bernardo Catalá de Valeriola—, sesión 49), «Sátira en tercetos contra las gordas» (Soledad —Evaristo Mont—, sesión 37), «Cuartetos alabando el murciélago» (Miedo —El Canónigo Francisco Tárrega—, sesión 36), «Soneto a la guinda» (Silencio —Bernardo Catalá de Valeriola—, sesión 35), «Cinco redondillas contra los mozos de las monjas» (Recelo —Francisco de Vilanova—, sesión 24), «Redondillas alabando las mulas de los médicos» (Miedo —El Canónigo Francisco Tárrega—, sesión 21), «Doce cuartetos alabando la pulga» (Miedo —El Canónigo Francisco Tárrega—, sesión 15), «Redondillas alabando el ratón con este pie *No murió de mal de amores*» (Tristeza —Jaime Orts—, sesión 14), «Cuatro estancias a su nombre» (Recogimiento —Manuel Ledesma—, sesión 11), «Sátira en redondillas a los calzones sevillanos» (Sombra —Gaspar Aguilar—, sesión 3)...

Los discursos versaron, a veces, sobre contenidos tradicionales, como «Lición disputando cuál es más provechoso para la república, el estudio de las letras ó el ejercicio de las armas» (Estudio —Jerónimo Virués—, sesión 5),

---

<sup>11</sup> Cf. J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro Español*, Gredos (BRH), Madrid, 1961. Véase, también, A. Bègue, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, Madrid, 2007.

«Discurso o recopilación de las necesidades más ordinarias en que solemos caer hablando» Miedo —El Canónigo Francisco Tárrega—, sesión 29), «Discurso de las excelencias de la castidad» (Silencio —Bernardo Catalá de Valeriola—, sesión 32), «Discurso contra la vida de la corte» (Sincero —López Maldonado—, sesión 39), «Discurso contra las mujeres» (Relámpago —Gaspar Mercader—, sesión 46), «Discurso alabando las mujeres» (Tranquilidad —Tomás de Villanueva—, sesión 48). Otras, tenían intencionalidad celebrativa, como «Discurso en alabanza de la poesía aplicándole al nacimiento», hecho para un día de Navidad (Sombra —Gaspar Aguilar—, sesión 13)<sup>12</sup>, «Discurso relatando el nacimiento de Cristo nuestro Señor» (Miedo —El Canónigo Francisco Tárrega—, sesión 45), hecho para fin de año, celebrando la Navidad, «Discurso del triunfo de Carnaval» (Tristeza —Jaime Orts—, sesión 54), hecho para la época de carnaval, «Discurso de la excelencia de la oración», hecho para una Semana Santa (Sombra —Gaspar Aguilar—, sesión 26), «Discurso de las excelencias de la cruz de Cristo Nuestro Señor» (Industria —Gregorio Ferrer—, sesión 87) y «Discurso de la Pasión de Nuestro Redentor Jesucristo» (Industria —Gregorio Ferrer—, sesión 60), ambos hechos, igualmente, para una Semana Santa. Otras, eran de circunstancias, como el «Discurso relatando un sarao de esta ciudad» (Silencio —Bernardo Catalá de Valeriola—, sesión 80); u obligaban su autor a investigar unos hechos, como el «Discurso averiguando la historia del Papa Juan octavo» (Luz —Gaspar Escolano—, sesión 66). Otras, tenían carácter literario, como la «Lición sobre el emblema 36 de Alciato» Miedo —El Canónigo Francisco Tárrega—, sesión 2), o la «Lición sobre el soneto 23 de Garcilaso que dice *En tanto*, etc.» (Fiel —Francisco Pacheco—, sesión 4); o eran traducciones, como la «Traducción del himno *Pangue lingua*, etcétera» (Estudio —Jerónimo Virués—, sesión 11). Otras, giraban en torno a temas mucho más artificiosos, como «Lición a la excelencia de los combites» (Sombra —Gaspar Aguilar—, sesión 1), «Lición a la excelencia del caballo» (Temeridad —Maximiliano Cerdán—, sesión 11), «Discurso a la excelencia del perro» (Sombra —Gaspar Aguilar—, sesión 12), «Discurso de las excelencias de las matemáticas» (Recogimiento —Manuel Ledesma—, sesión 18), «Discurso probando que la mano izquierda es más honrada que la diestra» (Luz —Gaspar Escolano—, sesión 34), «Discurso alabando el laurel» (Industria —Gregorio Ferrer—, sesión 35)... La variedad, como vemos, es la pauta general que se respeta.

La Academia de los Nocturnos es bien conocida gracias a sus actas, como hemos podido comprobar. Existieron otras en el Siglo de Oro<sup>13</sup>. Como la Academia de los Adorantes, o la Academia de los Montañeses del Parnaso, ambas también valencianas<sup>14</sup>. Como la Academia de Ochoa, la Academia de

<sup>12</sup> Recogido en el volumen *La Navidad de los Nocturnos en 1591*, cit.

<sup>13</sup> Cf. J. Sánchez, *op. cit.*

<sup>14</sup> Cf. P. Mas i Usó, *op. cit.*

Juan de Arguijo, la Academia del Duque de Alcalá, la Academia de Francisco Pacheco..., sevillanas<sup>15</sup>. Como, la Academia del Alcázar, o la Academia del Buen Retiro, ambas madrileñas e impulsadas por el rey Felipe IV<sup>16</sup>. O como la Academia Imitatoria, la Academia de los Humildes de Villamanta, la Academia Selvaje, la Academia Peregrina..., todas ellas igualmente desarrolladas en Madrid<sup>17</sup>. De muchas apenas conservamos unos pocos datos. Como su nombre. Como la época por la que se reunió. Como el nombre de alguno de los participantes en ella. A veces, poco más, o, incluso, menos que eso.

Una de esas Academias que celebraron sus reuniones por esos años, fue la Academia de Madrid, que también fue conocida con los nombres de Academia de Saldaña y Academia Castellana, aunque recientemente ha sido puesta en tela de juicio tal identificación<sup>18</sup>. En ella participaba Lope de Vega en los primeros años del siglo XVII. Para ella compuso su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

De la Academia de Madrid no conservamos todos los datos que permitan reconstruir su historia de una forma relativamente completa. Juana de José, en su día, hizo un buen resumen de su trayectoria conocida<sup>19</sup>. Fue fundada por Diego Gómez de Sandoval, entonces joven Conde de Saldaña e hijo segundo del Duque de Lerma, por el año de 1604. Mantuvo su funcionamiento durante bastantes años, y sabemos que entre los años 1604 y 1608 celebraba sesiones con regularidad. El propio Gómez de Sandoval pudo ser su presidente,

<sup>15</sup> Cf. J. Sánchez, *op. cit.*, págs. 194-219.

<sup>16</sup> Cf. J. Deleito y Piñuela, «Una Academia de improvisación poética en palacio», en su libro *El rey se divierte (Recuerdos de hace tres siglos)*, Espasa Calpe, Madrid, 1935, págs. 144-147; y A. Morel Fatio, «Académie burlesque célébrée par les poètes de Madrid au Buen Retiro en 1637», en su libro *L'Espagne au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Documents historiques et littéraires publiés et annotés par...*, Librería Española de El Denne, París, 1878, págs. 603-667, y las notas en págs. 668-676. Ver, también, J. Sánchez, *loc. cit.*, págs. 134-154; *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la majestad de Filipo cuarto el grande. Año de 1637* (ed. crítica de M<sup>o</sup> T. Julio), Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2007 y J. Cañas Murillo, «Corte y Academias Literarias en la España de Felipe IV, en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXIV, 2012, págs. 5-26.

<sup>17</sup> Cf. J. Sánchez, *loc. cit.*, págs. 26-193.

<sup>18</sup> Cf. F. B. Pedraza Jiménez, «Precisiones sobre el Arte nuevo: la academia del conde de Saldaña», ponencia presentada en el *Congreso Internacional 400 años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Olmedo, 2009; y «Notas para la lectura del Arte nuevo de hacer comedias», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición facsímil de las ediciones de Madrid 1609, 1613 y 1621, reproducción cuidada por M. Prieto, estudio y edición crítica de F. B. Pedraza Jiménez, Madrid, Teatro Español de Madrid/Universidad de Castilla-La Mancha/Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales, 2009, págs. 9-86 (véase en concreto, «Dos palabras sobre Academia de Madrid», págs. 17-20).

<sup>19</sup> Cf. J. de José Prades, «Actividades de la Academia de Madrid, desde 1604 a 1608» y «El personaje incógnito», en su libro Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de J. de José Prades), CSIC (Clásicos Hispánicos), Madrid, 1971, págs. 10-27. Antes José Sánchez («Academia de Madrid. 1607», en *loc. cit.*, págs. 46-100), había hecho una buena recopilación de los datos conservados hasta entonces; al igual que W. F. King, *op. cit.*, págs. 42-47.

aunque, tal vez, también Félix Arias Girón, hijo del Conde de Puñonrostro, —que prestó su casa en 1607 para que en ella se realizasen las reuniones, y que es mencionado por Lope como «protector» de la misma, en la dedicatoria a Juan Alfonso Enríquez de Cabrero de su *Laurel de Apolo*—, pudo desempeñar dicho cargo<sup>20</sup>.

Los nombres de las personas que pertenecieron a esa Academia no son completamente conocidos. A principios del siglo XVII formaban parte de ella los dos notables antes mencionados, Diego Gómez de Sandoval y Félix Arias Girón, un joven Diego Duque de Estrada —al parecer<sup>21</sup>—, y el propio Lope de Vega. Otros miembros no han sido identificados en su totalidad. Pero sabemos que participaban en sus sesiones, escritores, intelectuales, eruditos y puede que profesores de la Universidad de Alcalá, de la famosa Universidad Complutense, en la que se formaron tantos ingenios del momento, entre ellos Francisco de Quevedo o el mismísimo Lope de Vega. Muchos de esos intelectuales y eruditos defendían un modelo literario, en general, y teatral, en concreto, radicalmente distinto al que el Fénix propugnaba y que, en la dramática, había conseguido generalizar en las tablas de su época, un modelo mucho más clasicista.

### 3. Una obra de polémica

El *Arte Nuevo* es una oración académica. Pero también es un escrito de polémica. Su composición se efectúa dentro del contexto de la polémica sobre la concepción de la comedia, que se desarrolla en el Siglo de Oro español, sobre el modelo teatral apto y adecuado para ese momento histórico<sup>22</sup>.

La polémica sobre la concepción de la comedia, sobre el nuevo modelo teatral apropiado para la época, se inicia en los últimos años del siglo XVI y se desarrolla en la primera mitad del siglo XVII. En ella participan escritores, intelectuales, eruditos, preceptistas, profesores universitarios. La comedia nueva, el nuevo teatro diseñado por Lope de Vega, se encuentra en el centro de la disputa. Unos se posicionan contra él. Como los hermanos Argensola, como Miguel de Cervantes, como Francisco Cascales, como Torres Rámila. Otros reaccionan en su defensa. Como Guillén de Castro, como Pérez de Montalbán, como Tirso de Molina, como Bartolomé Jiménez Patón, como Alfonso Sánchez.

Las críticas más apasionadas contra Lope proceden de los escritores. Muchos de ellos, como el propio Cervantes, luchan por abrirle el camino a su propio

<sup>20</sup> Cf. J. Sánchez, *loc. cit.*, pág. 48; y E. García Santo-Tomás (ed.), Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Cátedra (Letras Hispánicas, 585), Madrid, 2006, págs. 43-44, nota 68.

<sup>21</sup> Cf. W. F. King, *op. cit.*, págs. 42-43; y J. de José Prades, «Actividades de la Academia de Madrid, desde 1604 a 1608», págs. 13-16.

<sup>22</sup> Cf. J. Cañas Murillo, «Las polémicas sobre el teatro en el Siglo de Oro», en Lope de Vega, *Fuenteovejuna* (ed. de J. Cañas Murillo), Libertarias (Clásicos Libertarias, 14), Madrid, 1998, págs. 28-32.

modelo dramático, por implantar y extender su propio arte de hacer comedias para su tiempo<sup>23</sup>. Sus diatribas son una pugna por la supervivencia, por convencer a todos de la bondad de su fórmula teatral, relegada ante la magna aceptación que progresivamente consigue alcanzar la propuesta dramática del Fénix. Los preceptistas y eruditos, como Francisco Cascales, como Alonso López Pinciano, tienden más a la objetividad. Constatan que el teatro de Lope no respeta la preceptiva que ellos defienden como válida. Pero no dejan de reconocer que las comedias del escritor amado por el pueblo cumplen su objetivo de entretener y gustar a sus espectadores.

Los contenidos de la polémica son tópicos<sup>24</sup>. Se debate, en general, sobre la preceptiva clásica, o, más concretamente, sobre el respeto que debía tenerse de la preceptiva de corte clasicista en el proceso de elaboración de una obra dramática adecuada para aquel momento histórico. La polémica se concretaba en dos aspectos fundamentales. La mezcla de géneros, la tragicomedia, por unos defendida, por otros denostada. Las unidades, necesarias para unos, para otros rechazables.

Tópicos, igualmente, son las razones básicas esgrimidas en cada bando a lo largo de la disputa. Los defensores de la utilización de la poética clasicista en el momento de componer textos dramáticos, aducían, en su favor, la razón —sustento de las normas—, la tradición, la autoridad de los clásicos, —Aristóteles, Horacio—, la calidad que el respeto a los preceptos comunicaba a las nuevas creaciones. Los defensores del nuevo modelo, de la comedia nueva, aducían necesidades del renovación, razones de oportunidad y adecuación a la realidad del momento (es el arte de ese tiempo), de verosimilitud (en la vida real se mezclan tragedia y comedia), de aceptación generalizada por parte del público de la época, a quienes ese tipo de creaciones consiguen interesar.

En la historia de la polémica se pueden encontrar tres momentos clave. El de iniciación a finales del siglo XVI y principios del XVII. El de apogeo, con un hito en el intercambio de ataques entre Tórres Rámila (*Spongia*, de 1616), y Alfonso Sánchez (*Expostulatio Spongiae*, de 1618). El de decadencia y reconversión en una disputa sobre las prácticas dramáticas, en los últimos años de la vida de Lope, y primeros de la creación calderoniana<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Cf. J. Cañas Murillo, «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva», en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXIII, n.º 3, 1999, número especial dedicado a Francisco Amighetti, págs. 67-80; J. Cañas Murillo, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», *Anuario Lope de Vega*, VI, 2000, págs. 75-92.

<sup>24</sup> Cf. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos (BRH), Madrid, 1971. Véase «Siglo XVII», en págs. 113-396. Ver, también, E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España* (1904), estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García, Universidad de Granada, 1997.

<sup>25</sup> Cf. J. Cañas Murillo, «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva», citado, págs. 71-74; y J. Cañas Murillo, «Lope de Vega y la renovación teatral calderoniana», en prensa.

#### 4. Un texto en su contexto

Dentro de los dos contextos que hemos expuesto en las páginas anteriores, las Academias literarias y la polémica sobre el modelo teatral, tiene lugar la redacción del *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ambos contextos van a condicionar fuertemente su redacción. Van a explicar algunas características de su composición, a las que anteriormente hemos aludido.

El contexto de las Academias justifica diversas peculiaridades del *Arte Nuevo*. Lope redacta su creación para la Academia de Madrid, para la Academia de Saldaña<sup>26</sup>, como en el propio título publicado como complemento a la segunda edición de sus *Rimas*, se explica:

Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid.

En ese contexto entendemos mejor algunas circunstancias de su composición, comprendemos más rectamente algunos de los caracteres que la obra ha recibido.

El *Arte Nuevo* es una oración académica, un discurso<sup>27</sup> de encargo, —una «Lición»—, similar a los que figuran en las actas de la Academia de los Nocturnos y que antes hemos recordado. Es una obra que, probablemente, en una sesión anterior le fue «mandada» componer a Lope de Vega (recordemos el primer verso del poema «Mándanme, ingenios nobles, flor de España/[...],/que un arte de comedias os escriba/que al estilo del vulgo se reciba», vv. 1-10), con el fin de ponerlo a prueba, de crearle un compromiso, y ver cómo es capaz de salir airoso de esa situación.

Nos hallamos, pues, ante un texto conflictivo. No por sí mismo, sino en función de los receptores a los que iba a ser dirigido, un público que, en general, se podía mostrar, y se mostraba, escéptico o receloso ante los cambios que había introducido el Fénix en la dramática del momento, cuando no completamente hostil. Esta circunstancia explica algunas de las características de la pieza.

Al ser el *Arte Nuevo* una oración académica, un discurso, una «conferencia», una «ponencia», en la que un «ponente» comunica «doctrina» a quienes le escuchan, destinada, pues, a un público que la iba a recibir de forma oral, no es extraño que nos encontremos con diferentes rasgos de oralidad<sup>28</sup>. Como los continuos cambios de tono para adecuarse a las diversas partes de la exposición,

<sup>26</sup> Cf. W. F. King, *op. cit.*, págs. 42-47.

<sup>27</sup> Cf. E. Orozco Díaz, *loc. cit.*, *passim*. Orozco hace especial hincapié en esta faceta de la creación del Fénix que nos ocupa, y explica, a lo largo de su trabajo, cómo Lope hace una «consciente elaboración del *Arte Nuevo* como pieza oratoria» (pág. 60).

<sup>28</sup> Sobre la importancia de la oralidad en las Academias áureas, cf. E. Lacadena y Calero, «El discurso oral en las academias del Siglo de Oro», *Criticón*, 41, 1988, págs. 87-102.

o los saltos y las asociaciones de ideas que se observan en la misma<sup>29</sup>. No es rara esa omnipresencia del *yo* que al principio detectábamos. No asombran las constantes apelaciones al auditorio, al que se halaga para mantenerle en buena disposición:

[...] ingenios nobles, flor de España  
 (que en esta junta y Academia insigne  
 en breve tiempo excederéis no sólo  
 a las de Italia, [...]  
 [...] sino a Atenas, [...].

(vv. 1-6)

No son extraños los pareados, condensadores de doctrina, en función de aforismos mnemotécnicos, como muy bien explicó Juan Manuel Rozas en su día<sup>30</sup>, útiles para llamar a atención del oyente y facilitar que puedan ser retenidos por él.

Pero, por otra parte, es una obra que va a ser escuchada por un público exigente, crítico e, incluso, opuesto a la labor teatral de su autor. No resulta rara la continua *captatio benevolentiae* («Fácil parece este sujeto, y fácil/fuera para cualquiera de vosotros», vv. 11-12). No resultan raras las continuas preveniciones en la exposición, las afirmaciones con reservas, la frecuente petición de disculpas («Elíjase el sujeto y no se mire/(perdonen los preceptos) si es de reyes», vv. 157-158).

Y, además, es una obra compuesta para unos receptores cultos, eruditos, expertos en poética literaria. No asombra la descompensación que Juan Manuel Rozas detectó en su estructura<sup>31</sup>, con una magna introducción inicial (vv. 1-147), llena de referencias eruditas, llena de conceptos y nociones de retórica y de poética, hecha para conectar con el auditorio y poner de manifiesto los conocimientos y la formación del propio creador del escrito. No asombra la suspicacia y el recelo que éste puede sentir ante aquél, y su interés por defenderse y blindarse ante el mismo.

Se ha especulado sobre la identidad de la persona que pudo hacer a Lope el encargo de redactar el *Arte Nuevo*. Juana de José<sup>32</sup> piensa que se trató del propio fundador de la Academia, Diego Gómez de Sandoval, Conde de Saldaña. Es posible, e incluso verosímil, la atribución. No obstante, existen otras posibilidades. Para aclarar definitivamente el problema deberíamos conocer los estatutos por los que se regía el funcionamiento interno de la Academia, que, caso de que se pusieran por escrito, no se han conservado hasta la actualidad, a diferencia de lo

<sup>29</sup> J. M. Rozas, «Estructura y composición», en *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976, págs. 39-49.

<sup>30</sup> J. M. Rozas, *loc. cit.*, págs. 56-58.

<sup>31</sup> J. M. Rozas, «Estructura y composición», en *loc. cit.*, págs. 39-49.

<sup>32</sup> J. de José Prades, «El personaje incógnito», en *op. cit.*, págs. 17-27.

que ha acontecido con otras Academias, como la tantas veces citada Academia de los Nocturnos valenciana<sup>33</sup>.

En todo caso, y conociendo el sistema de trabajo de otras instituciones de esta índole, el encargo, engorroso para el Fénix, no hay duda de que surgió dentro la propia Academia de Madrid. No fue una imposición, un mandato («Mándanme», v. 1), hecho por alguien que ocupara un lugar social relevante, y que pudiera hacerlo precisamente por ocupar ese puesto social relevante, por el mero hecho de ser noble, por ejemplo. Fue una tarea que Lope recibió en el marco de la mecánica reguladora de este tipo de reuniones, en el cumplimiento de la normativa interna, escrita o consuetudinaria, de la Academia misma.

En el transcurso de las sesiones de una Academia que se reuniese con regularidad, uno de los puntos tópicos del orden del día, escrito o no, era asignar tareas a sus miembros para la siguiente sesión. Sabemos que esas tareas consistían con mucha frecuencia en la composición de un discurso, de una oración, sobre un tema prefijado a veces, a veces artificioso, a veces molesto para quien había de escribirlo, que ponía a prueba el ingenio de la persona a la que se le había encomendado, y su capacidad de salir airoso de situaciones comprometidas. También las tareas consistían en la composición de poemas sobre temas igualmente prefijados. En todo caso, lo más complicado era siempre el discurso, dado que su mayor extensión aumentaba la complejidad y la magnitud de esa tarea; y ello, junto al tema conflictivo o engorroso, suponía para el que había recibido el encargo, enfrentarse a mayores dificultades, aunque, cierto es, éste tenía como contrapartida, más posibilidades de lucirse y exhibir su ingenio e inteligencia, si lograba salir con éxito de la empresa.

En el marco de la Academia de Madrid esos puntos tópicos seguro que habían de existir. Lope recibiría su encargo en cumplimiento del reglamento, —insisto, escrito o consuetudinario—, propio de la institución. Un encargo que sería hecho por quien podía hacerlo, según ese mismo reglamento, por quien podía, porque tenía encomendada, estatutariamente, esa función, efectuar el reparto de papeles y la selección de los temas. Podría tratarse de la asamblea. De hecho algunos versos del *Arte Nuevo* permiten aceptar esta interpretación:

[...] me *pedís* que escriba  
arte de hacer comedias en España  
(vv. 133-134)

Podría tratarse del presidente de la Academia. Diego Gómez de Sandoval podría haber hecho dicho encargo al Fénix, no por ser Conde de Saldaña, como parece desprenderse de las explicaciones que en su día proporcionó

---

<sup>33</sup> Cf. *supra*.

Juana de José<sup>34</sup>, sino porque ocupara, como se supone, el cargo de presidente de la Academia, y los estatutos de ésta atribuyesen a dicho cargo ese cometido.

El encargo lo debió de recibir Lope en una de las sesiones celebradas en 1608<sup>35</sup>, seguramente en la segunda mitad del año, en fechas relativamente próximas a aquellas en las que produjo la difusión impresa del texto redactado. Para ella escribiría el primeramente llamado, con toda probabilidad, *Arte de hacer comedias en este tiempo*, dado después a conocer con el título de *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*— para recalcar la ruptura que suponía la forma de escribir teatro del Fénix, con la que imperaba en la época anterior a su producción—. Con este último título, al final del mismo año 1608, lo dio su autor a la imprenta como apéndice de la segunda edición de sus *Rimas*, publicada en Madrid, por Alonso Martín, en 1609. Y lo hizo de ese modo, tal vez, para facilitar, así, una más rápida difusión escrita (al ser una obra de actualidad, hecha a raíz de una polémica de esos días, no es probable que deseara retardar su publicación, sino más bien todo lo contrario, por lo que aprovecharía esta primera ocasión que se le brindaba), y porque el volumen en el que iba a ser incluido estuviese en esos instantes en curso de edición (su aprobación y su fe de erratas están fechadas en enero de 1609), y el autor decidiese incorporar su nueva creación en los últimos momentos, cuando tenía ya cerrada la nueva versión de su libro, y, quizá, entregada en la imprenta, o, al menos, comprometida con ella.

Para Lope debió de resultar un encargo especialmente incómodo, sobre todo si tenemos en cuenta el contexto general externo en el que se sitúa dicho encargo, las discusiones, las polémicas sobre la concepción de la comedia, sobre el modelo teatral apto para el barroco, sobre el arte de hacer comedias en aquel tiempo<sup>36</sup>. De ahí que, como supuso Rozas<sup>37</sup>, seguramente estuviese demorando todo lo posible la realización de la tarea, y, al final, tuviera que hacerla de forma un tanto rápida, sin apenas tiempo para la enmienda y la rectificación. Las rupturas del orden, las asociaciones de ideas, sin reubicación de materiales insertados en el texto, la precipitación en el tratamiento de algunos contenidos, el final un tanto abrupto de la pieza tendrían así una más correcta interpretación.

Por otra parte, el contexto de la polémica sobre el modelo teatral explica otros rasgos de composición del *Arte Nuevo*. Condiciona el género poético elegido por el Fénix para escribir su creación. Lope, como bien explicó Juan Manuel Rozas<sup>38</sup> en su momento, quiso redactar una epístola de corte horaciano, emparentada con la *Epístola ad Pisones*, título que proporcionó

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

<sup>35</sup> J. Sánchez, *op. cit.*, págs. 47-48; J. de José Prades, «Cronología del *Arte Nuevo*», en *op. cit.*, págs. 3-10.

<sup>36</sup> J. Cañas Murillo, «Texto y contexto en el *Arte Nuevo* de Lope de Vega».

<sup>37</sup> J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*.

<sup>38</sup> J. M. Rozas, «La serie literaria y el estilo original», en *loc. cit.*, págs. 51-61. Véase, también, J. Rico Verdú, «La epistolografía y el *Arte Nuevo de hacer comedias*», *Anuario de Letras*, XIX, 1981, págs. 133-162; y E. Orozco Díaz, *op. cit.*

Horacio a su obra, rebautizada y conocida por la posteridad como *Arte Poética*. La epístola era el género poético que se consideraba en el momento, por convención, para tratar asuntos de preceptiva y poética literarias. Quien fue conocido como «Monstruo de la Naturaleza» no hizo sino respetar una convención generalizada en su época. Prueba de que era una convención es que cuando Lope, ya en su vejez, quiere volver a tratar asuntos de poética, vuelve a elegir el mismo género para redactar su escrito de esos años, un escrito que no es otro que la *Epístola a Claudio*, erróneamente publicada con el equívoco, —y que no se corresponde con su verdadero contenido—, título de *Égloga a Claudio*, aparecido por vez primera en el volumen póstumo *La Vega del Parnaso*<sup>39</sup>.

El contexto de la polémica sobre la concepción de la comedia proporciona más explicaciones al *Arte Nuevo* de Lope. Empezando por el propio título que primeramente recibió y que fue modificado en su transmisión posterior. Como John G. Weiger explicó en su día<sup>40</sup>, de la lectura de su texto parece desprenderse que el título original de la pieza fue *Arte de hacer comedias en este tiempo*. El adjetivo nuevo no se aplica allí a la palabra «arte». En los versos primeros podemos leer:

Mándanme, ingenios nobles, flor de España,  
[...] que un arte de comedias os escriba.  
(vv. 1 y 9)

<sup>39</sup> Cf. J. M. Rozas, «El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, págs. 465-484, reimpresso en su libro *Estudios sobre Lope de Vega* (edición preparada por J. Cañas Murillo), Cátedra, Madrid, 1990, págs. 169-196. Ediciones de la mal llamada *Égloga a Claudio* son las siguientes: Lope de Vega, *Égloga a Claudio*, en *La Vega del Parnaso por el Fenix de España, Frey Lope Felix de Vega Carpio, del Abito de San Juan, Procurador Fiscal de la Camara Apostólica*, Imprenta del Reyno, Madrid, 1637, fols. 93r-99v (edición facsimilar cuidada por M. Prieto y E. Gómez, prólogo de F. B. Pedraza Jiménez, Ara Iovis, Madrid, 1993); Lope de Vega, *Égloga a Claudio*, en Lope de Vega, *Obras sueltas*, I (edición facsimilar de A. Pérez Gómez), Valencia, Cieza, [...] «la fonte que mana e corre» (El ayre de la almena), 1968; Lope de Vega, *Égloga a Claudio*, en J. J. López de Sedano, *Parnaso Español. Colección de Poesías Escogidas de los más Célebres Poetas Castellanos*, Joachin Ibarra y Antonio de Sancha, Madrid, 1768-1774, 9 vols. (tomo III, Joachin Ibarra, Madrid, 1773, págs. 99 y sigs.); Lope de Vega, *Égloga a Claudio*, en *Coleccion de las obras sueltas, assi en prosa, como en verso, de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio, del habito de San Juan*, IX, Imprenta de Don Antonio de Sancha, Madrid, 1777, págs. 355-372; Lope de Vega, *Égloga a Claudio*, en *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio* (ed. de C. Rosell), Rivadeneyra (BAE, XXXVIII), Madrid, 1856, págs. 431-434; Lope de Vega, *Égloga a Claudio*, en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos* (ed. de A. Carreño), Crítica (Biblioteca Clásica), Barcelona, 1998, págs. 696-717; Lope de Vega, *Égloga a Claudio*, en Lope de Vega, *Obras completas. Poesía*, vol. VI (*Huerto deshecho, Égloga a Claudio, La Vega del Parnaso, Otros versos, Apéndices*), edición y prólogo de A. Carreño, Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), Madrid, 2005, págs. 13-33.

<sup>40</sup> J. G. Weiger, «Lope según Lope: ¿creador de la comedia?», *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, *La génesis de la teatralidad barroca*, 1-2, 1981, págs. 225-245. Sobre el título del *Arte Nuevo*, ver págs. 229-231.

Y más adelante:

[...] me pedís que escriba  
arte de hacer comedias en España  
(vv. 133-134)

Es perfectamente lógica esta situación. Según las convenciones de la época, el arte es un conjunto de preceptos que inspiran la creación literaria de todos los tiempos. Nunca es ni nuevo ni viejo, sino eterno, como bien observó en su momento Montesinos<sup>41</sup>:

El arte no podía ser nuevo porque era eterno, sistema de principios y normas excogitados laboriosamente por la razón humana tras una milenaria experiencia.

En la portada de la edición de las *Rimas* de 1609 la obra aparece identificada como «nuevo» *Arte de hacer comedias deste tiempo*,

Rimas de Lope de Vega Carpio. Aora de nuevo añadidas. Con el nuevo Arte de hazer Comedias de este tiempo,

mención en la cual el adjetivo nuevo parece hacer alusión más al título completo que al sustantivo específico *Arte*. Se quería aclarar al posible lector interesado que nos hallábamos ante una nueva versión, ampliada (de ahí «Rimas» [...] «Aora de nuevo añadidas»), de un libro de Lope que ya había sido publicado antes, las susodichas *Rimas*. La mayor novedad estribaba, y así se publicaba, en que, además de las propias *Rimas*, el libro incluía un texto nuevo, una novedad de última hora, una pieza de nueva creación: «el nuevo», —es decir, recién terminado o recién incorporado al volumen, o ambas cosas a la vez—, «Arte de hazer Comedias de este tiempo». Sucesivas ediciones de las *Rimas* mantuvieron ese texto de portada<sup>42</sup>. No obstante, en el encabezamiento que abre el texto de la «nueva» composición de Lope, al final del volumen, y que le sirve de presentación y apertura, ya sí podemos leer el título con el que hoy es la obra conocida:

Arte Nuevo de hazer Comedias en este tiempo. Dirigido a la Academia de Madrid.

<sup>41</sup> J. F. Montesinos, «La paradoja del *Arte Nuevo*», *Revista de Occidente*, II, 1964, páginas 302-330. Recogido en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Madrid, 1967, págs. 1-20; y, posteriormente, en Lope de Vega, *Teatro* (ed. de A. Sánchez Romerazo), I, Taurus (Persiles, 192), Madrid, 1989, págs. 145-167, 2 vols. Utilizamos la edición de Anaya. La cita en pág. 6.

<sup>42</sup> J. de José Prades, «Bibliografía», en *op. cit.*, págs. 329-347. Las ediciones en páginas 331-338. Ver, especialmente, págs. 331-335, y J. M. Rozas, «El texto», en *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, págs. 21-27.

Esta aparente contradicción puede tener una explicación verosímil en el contexto de la polémica sobre la concepción de la comedia. Lope escribe una obra —de encargo, como antes comprobamos, para ser leída en una Academia literaria— sobre el «Arte» dramático. En la época, el arte, como hemos recordado, no es ni nuevo ni viejo, sino eterno. El Fénix no podía contradecir esa concepción. Máxime teniendo en cuenta el instruido, exigente y escéptico ante su modelo teatral, público que le iba a escuchar. El título inicial de su composición sobre preceptiva literaria, sobre poética teatral, sería, pues, *Arte de hacer comedias en este tiempo*. No obstante, los primeros receptores de su obra, quizá incluidos los propios miembros de la Academia, se dan cuenta de que el autor habla del nuevo teatro, del nuevo modelo teatral, del nuevo arte de hacer comedias para su tiempo, un arte distinto, y muchas veces contrario, a la preceptiva tradicional, a la preceptiva clasicista. Había que marcar claramente esa separación. Había que hacer patente la ruptura que suponía el nuevo modelo, juzgado por sus defensores más adecuado para su época, su radical novedad. La tentación de añadir el adjetivo «nuevo» al sustantivo «Arte» que encabezaba el título del texto recién dado a conocer, era muy fuerte. No fue, pues, extraño que al sustantivo «Arte» se le añadiese el calificativo «Nuevo», dando lugar a la aparición del título definitivo con el que la pieza ha pasado a la posteridad. Y este cambio ya se muestra resaltado, si no desde la portada, sí desde el mencionado encabezamiento que abre su texto en su primera edición, la de las *Rimas* de 1609. Del *Arte de hacer comedias en este tiempo* se pasó, de tal modo, al *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, con el que la oración académica lopesca ha sido conocida desde su época hasta la actualidad.

La polémica del teatro, del mismo modo, explica otras características de la composición y estructura del *Arte Nuevo*. Es lo que sucede con la descompensación entre las diferentes partes que encontramos en su estructura. Unas, como mostró Rozas<sup>43</sup>, tienen más extensión que otras. La introducción erudita inicial es excesivamente extensa (vv. 1-146). Dentro de los diez apartados de su «Parte doctrinal» (vv. 147-361), a unos se ha destinado un buen número de versos, como los dedicados a la tragicomedia (veinticuatro, vv. 157-180), a las unidades (treinta, vv. 181-210), a la división del drama (cuarenta y dos —treinta y cinco más siete—, vv. 211-245 y 298-301), al lenguaje dramático (cincuenta y dos, vv. 246-297); y a otros apenas unos pocos, como los dedicados a la métrica (ocho, vv. 305-312), como los dedicados a las figuras retóricas (seis, vv. 313-318), como los dedicados a los recursos, a los temas y al significado, —la intencionalidad, el mensaje—, de la obra (dieciocho para todo ese gran conglomerado de asuntos, esenciales dentro del argumento de una comedia, vv. 319-337), como los dedicados a la duración de la comedia (tres, vv. 338-340), como los dedicados al uso de la sátira (seis, vv. 341-346), como los dedicados al montaje, a la representación (doce, vv. 350-361).

<sup>43</sup> J. M. Rozas, «Estructura y composición», en *loc. cit.*, págs. 39-49, y págs. 179-180.

Es lo que sucede, y en relación con la extensión, con la selección y el tratamiento de los temas. En general, Lope en su *Arte Nuevo* aborda los diferentes ingredientes que se deben utilizar en los momentos en que se produce la composición de cualquier obra literaria, y, en concreto, de una obra dramática. Trata del reparto del argumento. Trata de la acción. Trata de los recursos. Trata de los temas. Trata de su significado, de su intencionalidad. Es lógico. Su «discurso», su «conferencia», su «ponencia», su «lición», en definitiva, su oración académica versa sobre la creación de una pieza teatral, de una comedia. Los problemas de composición, y las distintas facetas de la misma, habían de recibir en su texto una atención primordial. De todos modos, aunque todos los ingredientes de la composición figuran en su escrito, a todos no se dedica la misma atención. Unos son más profusamente desarrollados que otros.

De todos los grandes capítulos que integran la composición en una obra, los más profusamente desarrollados por el Fénix son los referentes al reparto del argumento —a la estructura general— a la construcción de la acción, a los personajes y al lenguaje dramático. En torno a todos ellos se discutía en la polémica sobre la concepción de la comedia. Los aspectos de los mismos que se tomaban en consideración y que se destacaban y debatían eran aquellos sobre los que la preceptiva tradicional, clasicista, había dictado normas de obligado cumplimiento, o sobre los que había establecido una costumbre que se juzgaba digna de respeto.

La polémica sobre el modelo teatral giraba en torno al mantenimiento de la preceptiva clasicista en general. Y, en concreto, se centraba en dos asuntos considerados esenciales, la separación de géneros y las unidades. Antes lo recordábamos. De todos los apartados de la composición de una comedia Lope desarrolla más los que tienen relación con esos asuntos. Curiosamente los dos primeros en aparecer son los aspectos referentes a la mezcla de géneros, a la tragicomedia, y a las unidades. Ya lo resaltó Luzán en su *Poética*<sup>44</sup>. La polémica no parece ajena a esa elección. El siguiente en hacer acto de presencia, la división del drama, también tiene relación con la preceptiva tradicional, de la que aquí igualmente se separa. No con la escrita, que no obligaba a estructurar externamente el texto de una forma concreta, sino con la consuetudinaria. La tradición clasicista marcaba el reparto del argumento en cuatro o cinco actos. Lope prefiere la división tripartita que otros, antes que él<sup>45</sup>, habían establecido. Así se adecuaba mejor al consejo aristotélico de distribuir la acción en tres momentos clave, aquellos que en la comedia española se llamaron planteamiento, nudo y desenlace. Así se hacía externamente más visible esa repartición.

Los siguientes aspectos abordados en el *Arte Nuevo* giran en torno a asuntos concernientes a los personajes y al lenguaje. Ambos tienen relación con la mezcla

<sup>44</sup> I. de Luzán, *op. cit.*, págs. 478-479.

<sup>45</sup> «El Capitán Virués, insigne genio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro [...]» (vv. 215-217).

de géneros, con la tragicomedia, y con la quiebra del modelo teatral basado en la tajante separación entre tragedia —propia de personajes de clase alta que hablan lenguaje elevado, tratan asuntos graves y protagonizan acciones infaustas con fin catártico— y comedia —propia de personajes de clases no altas, que hablan un lenguaje próximo al de las gentes de la época, tratan asuntos cotidianos y protagonizan sucesos cercanos al espectador que tienen un final feliz, todo con el fin de ensalzar la virtud—. Constituyen concreciones de la ruptura de la separación de géneros que se había defendido como propia del nuevo modelo teatral creado, defendido e impulsado por el Fénix. Lope rechaza la especialización y defiende la mezcla que afecta a sucesos, personajes, formas de expresión —lenguaje— y temas. Ello le conllevará grandes críticas por parte de los clasicistas que participan en la polémica sobre la concepción de la comedia, entre los cuales se contaban algunos de sus oyentes, a quienes desde su tribuna pide disculpas («perdonen los preceptos», v. 158). Lope aborda en su escrito ese tema conflictivo y debatido en la polémica y se reafirma en sus prácticas dramáticas ante sus adversarios.

Similares explicaciones podríamos encontrar para el apartado que dedica a la métrica, cuyas afirmaciones adquieren sentido si las relacionamos con el asunto de la mezcla de géneros. La preceptiva tradicional establecía especialización en los usos métricos que separaba tragedia y comedia. Se propugnaba el empleo de pocas formas métricas y pocos tipos de estrofas, en todo caso. Se establecía que para la tragedia era más adecuado el verso de arte mayor y la estrofa solemne, como los tercetos. Se establecía para la comedia el uso del verso de arte menor y estrofas más ligeras, como el romance y la redondilla. Lope, en su defensa de la mezcla de géneros, rechaza de plano esas restricciones y esa especialización.

Sobre el resto de los apartados se pasa más por encima. El contenido concreto de los temas no estaba en fuerte discusión. Las figuras retóricas tampoco. El uso de la sátira tampoco. Ni tampoco el montaje de las obras. No eran precisas, pues, más largas exposiciones. Ello, junto a las prisas por acabar el escrito a las que antes nos referimos, junto a la precipitación a la que se somete su conclusión, justifica la descompensación en el tratamiento de los diferentes contenidos —que especialmente afecta a los últimos insertos en la pieza, tratados a manera de simple complemento, en relación con los anteriores— que antes hemos destacado.

El resultado total obtenido fue un texto complejo, un poema, como el propio Lope quiso que fuera —de ahí que lo incluyese como apéndice de la segunda edición de una obra poética suya, sus ya citadas *Rimas*— con orden compositivo, pero barroco, no neoclásico, con estructura detectable tras su estudio<sup>46</sup>. Un texto de polémica, que aborda los aspectos más conflictivos que se debatían

---

<sup>46</sup> J. M. Rozas, «Estructura y composición», en *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, págs. 39-49.

en la polémica sobre el modelo teatral que se desarrollaba en aquellos días. Un texto pensado para recibir una transmisión oral en el marco de una Academia literaria, la Academia de Madrid, identificada como la Academia de Saldaña. Un marco que condiciona profundamente su composición y explica muchas de las peculiaridades que la crítica ha venido detectando en la pieza.

Unos contextos —o un contexto con una doble vertiente, las Academias literarias y la polémica teatral del momento— explican, pues, las especificidades de composición que se observan en un texto, *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, redactado por su autor, Lope de Vega, el Monstruo de la naturaleza, el Fénix de los ingenios, con el fin de dar cumplimiento a un encargo que había recibido procedente de una persona, o un grupo de personas, que tenía, o tenían, la capacidad y la posibilidad de hacerlo. A Lope se le encomienda la labor de explicar su forma de escribir teatro, su modelo teatral, trasgresor de la preceptiva tradicional. La naturaleza del encargo y las circunstancias de su redacción y del auditorio ante el cual iba a ser, en primer término, dado a conocer, justifican una buena parte de los caracteres que el análisis de la obra pone de manifiesto. A lo largo de las páginas anteriores lo hemos podido comprobar.

## 5. Bibliografía selecta

### 5. 1. Ediciones

LOPE DE VEGA, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de J. de José Prades), CSIC (Clásicos Hispánicos), Madrid, 1971.

LOPE DE VEGA, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de J. M. Blecua), en LOPE DE VEGA, *Obras Poéticas*, I: *Rimas*, Planeta (Clásicos Planeta), Barcelona, 1969, págs. 256-268. Este volumen fue reimpreso, con el título de *Obras Poéticas*, en Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta).

LOPE DE VEGA, *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de J. M. Rozas), en *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976, págs. 181-194.

LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias* (ed. de E. García Santo-Tomás), Cátedra (Letras Hispánicas, 585), Madrid, 2006.

### 5. 2. Estudios

#### 5. 2. 1. El «Arte Nuevo»

AA. VV., *El «Arte Nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo*. (Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009), ed. de F. B. Pedraza Jiménez, F. González Cañal y E. E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de Comedias), 2010.

AA. VV., *Cuatrocientos años del «Arte Nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega* (Actas Selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009), ed. G. García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo/AITENSO/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (Olmedo Clásico), Valladolid, 2010.

CAÑAS MURILLO, J., «Una oración académica: *Arte de hacer comedias en este tiempo*», *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, nº 35, «Lope de Vega: *El Arte Nuevo de hacer comedias*», Salamanca, julio-diciembre de 2008, págs. 2-9.

FROLDI, R., «Reflexiones sobre la interpretación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dirigido a la Academia de Madrid, de Lope de Vega», en *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Madrid, 1968, páginas 161-178.

— «L'Arte Nuevo di Lope de Vega: trattato accademico o satira dell'academismo», *Spicilegio moderno*, 1, 1972, Libreria Goliardica, Pisa, págs. 169-177.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., *La creación del «Fénix». Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos (BRH), Madrid, 2000.

GONZÁLEZ MAESTRO, J., «Aristóteles, Cervantes y Lope: *el Arte Nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental», *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, Milenio, Lérida, 1999, págs. 193-208.

LÁZARO CARRETER, F., «El arte nuevo (vs. 64-73) y el término entremés», *Anuario de Letras*, v, 1965, págs. 77-92. Recogido en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977, págs. 187-201.

LÓPEZ GRIGERA, M<sup>a</sup> L., «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, págs. 179-191.

MENÉNDEZ PIDAL, R., «Lope de Vega, el arte nuevo y la nueva biografía», *Revista de Filología Española*, XXII, 1935, págs. 337-398. Recogido en su libro *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa Calpe (Austral), Madrid, 1940, págs. 69-143; y, posteriormente, en LOPE DE VEGA, *Teatro* (ed. de A. Sánchez Romerazo), I, Taurus (Persiles), Madrid, 1989, págs. 89-144, 2 vols.

MONTESINOS, J. F., «La paradoja del *Arte Nuevo*», *Revista de Occidente*, II, 1964, págs. 302-330. Recogido en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1967, págs. 1-20; y, posteriormente, en LOPE DE VEGA, *Teatro* (ed. de A. Sánchez Romerazo), I, Taurus (Persiles, 192), Madrid, 1989, págs. 145-167, 2 vols.

OROZCO DÍAZ, E., *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una consideración crítica*, Universidad de Salamanca, 1978.

PÉREZ, L. C. y SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, CSIC, Madrid, 1961.

PÉREZ MAGALLÓN, J., «Del *Arte nuevo* de Lope al arte «reformado» de Bancos: algunas cuestiones de poética dramática», *Edad de Oro, Poética y retórica en los siglos XVI y XVII*, XIX, 2000, págs. 207-222.

PORQUERAS MAYO, A., «El *Arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *Hispanic Review*, LIII, 1985, págs. 399-414.

— «El *Arte Nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro como respuesta a Cervantes», en A. PORQUERAS MAYO, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2003, págs. 147-163.

PROFETI, M<sup>a</sup> G., «Episodios de la fortuna del *Arte Nuevo*: la “Nouvelle pratique de théâtre” (1704)», en AA.VV., *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo* (ed. de P. Civil), II, Madrid, Castalia, 2004, págs. 1157-1168, 2 vols.

RICO VERDÚ, J., «La epistolografía y el *Arte Nuevo de hacer comedias*», *Anuario de Letras*, XIX, 1981, págs. 133-162.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M., «Procesos dialógicos en el *Arte Nuevo* de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (ed. de M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse), II, Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia), 1993, págs. 865-868, 2 vols.

ROMERA NAVARRO, M., *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Yunque, Madrid, 1935.

ROZAS, J. M., *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976.

— «El significado del *Arte Nuevo*», en J. M. ROZAS, *Estudios sobre Lope de Vega* (ed. preparada por J. CAÑAS MURILLO), Cátedra, Madrid, 1990, páginas 259-293.

TEDESCO, A., «“All’ usanza spagnola”: el *Arte Nuevo* de Lope de Vega y la ópera italiana del siglo XVII», *Criticón*, 87-88-89, 2003, «*Estaba el jardín en flor...*». *Homenaje a Stefano Arata*, págs. 837-852.

WEIGER, J. G.: «Lope según Lope: ¿creador de la comedia?», *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis*, III, 1-2, 1981, *La génesis de la teatralidad barroca*, págs. 225-245.

### 5. 2. 2. Las Academias Literarias

CAÑAS MURILLO, J., «Corte y Academias Literarias en la España de Felipe IV», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXIV, 2012, págs. 5-26.

BÈGUE, A., *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional, Madrid, 2007.

KING, W. F., «The Academies and Seventeenth-Century Spanish Literature», *Publications of the Modern Languages Association of America*, septiembre 1960, págs. 367-376.

— *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, X, Real Academia Española, Madrid, 1963.

LACADENA Y CALERO, E., «El discurso oral en las academias del Siglo de Oro», *Criticón*, 41, 1988, págs. 87-102.

MAS I USÓ, P., *Academias y justas literarias en la Valencia barroca*, Reichenberger, Kassel, 1996.

— «Academias valencianas de ocasión en la segunda mitad del siglo XVII», *Estudios*, 192, 1996, págs. 13-33.

— «La academia valenciana de los Soles. Perfil de una Academia de ocasión (1658 y 1659)», *Epos*, XI, 1996, págs. 409-422.

— *Academias valencianas del Barroco: Descripción y diccionario de poetas*, Reichenberger, Kassel, 1999.

SÁNCHEZ, J., *Academias literarias del Siglo de Oro Español*, Gredos (BRH), Madrid, 1961.

TEJEIRO FUENTES, M. Á., «La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba», *Revista de Estudios Extremeños*, 59, 2, 2003, págs. 569-587.

— *Mecenazgo y literatura en la Extremadura del Siglo de Oro*, Editora Regional de Extremadura (Estudio, 36), Mérida, 2009. Ver, especialmente, los capítulos incluidos en el capítulo III, «La Casa de Alba y el paraíso perdido de La Abadía cacereña», y, en concreto, «El mecenas D. Fernando Álvarez de Toledo, Gran Duque de Alba» (págs. 147-158), «D. «Fernando Álvarez de Toledo y La Abadía cacereña: el Palacio de Sotofermoso» (págs. 159-173), «La Academia de La Abadía o ‘el Arca de Albano’: D. Antonio Álvarez de Toledo y Lope de Vega» (págs. 175-185) y «*Descripción de La Abadía*: aproximación a los versos del Fénix» (págs. 187-220).

VAÍLLO, C., «Las Academias del Siglo de Oro en España, precedentes de las tertulias», *Insula. Revista de letras y Ciencias Humanas*, 738, 2008, *Las tertulias literarias*, págs. 5-6.

### 5. 2. 3. La polémica sobre la concepción de la comedia y otros aspectos

CAÑAS MURILLO, J., «Las polémicas sobre el teatro en el Siglo de Oro», en LOPE DE VEGA, *Fuenteovejuna* (ed. J. Cañas Murillo), Libertarias (Clásicos Libertarias, 14), Madrid, 1998, págs. 28-32.

COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904.

— *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España*, estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García, Universidad de Granada, 1997 [1904].

DARST, D. H., «Teorías de la comedia en el Siglo de Oro español», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII, 1986, págs. 17-36.

FLORIT DURÁN, F., «Los *Diálogos de las comedias* y el arte reformado de hacer comedias en aquellos tiempos», en AA.VV., *La comedia* (Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez, Madrid, diciembre 1991-junio 1992) Casa de Velázquez, Madrid, 1995, págs. 291-302.

LLANOS LÓPEZ, R., «La preceptiva dramática cómica del siglo XVII español. La tensión entre la teoría y la práctica», en R. LLANOS LÓPEZ, *Historia de la teoría de la comedia*, Arco Libros, Madrid, 2007.

ROZAS, J. M., «Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco*, III, Universidad de Granada, 1979, págs. 149-161.

— «El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, págs. 465-484 (reimpreso en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por J. Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, págs. 169-196).

SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y PORQUERAS MAYO, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos (BRH), Madrid, 1971. Véase «Siglo XVII», en págs. 113-396.

SOBEJANO, G., «Anotaciones a la epístola *A Claudio* de Lope de Vega», en *Silva: Studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, Castalia, Madrid, 2001, págs. 659-674.

WILSON, E. M., «Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-81», en AA.VV., *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas* (ed. de J. Sánchez Romeralo y N. Polussen), Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, págs. 155-170.

