



Una oración académica: Arte de hacer comedias en este tiempo

Jesús Cañas Murillo

Universidad de Extremadura

Un texto con problemas



Durante mucho tiempo fue un tópico considerar el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega un escrito desordenado, confuso, contradictorio, farragoso, defectuosamente compuesto y difícil, si no imposible, de comprender. Fue un texto atacado y mal entendido por muchos ya desde la época de su creación. En el siglo XVIII los exigentes críticos neoclásicos abundaron en la misma línea de interpretación. Y similares ideas se fueron repitiendo hasta bien entrado el siglo XX. No obstante, en este mismo siglo comenzaron a ver la luz un conjunto de trabajos que fueron modificando paulatinamente la percepción negativa de la pieza heredada de los años anteriores, que fueron consiguiendo, cada vez más, arrinconar los tópicos tradicionales, que fueron abriendo camino a una más correcta comprensión de esta singular creación del Fénix. Las investigaciones clásicas de Menéndez Pidal, Montesinos, Lázaro Carreter, Rinaldo Froldi, Juana de José, Emilio Orozco y Juan Manuel Rozas¹, entre otras varias, no fueron en absoluto ajenas a ese cambio trascendental.

Del *Arte Nuevo* muchos aspectos se detectaban, se percibían, como extraños. Por ejemplo, la omnipresencia del *yo* en la exposición de las materias seleccionadas. Por ejemplo, el tono cauto de su redacción, llena de afirmaciones a medias, de explicaciones hechas con recelo, de peticiones de disculpas. Por ejemplo, los continuos cambios de tono. Por ejemplo, su composición general, su estructura, juzgada descompensada, confusa e imperfecta, con inclusión de saltos y vueltas atrás en los contenidos. Por

ejemplo, su extensísima primera parte, en la que Lope no aborda el tema de su teatro, sino de doctrinas literarias, de preceptiva clasicista general. Por ejemplo, la descompensación, también, en el tratamiento de los diversos asuntos abordados al hablar de la nueva comedia. Por ejemplo, la ausencia, o presencia casi testimonial, de determinados aspectos, de ciertas materias. Por ejemplo, la inclusión eventual de pareados. Por ejemplo, su apresurada conclusión.

Todas esas facetas del texto tienen perfecta justificación. No constituyen simples caprichos de su autor. Todas quedan perfectamente explicadas si encuadramos la pieza en el contexto en el que fue creada. Si tenemos en cuenta las circunstancias externas en las que se produjo su composición. Los destinatarios inmediatos que se iban a encargar de recibir sus contenidos. El ambiente y el marco en el que iba a producirse su difusión primera.

Un texto con contexto



El *Arte Nuevo* es un escrito académico, 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 misma². 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...

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, en la última parte del siglo XVII.

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 comprobar consultando las actas³ 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 noches⁴.

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. 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 de cada uno de ellos a los diferentes miembros que formaban parte de la institución. 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 similar⁵.

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), «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), «Discurso o recopilación de las necedades más ordinarias en que solemos caer hablando» Miedo -El Canónigo Francisco Tárrega-, sesión 29), «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)⁶, «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 las excelencias de la cruz de Christo Nuestro Señor» (Industria -Gregorio Ferrer-, sesión 87), hecho para una Semana Santa. 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 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 Academia de los Nocturnos es bien conocida gracias a sus actas, como hemos podido comprobar. Existieron otras en el Siglo de Oro. Como la Academia de los Adorantes, o la Academia de los Montañeses del Parnaso, ambas también valencianas⁷. Como, la Academia del Alcázar, o la Academia del Buen Retiro, ambas madrileñas e impulsadas por el rey Felipe IV⁸. O como la Academia Imitatoria, la Academia de los Humildes de Villamanta, la Academia Selvaje, la Academia Peregrina..., todas ellas igualmente desarrolladas en Madrid⁹. 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. 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 conocida¹⁰. 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, 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 cargo¹¹.

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-, 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.

Un texto condicionado



Para la Academia de Madrid, para la Academia de Saldaña, redacta Lope su *Arte Nuevo*, 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 de encargo, -una «Lición»-, similar a los que figuran en las actas de la Academia de los Nocturnos. 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 era 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 hostil¹². Esta circunstancia explica algunas de las características de la pieza.

El *Arte Nuevo* es una obra destinada a recibir, en primer término, una transmisión oral. Es un discurso, como hemos dicho, -una especie de “conferencia”-, en el que un «ponente» comunica «doctrina» a quienes le escuchan. No es extraña, entonces, esa omnipresencia del *yo* que al principio detectábamos, ni los continuos cambios de tono para adecuarse a las diversas partes de la exposición, ni los saltos y las asociaciones de ideas que se observan en la misma¹³, y que producen una mayor sensación de oralidad. No son extrañas las constantes apelaciones al auditorio, al que se halaga para mantenerlo 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 día¹⁴, útiles para llamar la 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 es extraña la continua *captatio benevolentiae* («Fácil parece este sujeto, y fácil / fuera para cualquiera de vosotros», vv. 11-12). No son extrañas las continuas prevenciones 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 es extraña la descompensación que Juan Manuel Rozas detectó en su estructura¹⁵, 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 es extraña 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 José¹⁶ 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 que ha acontecido con otras Academias, como la tantas veces citada Academia de los Nocturnos valenciana.

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. Antes los recordábamos. 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. 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 Juana de José¹⁷, 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 1608¹⁸, 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 éste último título, al final del mismo año 1608, lo dio su autor a la imprenta como apéndice, -tal vez porque la obra en la que iba a ser incluida, estuviese en esos instantes en curso de publicación (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, para facilitar, así, una más rápida difusión escrita-, de la segunda edición de sus *Rimas*, publicada en Madrid, por Alonso Martín, en 1609.

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 tiempo¹⁹. De ahí que, como supuso Rozas²⁰, 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.

El resultado 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. 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. A lo largo de nuestra exposición lo hemos podido ir comprobando.

Bibliografía selecta



Ediciones

- Vega, Lope de: *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juana de José Prades. Madrid, CSIC (Clásicos Hispánicos), 1971.
- Vega, Lope de: *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 585), 2006.

Estudios

- Cañas Murillo, Jesús: «Texto y contexto en el *Arte Nuevo* de Lope de Vega», en prensa en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXII, 2009.
- Frolidi, Rinaldo: «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*. Madrid, Anaya, 1968, pp. 161-178.
- Frolidi, Rinaldo: «L'Arte Nuevo di Lope de Vega: trattato accademico o satira dell'academismo», en *Spicilegio moderno*, 1 (1972), Pisa, Libreria Goliardica, pp. 169-177.

- Lázaro Carreter, Fernando: «El arte nuevo (vs. 64-73) y el término entremés», en *Anuario de Letras*, V (1965), pp. 77-92. Recogido en su libro *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 187-201.
- Mas i Usó, Pasqual: *Academias valencianas del Barroco: Descripción y diccionario de poetas*. Kassel, Reichenberger, 1999.
- Menéndez Pidal, Ramón: «Lope de Vega, el arte nuevo y la nueva biografía», en *Revista de Filología Española*, XXII (1935), pp. 337-398. Recogido en Ramón Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1940, pp. 69-143.
- Montesinos, José F.: «La paradoja del Arte Nuevo», en *Revista de Occidente*, II (1964), pp. 302-330. Recogido en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1967, pp. 1-20.
- Orozco Díaz, Emilio: *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una consideración crítica*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.
- Rico Verdú, José: «La epistolografía y el Arte Nuevo de hacer comedias», en *Anuario de Letras*, XIX (1981), pp. 133-162.
- Rozas, Juan Manuel: *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*. Madrid, SGEL, 1976.
- Rozas, Juan Manuel: «El significado del Arte Nuevo», en su libro *Estudios sobre Lope de Vega*. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 259-293.
- Sánchez, José: *Academias literarias del Siglo de Oro Español*. Madrid, Gredos (BRH), 1961.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel: «La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba», en *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 59, n.º 2 (2003), pp. 569-587.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

