

Vulgo, imitación y natural en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Universiteit van Amsterdam

Resumen

Este artículo clarifica algunas de las paradojas del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), de Lope de Vega, explicándolas en el contexto de la carrera literaria de Lope. En concreto, examinamos cómo Lope usa las cargadas palabras ‘vulgo’ y ‘natural’ para ganarse la benevolencia del público, pero también para aprovechar su éxito en los corrales de comedias de una manera coherente con el resto de su producción literaria. Particularmente el *Isidro* (1599) y las *Rimas* (1602, 1604, 1609) proporcionan valiosas analogías con la construcción retórica y lógica del *Arte nuevo*, especialmente en lo referente a las ideas de Lope sobre la imitación y la creación literaria. Estas ideas impregnan las palabras ‘vulgo’ y ‘natural’ con connotaciones que contribuyen enormemente a la comprensión del *Arte nuevo*.

Abstract

This article clarifies some of the paradoxes in Lope de Vega’s *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) explaining them in the context of Lope’s literary career. In particular, we examine how Lope uses the heavily laden words ‘vulgo’ and ‘natural’ to obtain the benevolence of his audience, but also to use his success in the commercial theatres in a way coherent with the rest of his literary production. Specifically, the *Isidro* (1599) and the *Rimas* (1602, 1604, 1609) will provide useful analogies with the *Arte nuevo*’s rhetoric and logical construction, especially in relation to Lope’s ideas of imitation and literary creation. These ideas fill the words ‘vulgo’ and ‘natural’ with connotations that contribute greatly to understanding the *Arte nuevo*.

Dentro de las poéticas hispánicas, el *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo (1609),¹ de Lope de Vega Carpio, es una de las más célebres. Este discurso a la

1 Lope publicó el *Arte nuevo* por primera vez en la edición de 1609 de las *Rimas*. Sin embargo, todo parece indicar que lo compuso casi un año antes. Habría sido un encargo de don Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña, y habría sido leído a finales de 1607 o comienzos de 1608 en la Academia de Madrid. De hecho, el contexto de las academias es clave para entender el tono de la obra (Bègue 2007; Kenneth Brown 1980; Close 2000: 241–48; Egido 1990; José Prades 1971: 10–17; King 1969; Romera-Navarro 1941; Rozas

Academia de Madrid ha sido leído desde el siglo XVII como una de las poéticas más polémicas y reveladoras de un cambio de paradigma. En concreto, tanto lectores como críticos destacan el aspecto más llamativo del discurso, que es además el más controvertido e innovador del mismo: el *Arte nuevo* señala que el público determina la estética de las obras literarias precisamente porque, como consumidor que paga, tiene que ser complacido. Es decir, el *Arte nuevo* reconoce que las leyes del incipiente mercado literario afectan a los poetas dramáticos (Pérez Magallón 2000). Los dramaturgos, que dependen de los ingresos de las entradas, tienen que plegarse a los gustos del público y no pueden ya regirse exclusivamente por normas dictadas por la erudición clásica. El lenguaje lopesco enfatiza constantemente esta situación tan novedosa, que es el cimiento de su paradójico ‘arte nuevo’:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (Vega Carpio 2006: 33–48)

Estos conocidos versos contrastan dos ‘artes’, ‘el arte que conocen pocos’ y ‘el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron’. La dualidad constituye una paradoja, pues el arte es en principio uno y eterno, no puede ser nuevo (Montesinos 1989: 151).² En la dualidad encontramos, en primer lugar, un

1976: 51–53; 64–65; Sánchez 1961). Numerosos críticos han estudiado el efecto de este contexto sobre el *Arte nuevo*. Emilio Orozco Díaz enfatiza que no es poema didáctico, sino pieza oratoria, un discurso académico con toques de complicidad y humor (1978: 30). José Rico Verdú define el *Arte nuevo* como una epístola poética y, de nuevo, un discurso académico (1981). Para Rinaldo Frolidi, es una ‘sabrosa sátira literaria’ más que ‘un tratado teórico’ (1968: 19). Una de las consecuencias del contexto académico es que obliga a insertar cierta erudición, que ha sido estudiada desde los orígenes de la crítica del *Arte nuevo* (Menéndez Pidal 1989: 103–14; Moir 1965). Destacan los historiadores que sitúan a Lope en la tradición aristotélica (Frolidi 1968; Pérez y Sánchez Escribano 1961; Rothberg 1963; Rozas 1976: 35; Vitse 1988: 179–84). En concreto, la crítica ha demostrado que Lope traduce y comenta la *Explicatio* aristotélica y la *Paraphrasis* horaciana de Robortello, que aparecieron en un mismo volumen en Basilea en 1555 (Chaytor 1925: 14; Friedman 1991: 88; José Prades 1971; Parker 1966: 114; Pedraza Jiménez 1994: 360).

2 José F. Montesinos entiende que los académicos de Madrid a quienes se leía la obra eran perfectamente conscientes de esta paradoja, pues el defender un supuesto indefendible

‘Arte’ intemporal y elitista (‘que conocen pocos’), que el autor asegura conocer perfectamente y que identifica con los clásicos y con ‘la verdad’ absoluta (Gilbert-Santamaría 2005: 35).³ Pero el poeta debe elegir un segundo ‘arte’ nuevo, el que se ha desarrollado para complacer al público consumidor. Este arte es ‘bárbaro’ (frente a ‘clásico’), vulgar (frente a ‘elitista’) y propio de ‘mujeres’ (frente al Arte intemporal, implícitamente masculino). El poder del mercado ha pervertido el orden de las cosas, pues en la literatura áurea seguir las propias pasiones – el gusto – no es justo.⁴ En el mundo al revés que describe el *Arte nuevo* el ‘gusto’ – y además el gusto del vulgo – es lo ‘justo’. Esta gran paradoja constituye la mayor innovación del *Arte nuevo*, porque reconoce la relatividad de los gustos estéticos y la influencia del público sobre los escritores.

En este artículo estudiamos el entramado lógico del *Arte nuevo* contextualizando algunas paradojas del discurso en una construcción retórica mayor, la que erige Lope de Vega para explicar su propia carrera literaria. Analizaremos concretamente cómo Lope usa las connotaciones de las palabras ‘vulgo’ y ‘natural’ en el *Arte nuevo* para captar la benevolencia de su auditorio y lectores y, al tiempo, para utilizar su éxito en los corrales de una manera coherente con el resto de su producción. Es decir, examinaremos el *Arte nuevo* desde una doble perspectiva: el contexto de producción y difusión del *Arte nuevo*, y la imagen que Lope daba de sí mismo y de su producción literaria en estos años. Para ello, relacionaremos la retórica social y poética del *Arte nuevo* con otros textos decisivos para la imagen del Fénix, en especial el *Isidro* (1599) y las *Rimas* (1602, 1604, 1609), con su énfasis en la poesía ‘llana’, ‘castellana’ y ‘natural’. Comenzaremos examinando las contribuciones de los críticos al estudio de la estructura lógica del *Arte nuevo*. Dentro de ellas nos centraremos en el análisis de la palabra ‘vulgo’, que examinaremos nosotros en cierta profundidad, poniendo de relieve la paradójica identificación vulgo–público. Estudiaremos esta paradoja en el ambiente de producción y publicación del *Arte nuevo*, pero además pondremos de relieve las limitaciones de este acercamiento, que no logra explicar la complejidad de la retórica de Lope. Para intentar aclarar esta retórica, nos fijaremos en el énfasis del *Arte nuevo* en la teoría de la imitación, que relacionaremos con la imagen de genio natural y auténticamente español que Lope difundía en esa época.

La crítica ha dedicado merecida atención al concepto del ‘vulgo’ en el *Arte nuevo*, uno de los centrales del discurso (Porqueras Mayo 1985: 400). Se han resaltado las connotaciones negativas del término en la época, que aparecen también en otras obras de Lope: el vulgo es el populacho veleidoso, envidioso, irracional y amigo

era un ejercicio retórico típico de estas academias: ‘Los ingenios y señores que asistían a la de Madrid han querido gastarle una broma a Lope y hacerle justificar su teatro en un *Arte nuevo*, nada menos’ (1989: 151). Edward H. Friedman ha incidido sobre el tema (1991: 88).

3 Unos versos más abajo, Lope insiste en conectar el arte clásico con la verdad: ‘porque el arte verdad dice,/ que el ignorante vulgo contradice’ (Vega Carpio 2006: 139–40).

4 Entre otros, Bruce W. Wardropper (1956) y Alberto Porqueras Mayo (1985) han señalado la frecuencia de la rima ‘justo’–‘gusto’ en el teatro de la época. Emilio Orozco Díaz subrayó su importancia en el entramado del *Arte nuevo* (1978: 25).

de novedades (Díez Borque 1996: 46–49).⁵ Pese a ello, el papel de este ‘vulgo’ en el teatro español del Siglo de Oro y en el *Arte nuevo* es fundamental. H. J. Chaytor (1925: ix–x) y Luis C. Pérez y Federico Sánchez Escribano lo subrayan al contrastar el teatro de corte francés, más apegado a la normativa clásica, con el de Lope, pues en el caso del madrileño ‘el pueblo español era el juez’ (1961: 20). Por su parte, para Jesús G. Maestro Lope rechaza la interpretación clasicista que se hizo de Aristóteles en el Renacimiento italiano. Frente a estos preceptistas, el Fénix reforma la práctica y canon dramático para adaptarlos a los gustos del vulgo (1998: 193–94): ‘Lo completamente original y revolucionario en Lope es el hecho de haber instituido en “norma literaria” el “gusto popular”’ (204). Resulta especialmente interesante la contribución de Frolidi, que explica el afán de Lope por adaptarse al público como típica del Fénix, que siempre tendía a darle gran valor a la retórica en su poesía, hasta llegar a confundir retórica y poética. Parte de la persuasión de la retórica es el ‘tener en cuenta al público, con sus gustos y sentimientos’ (Frolidi 1968: 175), que es lo que admite hacer Lope en sus comedias.⁶ Es decir, Lope se adaptó al contexto del público de su época, como le recomendaban al buen orador las leyes de la retórica, y ese contexto incluía un poderoso ‘vulgo’.

Al enfatizar el papel de este público o ‘vulgo’ en la comedia española y en el *Arte nuevo*, la crítica ha notado una de las paradojas esenciales del discurso lopesco: en el *Arte nuevo* Lope asegura haber escrito sus comedias rompiendo los preceptos clásicos por adaptarse al gusto ‘vulgar’ de su público. Sin embargo, ya

- 5 Los estudiosos han tomado diversas posiciones hacia el *Arte nuevo* basadas en su juicio de este vulgo. Algunos critican a Lope por plegarse a los dictámenes del populacho. Es el caso de José Antonio Maravall, que describe el *Arte nuevo* como ‘perfecto recetario de kitsch’ y ‘cultura de baja calidad’ (1996: 189). Según Maravall, el discurso propone una ‘cultura vulgar – no popular –, de baja calidad’ no porque el autor no sepa hacerlo mejor, sino porque decide someterse a la industria de la cultura (189). Otros críticos, la mayoría, asumen una posición romántica o neorromántica, dignificando al vulgo como pueblo portador de la esencia de la literatura nacional. Es el caso de Marcelino Menéndez Pelayo, que lamenta que Lope no llevara hasta sus últimas consecuencias la liberación de los preceptos en nombre del gusto del pueblo (1896: 432–40). Rudolph Schevill (1918) incide en estas ideas de Menéndez Pelayo. Por su parte, Ramón Menéndez Pidal no comparte el juicio negativo de Menéndez Pelayo sobre el *Arte nuevo*, pero sí dignifica al vulgo como ‘pueblo’, y entiende a Lope como un ‘gran reformador y un gran creador de poesía rebelde’ (1989: 104) basada en ‘la emoción artística de este pueblo o público’ (115). Después de estos dos grandes estudiosos, la crítica ha tomado una posición más cautelosa, y matiza siempre sus conclusiones señalando la ironía que impregna el *Arte nuevo* (Frolidi 1968: 164–65; García Santo-Tomás 2006: 54; Montesinos 1989: 146; 151; Romera Navarro 1941).
- 6 Para esa adaptación a los gustos y expectativas del público tiene gran importancia el que Lope aprecie la *Retórica* de Aristóteles más que la *Poética*: ‘Acercarse a la *Retórica* de Aristóteles quería decir renunciar a lo absoluto del discurso incontrovertible, a la demostración racionalista, renunciar, en otros términos, a la *regla* para orientarse hacia la libertad de un discurso que no se prefijaba para fines últimos, sino que era sobre todo técnica persuasiva, invitación a la participación’ (Frolidi 1968: 26). Las ideas retóricas del Fénix explicarían, para Frolidi, su flexibilidad con las reglas aristotélicas y, sobre todo, la variedad de su producción: ‘Para Lope, la poesía nacía distinta según las exigencias del género y según el público al que iba dirigida: por esto, el teatro puede parecer obra *popular* y el resto de su producción puede ser calificado de *culto*; pero la raíz de la que brota su poesía es siempre la misma’ (30).

Menéndez Pidal notó que el público de los corrales no era solamente pueblo bajo, no era sólo ‘vulgo’:

Los espectadores de los corrales de comedias son todavía en gran parte un vulgacho de escuderos, oficiales, muchachos y mujeres [...]; pero además entre ellos hay ‘ociosos marquesotes’, hidalgos ricos [...] bastante leídos para escribir sonetos y ‘hablar por alambique’; hay barbudos licenciados [...]; hay también hasta algún sabio cuyo aplauso es lo que más codicia el poeta. (1989: 114)

Tanto en estado social como en género y en nivel educativo, el público era sumamente variado. Porqueras Mayo y Sánchez Escribano inciden en este punto (1972: 375–79), al igual que Charles Vincent Aubrun (1968: 71), José María Díez Borque (1980; 1981: 297; 1996: 45), Frolidi (1968: 165), Gilbert-Santamaría (2005: 36–37), Sebastian Neumeister (1978), Juana de José Prades (1971: 282) y Noël Salomon (1974). Incluso sin acudir a testimonios históricos externos sobre el público de los corrales, el propio *Arte nuevo* nos revela la heterogeneidad de ese público. El texto confiesa que el auditorio de las comedias incluye hombres y mujeres (37). También intima que los oyentes del discurso, los ‘ingenios nobles, flor de España’ (1), están familiarizados con las comedias, e incluso llega a sugerir que las han escrito (13), por lo que estos nobles y eruditos también forman parte del público de los corrales. Es más, según el *Arte nuevo* la realeza podía acudir a ver comedias, como era el caso de Felipe II:

entiendo que el prudente
Felipe, rey de España y señor nuestro,
en viendo un rey en ellos se enfadaba. (Vega Carpio 2006: 159–61)

Es decir, Lope era consciente de que el público de los corrales era totalmente heterogéneo. Por tanto, al identificar público y vulgo en el *Arte nuevo*, Lope está manipulando⁷ ambos conceptos, manipulación cuyo sentido debemos explicar.

Donald Gilbert-Santamaría (2005) ha analizado el sentido de esta asociación entre vulgo y público desde un punto de vista económico. En la incipiente sociedad capitalista en que se encuentra Lope, las comedias se han convertido en un producto, en ‘mercancía vendible’ (*Don Quijote*, I, XLVIII (Cervantes Saavedra 2004: 608)) y ‘versos mercantiles’ (*La Circe*, ‘Epístola primera’ (Vega Carpio 2003: 209)). El mercado literario ha transformado al público, igualándolo al convertir a sus distintos componentes en consumidores del producto literario, todos con el mismo derecho a reclamar satisfacción de su ‘gusto’ a cambio de su dinero. Según Gilbert-Santamaría, al usar la peyorativa palabra ‘vulgo’ para designar a este público, Lope expresaría sus ansiedades acerca del capitalismo. Con ella, el Fénix rechaza el nuevo orden social – menos rígido, más igualitario y, por tanto, más ‘vulgar’ – y su influencia sobre el campo literario (2000; 2005: 38). Ciertamente, en el *Arte nuevo* Lope reconoce – y lamenta – la influencia del mercado sobre los dramaturgos. Sin embargo, la disposición física del corral no era igualitaria, sino que reflejaba la rígida jerarquización de la sociedad del momento

7 Alberto Porqueras-Mayo ha enfatizado ya lo ‘hábilmente manipulado’ que está el vocabulario del *Arte nuevo* (1985: 401).

(Díez Borque 1978: 140–59). Los espectadores tenían en común el hecho de que pagaban por entrar, y eso les convierte en miembros de un mismo grupo, los ‘consumidores’, por usar un término actual (Gilbert-Santamaría 2005: 37). No obstante, no todos pagaban lo mismo, como recordaba la misma estructura del corral, por lo que, siguiendo el razonamiento de Gilbert-Santamaría, no todos tenían los mismos derechos a reclamar satisfacción. El concepto de ‘consumidor’ no iguala, pues, o no iguala más que el de ‘espectador’: todos presenciaban la representación, pero desde diversos niveles que servían de metáfora de su autoridad social. El corral era un espacio todavía dominado por una élite, aunque fuera una élite por dinero más que por sangre – por supuesto, las dos categorías se solapaban casi totalmente –. ¿Por qué, entonces, enfatiza Lope en el *Arte nuevo* el papel del ‘vulgo’, hasta hacer que la categoría englobe a todo el público? ¿A qué se debe esa manipulación lopesca?

La primera respuesta que viene a la mente es que Lope no está manipulando nada, sino simplemente reconociendo una realidad. El ‘vulgo’ era mayoría en el corral. Asimismo, era la parte más ruidosa y desinhibida del público, y por tanto la que determinaba el éxito o fracaso de la comedia con su ‘vulgar aplauso’ (Vega Carpio 2006: 46) o ‘cólera’ (205). Su influencia sobre los dramaturgos estaba determinada por su simple presencia en grandes números, no por el hecho de haber pagado. Sin embargo, esta influencia no era diferente de la que podría ejercer sobre otros espectáculos públicos – religiosos y civiles – en los que no se cobrara entrada: procesiones, autos sacramentales, entradas reales, ejecuciones, fiestas de cañas, toros, etc. En contraste con lo que ocurre con la comedia, no conservamos testimonios semejantes al *Arte nuevo* que documenten o lamenten la influencia del ‘vulgo’ sobre estos espectáculos.

Debemos concluir, pues, que Lope tenía un interés especial en convertir al público en ‘vulgo’, y este interés debe de ser poético y profesional. Está determinado por el doble contexto del discurso: en primer lugar, el *Arte nuevo* fue un encargo de leer un discurso sobre la práctica teatral lopesca ante la Academia de Madrid; en segundo lugar, es un discurso que Lope decidió publicar en la edición de 1609 de las *Rimas*. Los matices del modo en que Lope habla del público de los corrales en el *Arte nuevo* responden a las condiciones que imponía ese doble contexto al poeta y, además, al modo en que el Fénix quería influir sobre ese mismo contexto, es decir, a la imagen de sí y de su literatura que había construido Lope.

El contexto ayuda a explicar la identificación de público y vulgo en el *Arte nuevo*. Recordemos que el concepto de ‘vulgo’ como público es paradójico porque en el mismo discurso se reconoce que el público es heterogéneo. Es decir, por una parte, Lope define al público como ‘vulgo’, pero por otra hace distinciones en el público. La primera de estas distinciones consiste en separar del ‘vulgo’ al destinatario del *Arte nuevo*: los miembros de la Academia de Madrid y los lectores de la edición de 1609 de las *Rimas*. Aunque estos destinatarios también acuden a los corrales, el *Arte nuevo* les trata de ‘ingenios nobles’ (1) o, simplemente, de ‘ingenios’ (141), y enfatiza que conocen al dedillo los preceptos clásicos (13–1; 97; 128–29; 141–46). El contexto de composición del *Arte nuevo* proporciona ya una

clave interpretativa: los nobles y eruditos de la Academia le piden a Lope que explique cómo y por qué viola los preceptos clásicos con sus comedias, que le han encumbrado a la fama poética. El Fénix responde que las peculiares circunstancias de los corrales le han obligado a escribirlas así, porque el gusto del vulgo, que es quien paga, le fuerza a ello. Ante esta situación, Lope asegura que sólo tiene la opción de adaptarse o de fracasar:

que quien con arte ahora las escribe
muere sin fama y galardón; que puede,
entre los que carecen de su lumbré,
más que razón y fuerza, la costumbre. (29–32)

porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (47–48)

es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera de este monstruo cómico. (148–50)

Lope carga las tintas contra el público (al que tacha de vulgo ignorante y necio) para justificar los elementos de sus comedias que se contraponen a los preceptos clásicos. Se trata de una argumentación que debería complacer a su elitista auditorio en la Academia, y además a la mayoría de los lectores de las *Rimas*. Simultáneamente, el Fénix lleva a cabo una continua *captatio benevolentiae* al excluir a ese auditorio del *Arte nuevo* del ‘vulgo’: le excluye para no insultarle con su peyorativa concepción del público general de los corrales, y para no culpar a su ilustre auditorio de las innovaciones anti-clásicas de las comedias del corral. Al mismo tiempo, Lope insiste en que conoce los preceptos clásicos (17–21), haciendo incluso un resumen de algunas de ellos, como reconoce en un guiño a la audiencia:

Pero ya me parece estáis diciendo
que es traducir libros y cansaros
pintaros esta máquina confusa. (128–30)

Aunque conoce estas reglas clásicas bien, Lope ha sabido dejarlas de lado para adaptarse a las nuevas circunstancias de los corrales con inigualado éxito, como recuerda en varias ocasiones (11–14). El Fénix le pinta a su auditorio y lectores una situación difícil en la que el vulgo pide innovaciones frente a las normas clásicas. Como está hablando y escribiendo para un receptor culto y, presumiblemente, clasicista, Lope exculpa a ese receptor del pecado de romper esas normas, achacando ese gusto ‘bárbaro’ (26; 39) al populacho, al ‘vulgo’. Por tanto, las circunstancias de composición del *Arte nuevo* explican las paradojas centrales del texto, y entre ellas la concepción del público como vulgo. Como resume Pedraza Jiménez, la propuesta del *Arte nuevo* es ‘calculadamente ambigua’ porque se expone ante un público académico, hostil por principios a las innovaciones de la comedia (1994: 370).

Las ambigüedades e ironía lopescas aparecen todavía más claras si relacionamos el *Arte nuevo* con la retórica con que el Fénix describía su propia literatura

en estos años del reinado de Felipe III. Para ello tenemos que partir del hecho de que la clara oposición ‘ingenios’–‘vulgo’ que hemos delineado arriba no se puede aplicar a la totalidad del *Arte nuevo*. En un momento crucial, precisamente en la mención más directa de la violencia del público, Lope acude a un nuevo término, más general que los dos anteriores:

Porque, considerando que la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el final jüicio desde el Génesis,
yo hallo que si allí se ha de dar gusto
con lo que se consigue es lo más justo. (Vega Carpio 2006: 205–20)

El término ‘vulgo’ elogiosamente excluye a los miembros de la Academia y a los lectores, como explicamos anteriormente, pero ciertamente estos ‘ingenios nobles’ se sentirían aludidos con el término ‘español’. Es decir, el *Arte nuevo* divide en ocasiones al público de los corrales, y en otras los iguala. Esta paradoja nos indica que el argumento de Lope es más complejo de lo que parece, pues no se basa exclusivamente en una división elitista del público de los corrales en ‘ingenios’ y ‘vulgo’.

Lope introduce el término ‘español’ para recordar que sus innovaciones en el corral no se deben tan sólo a la obediencia de la plebe, sino que responden a una regla esencial del Arte clásico y del arte nuevo: la imitación. El Fénix creía firmemente que la literatura era imitación (Pérez y Sánchez Escribano 1961: 81; 100–11), y en el *Arte nuevo* lo expresa con lenguaje aristotélico, primero, y ciceroniano, después:

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto como todo género
de poema o poesis, y este ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres. (Vega Carpio 2006: 49–53)

Por eso Tulio las llamaba espejo
de las costumbres, y una viva imagen
de la verdad, altísimo atributo. (123–25)

La imitación de las costumbres es un argumento esencial para el *Arte nuevo*, pues sirve para encontrar el término ‘medio’ (156) entre clasicistas y ‘bárbaros’ que ansiaba Lope: la imitación es un principio del Arte clásico y universal, pero también del arte moderno de los corrales (Friedman 1991: 89), pues si la realidad y las costumbres cambian, la literatura que las describe también puede cambiar.⁸ Los versos que Lope dedica en el *Arte nuevo* al nacimiento y evolución

8 Este argumento de que los tiempos – objeto de imitación – cambian, aparece en numerosas artes poéticas de la época, muchas de las cuales conoció Lope. Ya desde comienzos del humanismo español, con Bartolomé Torres Naharro y Luis Vives, se habían publicado destacadas artes poéticas, la *Propalladia* (1517) del extremeño y la *Veritas fucata* (1522) del valenciano. Le siguen, a final del siglo, una serie notable: el *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) de Gonzalo Argote de Molina, el *Arte poética en romance castellano* (1580) de Miguel

de la comedia (62–127) enfatizan este aspecto. Señalan que incluso en la Antigüedad había cambiado el modo de escribir y, por tanto, los preceptos sobre cómo hacerlo, el arte.⁹ La referencia al público de los corrales como ‘español’ resalta este cambio de tiempos y costumbres. De hecho, la palabra ‘España’ en la obra suele aparecer en contextos que establecen un contraste entre el presente, sus costumbres y su arte, y los de la Antigüedad:

Mas porque, en fin, hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran,
mas como las trataron muchos bárbaros. (Vega Carpio 2006: 22–26)

Creed que ha sido fuerza que os trajese
a la memoria algunas cosas de éstas
porque veáis que me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte;
y que decir como serán ahora
contra el antiguo y que en razón se funda
es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte. (131–39)

En la última cita, Lope subraya que ha incluido en el *Arte nuevo* toda la ‘máquina confusa’ (130) de los tratadistas sobre los orígenes de la comedia precisamente para recordarle al auditorio que los tiempos – y la literatura – cambian y que, por tanto, también lo ha hecho el arte español. La esencia de la literatura es la imitación y, como el objeto que se imita cambia, al imitar los tiempos modernos de los españoles, ha cambiado la literatura.

Esta conexión entre ‘español’ e imitación se vuelve a apreciar claramente en una comedia compuesta en la misma época del *Arte nuevo*, *Lo fingido verdadero* (1608) (Morley y Bruerton 1968: 327). En ella, el emperador Diocleciano explica qué tipo de comedia quiere ver:

Sánchez de Lima, las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) de Fernando de Herrera, el *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo, la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, la *Elocuencia española en el arte* (1604) de Bartolomé Jiménez Patón y el *Exemplar poético* (1606–1609; de Juan de la Cueva (García Santo-Tomás, 2006: 14; 19; Huerta Calvo, 2003; Porqueras Mayo, 1985: 402–407; Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972: 21–28; Vilanova, 1953), aparte de reflexiones de pasada como el famoso diálogo entre el cura y el canónigo de Toledo en la Primera parte del *Quijote* (1605).

9 La idea de que los tiempos cambian, y con ellos de costumbres – e implícitamente los preceptos – era una de las ideas más repetidas en la obra del Fénix (Pérez y Sánchez Escribano, 1961: 197–200; 205). Como en muchos otros, en este aspecto Lope sigue el magisterio de los autores valencianos, como Andrés Rey de Artieda, que ya había usado el argumento en 1581 para justificar el estilo teatral español (García Santo-Tomás 2006: 24). También aparece destacadamente en el *Exemplar poético* de Juan de la Cueva (1606) (Cueva 1925: vv. 37–39; 79–87). Es decir, el *Arte nuevo* culmina y expresa de manera clara lo que habían anticipado los valencianos y sevillanos en teoría y, sobre todo, en la práctica teatral.

Dame una nueva fábula que tenga
 más invención, aunque carezca de arte,
 que tengo gusto de español en esto,
 y como me le dé lo verisímil
 nunca reparo tanto en los preceptos,
 antes me cansa su rigor, y he visto
 que los que miran en guardar el arte
 nunca del natural alcanzan parte. (Vega Carpio 1621: II, 232–39)

Estos versos presentan la familiar oposición del *Arte nuevo*: el ‘rigor’ del arte con sus preceptos se enfrenta a lo imitado de la naturaleza, que sigue tan solo el principio de verosimilitud (Vega Carpio 2006: 235), que es lo que pide el ‘gusto’ del ‘español’ (234). Además, este parlamento revela la íntima conexión entre la imitación y el ‘natural’ (239), que es esencial para entender la lógica del *Arte nuevo*. Según Diocleciano, para hacer una imitación verosímil – es decir, una obra literaria –, el natural y la invención del poeta son más importantes que el rigor de los preceptos. Es decir, el ingenio – la capacidad innata y natural del artista – está por encima del conocimiento académico que debe usar para adornar su creación. Ambos elementos conformaban el arte, pero Lope siempre insistió en conceder ‘la primacía sobre el saber artístico y las reglas al natural’ (Orozco Díaz 1973: 337). En este caso, el Fénix se apoyaba en un adagio tópico: ‘Poeta nascitur, non fit’ (Ringer 1941).¹⁰ Lope sostenía que los poetas nacen, no se hacen (Sánchez Jiménez 2006: 85; 89–90),¹¹ aunque los escritores también necesiten luego de erudición y trabajo para pulir sus obras (Pérez y Sánchez Escribano 1961: 35).¹² El arte también es necesario, pero lo realmente esencial en el poeta es su ingenio, su capacidad natural.

- 10 El tópico estaba muy difundido en la España del momento, como demuestra Gary J. Brown (2009: 34).
- 11 Siguiendo esta idea, otros artistas muchos de la época, aparte de Lope, pensaron que el *Ingenium* o *inventio* era aquel algo divino sin el cual la técnica o la disciplina eran sólo un fardo con el que cargar. Solamente el *ingenium* distinguía al artista magníficamente dotado del simplemente capacitado. Y a diferencia de la técnica o la práctica, no era algo que pudiera adquirirse mediante el estudio. Era innato, y esto lo convertía en algo que literalmente inspiraba respeto; un don de Dios (Schama 2002: 35).
- 12 Lope enfatiza la necesidad de trabajo y de usar la lima de Horacio incluso en los momentos más encendidos de su polémica contra los cultos, que en principio asocia más a la erudición que al natural. Así ocurre en un soneto contra la nueva poesía que incluyó en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, ‘Responde a un poeta que le afeaba escribir con claridad, siendo como es la más excelente parte del que escribe: “Libio, yo siempre fui vuestro devoto, / nunca a la fe de la amistad perjuro; / vos, en amor, como en los versos, / duro tenéis el lazo a consonantes roto. // Si vos, imperceptible, si remoto, / yo, blando, fácil, elegante y puro; / tan claro escribo como vos oscuro; / la Vega es llana y intricado el soto. // También soy yo del ornamento amigo; / sólo en los tropos imposibles paro, / y deste error mis números desligo; // en la sentencia sólida reparo, / porque dejen la pluma y el castigo / oscuro el borrador, y el verso claro”’ (Vega Carpio 2008: 149). El ‘castigo’ (l. 13), es decir, el trabajo de corrección, es una de las partes más importantes del quehacer poético. Un énfasis semejante aparece en *La Dorotea*. En esta obra igualmente tardía se afirma que la ‘invención’, más relacionada con el ingenio, es ‘la parte principal del poeta’ (IV, 2; 344). Sin embargo, el personaje de Julio también resalta más adelante el papel del estudio (*La Dorotea* IV, 3 (Lope de Vega Carpio 1980: 373)).

Montesinos notó la presencia del concepto del ‘natural’ en el pensamiento poético de Lope, pero eligió no comentarlo en el *Arte nuevo*, por considerar que no aparece en el texto (1989: 156). En efecto, el término no aparece directamente, no se menciona la palabra ‘natural’, pero sí que aparece aludida cuando Lope relata su increíble capacidad y feracidad.¹³ El Fénix afirma al comienzo del *Arte nuevo* que conoce perfectamente todos los preceptos desde que tenía diez años (Vega Carpio 2006: 17–21), como niño prodigio, y luego sostiene que escribió comedias ‘de once y doce años’ (219). Igual relación con el genio natural del poeta tiene su monstruosa productividad:

Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esa semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias? (367–6)

El *Arte nuevo* no mencionará el natural, pero ciertamente alude varias veces al concepto.

Además, la insistencia del *Arte nuevo* en el carácter imitativo de la literatura apunta también en esta dirección. El énfasis en la imitación, que no ha sido subrayado por la crítica como merece, es una de las características más llamativas del discurso. Aparte de los ejemplos antes citados (49–53; 123–25), el *Arte nuevo* repite una vez tras otra que la literatura (y la comedia) es ante todo imitación de la naturaleza: ‘imitación poética’ (54), ‘imitan’ (62), ‘imitar’ (249), ‘imita’ (253), ‘imitar’ (266), ‘imite’ (269), ‘imitar lo verosímil’ (285), ‘speculum humanae vitae’ (377). Esta recurrencia del término revela que el concepto de la imitación es clave en la argumentación del *Arte nuevo*. Por tanto, tiene que estar relacionado con las paradojas centrales de la obra.

Para Lope los preceptos del arte no eran necesarios para imitar la naturaleza, pues esto se podía conseguir mejor usando principalmente el ingenio o natural. En este sentido, el Fénix suscribiría la opinión de su amigo Carducho sobre Caravaggio: ‘¿Quién pintó jamás y llegó a hacer también como este monstruo de ingenio y natural hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas sólo con la fuerza de su ingenio y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración?’ (Carducho 1633: 89r–89v; xvii). Como Caravaggio, Lope se consideraba un ‘monstruo de ingenio y natural’, que podía utilizar ese natural para imitar la naturaleza como ha venido haciendo en los corrales, sin usar (casi) el arte:

decir cómo serán ahora
contra el antiguo y que en razón se funda
es pedir parecer a mi experiencia. (136–38)

En el *Arte nuevo* Lope se presenta ante sus oyentes y lectores como un genio feraz y precoz y enfatiza que la buena literatura es imitación de la naturaleza, elemento mucho más importante que la aplicación de preceptos. Además, el

13 Juan Manuel Rozas ya insistió en la importancia de las asociaciones de ideas en la retórica del *Arte nuevo* (1976: 61).

Fénix sugiere que para imitar de la naturaleza lo esencial es, precisamente, el natural, el genio: lo natural (naturaleza) y el natural (genio) están íntimamente relacionados en la poética del *Arte nuevo*.

Es una imagen coherente con la que Lope difundió a lo largo de su carrera, especialmente en los primeros años del reinado de Felipe III, en el *Isidro* (1599) y las *Rimas* (1604; 1609), en las que, no olvidemos, decidió imprimir el *Arte nuevo* (1609). En estas dos obras Lope lleva a cabo una defensa de lo español que resulta esencial para comprender el *Arte nuevo*. El *Isidro* reivindica dos elementos íntimamente relacionados: el saber innato (natural) y lo español. La humilde sabiduría natural se opone continuamente a la erudición, y la modesta tradición española-castellana se contrasta con la soberbia erudición extranjera:

Si os pusiere por objeto
de tantos algún discreto
que sois humildes y llanos,
decid que sois castellanos
los versos, como el sujeto.

Todo pájaro en su nido
natural canto mantiene,
en que a ser perfecto viene,
porque en el canto aprendido,
mil imperfecciones tiene.

A cuantos su ingenio engaña
con estilo y lengua extraña,
musa española, decildes
que aquestos versos humildes
son naturales de España (Vega Carpio 2010: I, 26–40)

El natural se identifica con lo natural y con lo español, tanto en lo moral (carácter de *Isidro*) como en lo poético (versos de la voz narrativa). La base de esta trabazón lógica se encuentra en la defensa de la redondilla del ‘Prólogo del autor’, pero se puede también localizar a lo largo de toda la obra en el carácter humilde y castellano de *Isidro*. Por su parte, ‘El prólogo’ de las *Rimas* defiende otra forma poética española, el romance, como el *Isidro* la redondilla, y lo hace en términos muy semejantes a los del *Isidro*. Aunque el romance es considerado una forma baja, en las *Rimas* el poeta lo ensalza precisamente por su carácter natural y nacional: ‘Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación’ (Vega Carpio 2008: 107).

Es decir, Lope venía utilizando las connotaciones positivas del término ‘español’ para justificar decisiones estilísticas controvertidas, como el uso de la redondilla en el *Isidro* y del romance en las *Rimas*. El Fénix anticipaba que los eruditos le podían criticar estas decisiones como bajas e incluso contrarias al arte, y decidió defenderse adoptando la bandera de la humildad y de la españolidad. Esta imagen recordaba la genialidad de Lope, el ‘monstruo de la naturaleza’: el Fénix no poseía títulos nobiliarios ni universitarios (Montesinos 1989: 153), pero supo aprovechar la retórica de la genialidad para explotar esta situación a su favor. De hecho, se diría que en textos como el *Isidro* y las *Rimas* el

poeta incluso buscó destacarse reivindicando los géneros humildes que ponían de relieve su genio, en oposición a la erudición. Lope afirmaba poseer ante todo un excepcional natural, pero eso era precisamente, en base a sus ideas poéticas sobre la imitación, la esencia de la creación literaria.

La misma retórica la encontramos en el *Arte nuevo*, aunque concentrada en el concepto de imitación, relacionado indirectamente con el natural y lo español. Lo esencial de la comedia es la imitación de la naturaleza, de las costumbres de los españoles, y para eso es preciso, más que aplicar preceptos, contar con un natural excepcional como el de Lope. En este sentido, la ecuación público-español sirve, como en el *Isidro* y las *Rimas*, para reforzar la posición de Lope, quien, recordemos – como recuerda él en el *Arte nuevo* –, ha conseguido un éxito inigualable precisamente gracias a este público español y a la imitación de sus costumbres españolas contra el arte. Es decir, en el *Arte nuevo*, Lope denigra y exalta al público de los corrales como parte de su ‘swaggering apology’ (Gerli 1989: 489): lo denigra como ‘vulgo’ para justificarse ante su audiencia y lectores cultos por haber roto los preceptos clásicos; lo exalta como ‘español’ – simple y ‘bárbaro’ desde la perspectiva de los pedantes que también atacarían la redondilla y el romance – para construir una imagen de poeta genial.

En suma, el *Arte nuevo* hila lógicamente una secuencia de conceptos que nos sirven para seguir el mapa ideológico de la obra: ‘vulgo’, ‘español’, ‘imitación’, ‘natural’. Lope manipula la realidad de los corrales, cuyo público era variopinto, mezcla de eruditos y analfabetos, nobles y plebeyos, transformando al auditorio en el ‘vulgo’. A continuación, identifica a este ‘vulgo’ con la nación española, adjudicándole además algunas de las características tópicas de los españoles de la época, como la cólera. Esta paradójica concepción del público como ‘vulgo’ (con sus connotaciones negativas) y como ‘español’ (con connotaciones principalmente positivas) en el *Arte nuevo* se basa en una serie de paradojas accesorias. En primer lugar, se apoya en el hecho de que Lope usa su éxito entre el público general y, por tanto, mayoritariamente plebeyo e ignorante, para ganarse el respeto de los ‘ingenios nobles’ de la Academia de Madrid y de los lectores de las *Rimas*. En segundo lugar, se funda en la retórica de exaltación de lo humilde y del genio natural, que era la que estaba difundiendo Lope en esa fase de su carrera: la verdadera poesía consiste en imitar la naturaleza utilizando la capacidad innata del autor, su genio o ‘natural’. En el *Arte nuevo* como en el *Isidro*, las *Rimas*, y otros muchos textos del Fénix, imitación, natural y español son conceptos que siempre van de la mano, y que contribuyen a formar la imagen del Lope genial que tanto éxito ha tenido entre los lectores. Es decir, las paradojas y manipulaciones del *Arte nuevo*, centradas sobre todo en el polémico concepto del ‘vulgo’, se explican en el contexto de producción y difusión del discurso, así como de la imagen que Lope daba de sí mismo y de su producción literaria en estos años del reinado de Felipe III.

Obras citadas

- Aubrun, Charles Vincent, 1968. *La comedia española (1600–1680)*, trad. de Julio Lago Alonso (Madrid: Taurus).
- Bègue, Alain, 2007. *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII: catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España* (Madrid: Biblioteca Nacional).
- Brown, Gary J., 2009. 'Lope de Vega's Evolving Rhetoric and Poetics: The Dedicatory Epistle to Arguijo (*Rimas*, 1602)', *Hispanófila*, 156: 29–49.
- Brown, Kenneth, 1980. *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600–1629): ingenioso miembro de la república literaria española* (Madrid: Porrúa).
- Carducho, Vicencio, 1633. *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid: Francisco Martínez).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, 2004. *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico et al. (Barcelona: Círculo de Lectores).
- Chaytor, H. J., 1925. *Dramatic Theory in Spain. Extracts From Literature Before and During the Golden Age* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Close, Anthony, 2000. *Cervantes and the Comic Mind of His Age* (Oxford: Oxford University Press).
- Cueva, Juan de la, 1925. *Exemplar poético (1606)* en *Dramatic Theory in Spain. Extracts From Literature Before and During the Golden Age*, de H. J. Chaytor (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 6–14.
- Díez Borque, José María, 1978. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona: Bosch).
- , 1980. 'Públicos del teatro español del siglo XVII', en *II Jornadas de teatro clásico español. Almagro 1979*, ed. de Francisco Ruiz Ramón (Madrid: Ministerio de Cultura), pp. 61–87.
- , 1981. 'Lope para el vulgo. Niveles de significación', en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, ed. de Manuel Sito Alba y Francisco Ramos Ortega (Salamanca: Instituto Español de Cultura de Roma), pp. 297–314.
- , 1996. *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro* (Barcelona: Oro viejo).
- Egido, Aurora, 1990. *Fronteras de la poesía en el Barroco* (Barcelona: Crítica).
- Friedman, Edward H., 1991. 'Resisting Theory: Rhetoric and Reason in Lope de Vega's *Arte nuevo*', *Neophilologus*, 75: 86–93.
- Froldi, Rinaldo, 1968. *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, trad. de Franco Gabriele (Salamanca: Anaya).
- García Santo-Tomás, Enrique, 2006. 'Introducción', en *Arte nuevo de hacer comedias (1609)*, de Lope de Vega Carpio, ed. de Enrique García Santo-Tomás (Madrid: Cátedra), pp. 9–127.
- Gerli, E. Michael, 1989. 'El retablo de las maravillas: Cervantes' "Arte nuevo de deshacer comedias"', *Hispanic Review*, 57: 477–92.
- Gilbert-Santamaría, Donald, 2000. 'Playing to the Masses: Economic Rationalism in Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*', *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 1: 109–137.
- , 2005. *Writers on the Market. Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain* (Lewisburg, PA: Bucknell University Press).
- Huerta Calvo, Javier, 2003. 'Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI', en *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, ed. de Javier Huerta Calvo (Madrid: Gredos), pp. 303–316.
- José Prades, Juana de (ed.), 1971. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega Carpio (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- King, Willard F., 1969. *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII* (Madrid: Real Academia Española).
- Maestro, Jesús G., 1998. 'Aristóteles, Cervantes y Lope: el *Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental', *Anuario Lope de Vega*, 4: 193–208.
- Maravall, José Antonio, 1996. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (Barcelona: Ariel).
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 1896. *Historia de las ideas estéticas en España*, Vol. III (Madrid: M. Tello).

- Menéndez Pidal, Ramón, 1989 [1935], 'Lope de Vega, el *Arte nuevo* y la nueva biografía', en *Lope de Vega. El teatro I*, ed. de Antonio Sánchez Romerazo (Madrid: Taurus), pp. 89–144. pp. 193–228.
- Montesinos, José F., 1989. *La paradoja del Arte nuevo* (1964), en *Lope de Vega. El teatro I*, ed. de Antonio Sánchez Romerazo (Madrid: Taurus), pp. 145–67.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, 1968. *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. de María Rosa Cartes (Madrid: Gredos).
- Neumeister, Sebastian, 1978. 'Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia', *Iberorromania*, 7: 106–119.
- Orozco Díaz, Emilio, 1973. *Lope y Góngora frente a frente* (Madrid: Gredos).
- , 1978. *¿Qué es el 'Arte nuevo' de Lope de Vega?* (Salamanca: Universidad de Salamanca).
- Parker, J. H., 1966. 'Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias*: Post-Centenary Reflections', en *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, ed. de John Esten Keller y Karl-Ludwig Selig (Chapel Hill: The University of North Carolina Press), pp. 113–30.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (ed.), 1994. *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, Vol. II (Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha).
- Pérez, Luis C., y Federico Sánchez Escribano, 1961. *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- Pérez Magallón, Jesús, 2000. 'Del *Arte nuevo* de Lope al arte "reformado" de Bances: algunas consideraciones de poética dramática', *Edad de Oro*, 19: 207–222.
- Porqueras Mayo, Alberto, 1985. 'El *Arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro', *Hispanic Review*, 53: 399–413.
- , y Federico Sánchez Escribano, 1972. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (Madrid: Gredos).
- Rico Verdú, José, 1981. 'La epistolografía y el *Arte nuevo de hacer comedias*', *Anuario de Letras*, 19: 33–62.
- Ringer, William, 1941. 'Poeta nascitur, non fit: History of an Aphorism', *Journal of the History of Ideas*, 2: 497–504.
- Romera-Navarro, Miguel, 1941. 'Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII', *Hispanic Review*, 9: 494–99.
- Rothberg, Irving P., 1963. 'Lope de Vega and the Aristotelian Elements of Comedy', *Bulletin of the Comediantes*, 14: 1–4.
- Rozas, Juan Manuel, 1976. *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega* (Madrid: Sociedad General Española de Librería).
- Salomon, Noël, 1974. 'Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española', en *Creación y público en la literatura española*, ed. de Jean François Botrel, Serge Salaün y Andrés Amorós (Madrid: Castalia), pp. 15–39.
- Sánchez, José, 1961. *Academias literarias del Siglo de Oro español* (Madrid: Gredos).
- Sánchez Escribano, Federico, y Alberto Porqueras Mayo, 1972. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco* (Madrid: Gredos).
- Sánchez Jiménez, Antonio, 2006. *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio* (Londres: Tamesis).
- Schama, Simon, 2002. *Los ojos de Rembrandt*, trad. de Ricardo García Pérez (Barcelona: Areté).
- Schevill, Rudolph, 1918. *The Dramatic Art of Lope de Vega, together with La dama boba* (Berkeley: University of California Press).
- Vega Carpio, Lope de, 1621. *Lo fingido verdadero*, en *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid: Viuda de Alonso Martín), ff. 261r–284v.
- , 1980. *La Dorotea* (1632), ed. de Edwin S. Morby (Madrid: Castalia).
- , 1998. *Rimas* (1609), en *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño (Barcelona: Crítica), pp. 101–570.
- , 2003 [1624]. *La Circe, con otras rimas y prosas*, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. de Antonio Carreño (Madrid: Biblioteca Castro), pp. 351–747.
- , 2006 [1609]. *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás (Madrid: Cátedra).

- , 2008. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) ed. de Macarena Cuiñas Gómez (Madrid: Cátedra).
- , en prensa. *Isidro. Poema castellano* (1599), ed. de Antonio Sánchez Jiménez (Madrid: Cátedra).
- Vilanova, Antonio, 1953. 'Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII', en *Historia General de las Literaturas Hispánicas. III. Renacimiento y Barroco*, ed. de Guillermo Díaz-Plaja (Barcelona: Vergara), pp. 567–92.
- Vitse, Marc, 1988. *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle* (Toulouse, France: Université de Toulouse-Le Mirail).
- Wardropper, Bruce W., 1956. 'Fuenteovejuna: el gusto and lo justo', *Studies in Philology*, 53: 159–71.