



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Un empresario en escena: el capital y los factores de producción en
el Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega

Tesis que para optar por el título de Licenciada en
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
presenta

Dulce Carolina López Rodríguez

Asesora: Dra. Lilián Camacho Morfin

Ciudad Universitaria, CDMX 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Rosalba y Narciso, por todo el apoyo, por su amor, por su infinita paciencia.

A Diana, eres la mejor hermana que me pudo pasar en la vida.

A Rubí y a Lalo, Sanchos de mi existencia, por enderezar mis tuertos; a Samanta y a Cecilia, por los ánimos y las pláticas.

A mis lectores: Leonor Fernández, Gerardo Altamirano, Verónica García y Luis Alfonso Romero, por enriquecer con sus comentarios esta investigación.

A mi compañeros del Seminario de Tesis, por el soporte académico y emocional.

A la Dra. Lilián Camacho Morfín, por su atenta y cariñosa guía en este viaje intelectual; por sus enseñanzas y por transmitirme, desde la primera clase, amor y respeto a mi profesión.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por brindarme un mundo de posibilidades.

ÍNDICE

UN EMPRESARIO EN ESCENA: EL CAPITAL Y LOS FACTORES DE PRODUCCIÓN EN EL *ARTE NUEVO* *DE HACER COMEDIAS* DE LOPE DE VEGA

Introducción	5
I. La crítica en torno al <i>Arte nuevo de hacer comedias</i>	
Ediciones y textos	10
Balance de la crítica sobre el <i>Arte nuevo</i>	11
El <i>Arte nuevo</i> , la Comedia Nueva y los coetáneos del Fénix	14
Las compañías teatrales en la crisis del XVII	20
El <i>Arte nuevo</i> , el Neoclasicismo y la política en el siglo XVIII y XIX	25
El <i>Arte nuevo</i> y el esplendor de la crítica del siglo XX	29
El <i>Arte nuevo</i> y la crítica desbordante del siglo XXI	34
Las aproximaciones económicas al <i>Arte nuevo</i> y a Lope de Vega	38
Balance de los estudios económicos sobre el <i>Arte nuevo</i> y Lope de Vega	47
II. Disciplinas económicas auxiliares en el estudio del <i>Arte nuevo de hacer comedias</i>	
La microeconomía	49
La economía de la cultura	56
La sociología económica	58
III. Un empresario en escena, un dramaturgo en el mercado: el <i>Arte nuevo de hacer comedias</i>	
El Fénix de los Ingenios: un poeta-empresario	60
El empresario Lope de Vega y su intuición económica	60
Un modelo lopesco de producción artística	64
El saber lopesco y el capital cultural en el <i>Arte nuevo</i>	73
El saber en Lope de Vega	73
El capital cultural en el <i>Arte nuevo</i>	79
Los factores de producción en el <i>Arte nuevo</i>	83

Factores de producción en el texto teatral	84
Lenguaje	85
Estructura.....	87
Personaje.....	94
Tema	101
Factores de producción en el espacio teatral	104
Conclusiones	107
Fuentes de consulta	117

*Necesidad y yo, partiendo a medias
el estado de versos mercantiles,
pusimos en estilo las comedias.*
«Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza»
Lope de Vega

INTRODUCCIÓN

La palabra *economía* proviene del griego *iokós* que significa casa, y *nomeia*, que significa ciencia, es decir, ciencia doméstica y para los griegos implicaba lo relativo a la administración del hogar. Es una ciencia social que se enfoca en la manera en que los individuos tomamos decisiones para distribuir de la mejor manera posible los recursos que poseemos (Tortella, 7). Como disciplina, la economía surgió en el siglo XVIII con la Revolución Industrial, aunque ha estado presente desde que el hombre debió proveerse de alimento, techo y vestido. El filósofo escocés Adam Smith es considerado el padre de la economía, por su *Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones* (1776), y la han configurado varias escuelas a lo largo de la Historia, según un gran número de autores, como puede observarse en la *Historia de las doctrinas económicas* (1939) de Eric Roll, o en la *Historia del pensamiento económico* (1995) de Murray N. Rothbarth.

En la actualidad, se distinguen tres grandes ramas de estudio: la primera, la Teoría Económica, contempla el estudio del funcionamiento de los sistemas económicos y está conformada por la microeconomía y la macroeconomía; la segunda, la Econometría, toma a la Estadística como instrumento para analizar cuantitativamente las magnitudes económicas; y la tercera, la Economía Aplicada, hace uso de las dos anteriores para estudiar la diversa y compleja realidad de las sociedades (Tortella, 7).

Una de estas complejas realidades es la del siglo XVII español. La Península estaba al margen de los cambios que provocó la burguesía, fue inevitable que el modelo de producción feudal comenzara a agotarse, y que el modo de producción capitalista se abriera paso en las diversas facetas de la vida aurisecular. La economía, como es de esperarse, influyó en la literatura: la oferta y la demanda desplazaron al mecenazgo, y los artistas, acostumbrados a la corte, a los favores reales y a las relaciones jerárquicas, se vieron en la obligación de buscar el sustento económico no en la nobleza, sino en el pueblo llano, en claras dinámicas de intercambio libre y voluntario entre sujetos económicos equivalentes.

Un exponente reconocido de esta nueva forma de economía en la literatura aurisecular fue el hijo de un bordador, secretario nunca reconocido del Duque de Sessa y primer poeta-empresario, me refiero al madrileño Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635), impulsor del teatro moderno español; la crítica ha señalado constantemente la manera en la que la Comedia Nueva, iniciada por el dramaturgo, hizo del teatro un ámbito comercial, y así lo documentan varios autores como José María Díez Borque en *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (1978), Francisco Blanco Aguinaga en *Historia social de la literatura española* (1979), Antonio Maravall en *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (1990) e Ignacio Arellano en *Historia del teatro español del siglo XVII* (1995), entre muchos otros. Si bien estos autores enlistados han mencionado la existencia de un teatro comercial en el que Lope de Vega participó, se han referido a él desde la Historia, dejando de lado el entramado teórico-económico necesario para comprender de qué manera el teatro adoptó el nuevo modo de producción económica y cómo se ha proyectado, incluso hasta nuestros días, con la literatura de consumo.

Por el motivo anterior, me centraré en Lope de Vega pues considero que es de los primeros artistas en ubicar y practicar esta nueva economía basada en la oferta y la demanda, dividida entre empresarios y consumidores y determinada por el principio básico de esta ciencia, la distribución de recursos en situaciones de escasez, lo cual se observa en un texto medular en el quehacer dramático de los Siglos de Oro, que el Fénix de los Ingenios escribió en la cima del reconocimiento literario y del ejercicio dramático: el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). El *Arte nuevo* es un poema de treientos ochenta y nueve versos, escrito por encargo de la Academia de Madrid para describir la Comedia Nueva y ha sido catalogado como un preceptiva dramática; no obstante, en sus líneas, también se evidencia un proceder sobre el teatro desde la racionalización económica, en donde se entrevé la conciencia de un teatro creado como objeto de consumo.

En razón de la crisis económica ante el choque de modos de producción en la España aurisecular y de la inmersión del campo literario en los mismos, el propósito de esta tesis es demostrar que existe en el *Arte nuevo de hacer comedias* un proyecto económico-teatral propio de una economía de mercado, que muestra a Lope de Vega en el ejercicio de actividades propias del empresario, encaminadas hacia su subsistencia por medio del reconocimiento de las variables económicas —o modelo de producción— implicadas en la

creación de comedias, de la apropiación de sus recursos intelectuales—o capital cultural— y la explotación de los mismos en la distribución de los elementos dramáticos —o factores de producción— en la escritura de comedias nuevas.

Para estudiar el factor económico en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* fue necesario, primeramente, realizar una búsqueda bibliográfica que estableciera pautas para un análisis de este tipo en la composición del Fénix; se encontró que los modelos y disciplinas económicas han sido poco consideradas como herramientas de análisis de la obra de Lope de Vega o el *Arte nuevo* y que las pocas investigaciones al respecto parten de intuiciones o interrogantes sobre la capacidad adquisitiva de Lope de Vega, como las hechas por Guillermo Torre gen «Lope de Vega y la condición económico-social del escritor del siglo XVII» (1965) y Díez Borque en *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (1978), quienes indican la presencia de actitudes burguesas sin ahondar en ellas; o la de Alfonso Noriega, quien especula los porqués del dramaturgo para tratar el tema del dinero en *El humorismo en la obra de Lope de Vega* (1976).

En la misma línea, Francisco Icaza analiza la exageración de la pobreza para obtener el favor real con «Lope: trabajo, producción y recompensa» (1962), y Teresa Ferrer Valls revisa en «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa» (2008) los comportamientos literarios del escritor en su afán por obtener una entrada económica a través del ejercicio de otros géneros literarios. La crítica al respecto también ha buscado explicar cómo la manutención por medio de su arte reflejaba una profesionalización, tema del que se ha ocupado Alejandro García Reidy en *Las musas ramerías* (2013); de igual forma, Ysla Campbell se ha enfocado en la función dramática de la riqueza en la obra teatral del Fénix en «Conceptos dramáticos de la riqueza: el poder del dinero» (1996) y «El comercio y las finanzas en el teatro de Lope de Vega» (1996), y en la existencia de un receptor-consumidor, como es el caso de Díez Borque en «Lope y sus públicos: estrategias de éxito»; finalmente, Donald Gilbert-Santamaría ha estudiado en *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain* (2005) el papel del vulgo como un agente económico, el del consumidor, y ha partido de este para hablar del precapitalismo y del control ideológico.

Al notar que la crítica no ha hecho uso de la teoría económica, elegí la microeconomía para realizar el análisis, pues es una disciplina capaz de mostrar el

comportamiento económico que se percibe en el *Arte nuevo* de una manera clara e integral, ya que recurre a los principios básicos que sustentan (aunque no sean estudiados o considerados a profundidad) las pocas apreciaciones económicas que se han hecho sobre el *Arte nuevo* y el autor; empero, reconocí como limitante para el estudio microeconómico de un fenómeno literario, la necesidad de esta disciplina de circunscribir toda actividad en modelos matemáticos, así que opté por utilizar las nociones abstractas de la disciplina y recurrir a la economía de la cultura y a la sociología económica que han percibido al arte desde la microeconomía con criterios más abiertos de análisis.

Debido a que el *Arte* da cuenta de la voz de Lope de Vega, opté por la oferta, es decir, la parte que ofrece el producto y, con base en esto, determiné tres temas eje de mi análisis: el empresario, el capital y los factores de producción, elementos que caractericé; después, seleccioné conceptos de cada corriente que afianzarán las actividades económicas de la oferta en el *Arte nuevo*; por un lado, el modelo de producción artística de David Throsby con sus correspondientes variables microeconómicas, y por otro, la idea de capital cultural de Throsby y Pierre Bourdieu y su aplicación en el manejo de los factores de producción literarios. Luego, dividí el poema según el punto de vista económico: un apartado general sobre el empresario, del verso uno al ciento cincuenta y seis, en donde Lope de Vega dialoga con la tradición anterior y la actividad teatral de su momento; y otro apartado en donde se proponen los factores de producción de su proyecto, que abarca del verso ciento cincuenta y siete al treientos setenta y uno.

Teniendo en perspectiva lo anterior, en el capítulo uno realizo un recuento de los estudios que se han efectuado desde la época de Lope hasta la nuestra sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* y sobre la economía del escritor. Repaso algunas opiniones de sus contemporáneos en el siglo XVII, el papel que adquirió el poema en la preceptiva teatral del Neoclasicismo en el XVIII, su papel en algunos aspectos políticos del XIX, el estudio detallado y profundo del XX y la diversidad de enfoques en el siglo XXI.

En el capítulo dos presento una síntesis de las características más importantes de las disciplinas en las que apoyo mi análisis. Quedan descritas de esta forma la microeconomía con sus conceptos básicos económicos que guían las decisiones de los individuos, el binomio oferta-demanda y la empresa; la economía de la cultura con su enfoque en las actividades y bienes culturales, y la idea del valor económico y cultural; y la sociología

económica con su empeño en el estudio de los actores, el poder, el condicionamiento y la acción económica como vínculo entre la sociología y la economía.

Finalmente, en el capítulo tres, analizo las huellas en el *Arte nuevo*, que definen a Lope de Vega como un empresario, expongo los ingresos, costes y tiempo como variables del modelo de producción artística que subyace en el poema; enseguida, para ubicar el capital cultural de Lope de Vega en el poema, recorro a la definición del saber humanista descrito por William Bowsma y lo resignifico bajo las nociones del capital institucionalizado e incorporado de Pierre Bourdieu; después, localizo los versos que cumplen con las propiedades del factor de producción y las divido en factores variables y factores fijos de acuerdo a su función en la obra de teatro y los estudió separadamente: lenguaje, estructura, personaje, tema, escenografía y espacio. Por último, elaboro las conclusiones del análisis.

I

LA CRÍTICA EN TORNO AL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS

EDICIONES Y TEXTOS

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* fue publicado por primera vez en la Segunda parte de las *Rimas* de Lope de Vega en 1609. Desde esta fecha y hasta 1623 el texto tuvo cinco reediciones, más una aparente suelta publicada en 1736 (*Significado*, «El texto»).

En cuanto a ediciones modernas, se tienen registradas la de José Manuel Blecua en *Obras poéticas*, en 1969, publicada por Planeta; la de Juana de José Prades, en 1971, por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; la de Juan Manuel Rozas, en 1976, por la Sociedad General Española de Librería; las de Felipe Pedraza en las *Rimas* de 1993 y en 2009 (ésta última fue una publicación facsímil de las ediciones de 1609, 1613 y 1621) ambas por la Universidad Castilla-la Mancha; la de Enrique García Santo-Tomás, en 2006, por Cátedra y la de Evangelina Rodríguez publicada en 2011 por Castalia.

La edición con la que se estudiará en esta investigación es la de Enrique García Santo-Tomás pues es una de las ediciones más modernas, con un estudio introductorio que abarca los temas más recurrentes al acercarse al *Arte nuevo* y contiene un buen aparato crítico, además de ser la más accesible en México.

Las ediciones del *Arte nuevo* no localizadas fueron las de Juana de José Prades y la de Evangelina Rodríguez; tampoco se encontraron algunas monografías especializadas como *El «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega (un ensayo bibliográfico)* de Juana de José Prades, que hubiese sido un buen complemento en esta revisión; el estudio de Miguel Romera Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, y algunos de los estudios incluidos en las compilaciones de Jack H. Parker, *Lope de Vega studies, 1937-1962, a critical survey and annotated bibliography* (1964) y de W. L. Fichter. «The present state of Lope de Vega studies»(1937) debido a que la mayoría fueron publicados en otros países, principalmente Estados Unidos y no se puede acceder a ellos vía electrónica ni contamos con los recursos económicos para solicitarlos; sin embargo, en trabajos subsecuentes, se tomarán en cuenta estas obras.

BALANCE DE LA CRÍTICA SOBRE *ARTE NUEVO*

El devenir de la crítica del *Arte nuevo* desde su publicación hasta nuestros días ha sido polémico, pero también más o menos consistente respecto al tema que más suele estudiarse en él: la preceptiva teatral. Esta consistencia se debe a ciertos factores que han marcado las directrices para abordar el texto. El primero es su naturaleza literaria: al ser una composición sin una estructura regulada que dé cuenta de su pertenencia a algún género literario, la crítica se ha enfocado considerablemente a desentrañar los porqués de su estilo, forma y contenido. Otro factor es el de su brevedad: trescientos ochenta y nueve versos que, si bien proponen una nueva forma de hacer teatro, están relacionados en un contexto específico (fue escrito por encargo) que ha llevado a la crítica a considerarlo como un texto menor, propio de escritos de circunstancias y, como tal, ha sido estudiado en varias ocasiones «de pasada», subordinándose a los estudios de otras obras de Lope de Vega. Un último y tercer factor es el de la tradición crítica: el nuevo género que el *Arte nuevo* proponía —la Comedia Nueva— se oponía a una tradición literaria muy establecida y consagrada, por lo que la interacción que suscitará en el campo de la preceptiva ocupará la mayor cantidad de miradas críticas desde el siglo XVII hasta el XXI.

Bajo este supuesto, la investigación que aquí presento recaba el resultado de una búsqueda integral que da cuenta de los principales temas y perspectivas más recurrentes en el estudio del *Arte nuevo*. Dichas pesquisas se realizaron en diversas bibliotecas (UNAM, COLMEX, UAM), bases de datos (MLA, Hapi, Jstor y el proveedor EBSCO), y sitios de estudio en la red (Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, Prolope, Patrimonio Teatral Clásico Español, Entresiglos, Artelope y Anuario de Lope de Vega, Rebiun, Red de Tesis Doctorales y DIALNET).

Las fuentes bibliográficas debían tratar alguno de los tres temas siguientes para ser incluidas: 1) el *Arte nuevo de hacer comedias*; 2) aspectos económicos en el *Arte nuevo* y 3) la economía en la obra y vida de Lope de Vega. La búsqueda arrojó un total de cincuenta y me permitió hacer algunos descubrimientos:

En primer lugar, noté que la crítica moderna y contemporánea centró su interés en el *Arte nuevo* en dos períodos: en la década de los sesenta en el siglo XX y en la primera del siglo XXI. La razón de ello corresponde a la celebración, por un lado, del aniversario de los

cuatrocientos años del nacimiento del Fénix de los Ingenios y, por otro, a la cuarta centuria de la primera publicación del *Arte nuevo de hacer comedias*, en 1609.



Figura 1: Número de publicaciones por década (La gráfica es mía).

Estas épocas también son simbólicas para el estudio de la crítica lopesca: es en la década de los sesenta donde encontramos las observaciones más agudas que hasta entonces se habían hecho sobre la obra de Lope de Vega en general y sobre el *Arte nuevo* en particular. Sobre este último, aparecen las observaciones que se han convertido en las referencias obligadas a casi todo trabajo posterior sobre el *Arte*: Ramón Menéndez Pidal, Reinaldo Froldi, José Fernández Montesinos, y se gestan en esta época estudios de singular importancia que se darán en la década siguiente, como los de Juan Manuel Rozas o los de Emilio Orozco Díaz, autores que revisaré en «El *Arte nuevo* y el esplendor de la crítica del siglo XX».

Es una crítica que rompe con la precedente, pues interactúan con los comentarios de los moralistas del XVI, de los preceptistas del XVII y con los positivistas del XIX, y también sienta las bases para el tipo de estudios de las décadas posteriores, más centradas en el análisis del texto. En la primera década del siglo XXI se nota ya un cambio en el matiz de los estudios, y se perfilan de manera más consistente temas que hasta entonces sólo habían sido comentarios dispersos: los aspectos sociológicos y, sobre todo, económicos del *Arte nuevo*. Empero, estos nuevos cauces apenas comienzan y por lo tanto no son tan abundantes, como lo haré notar más adelante.

El segundo descubrimiento es el de las líneas de estudio que siguen estos cincuenta textos encontrados y la popularidad de los temas según las cantidades de textos que pueden ubicarse en cada rubro.



Figura 2: Líneas de investigación y porcentajes (El esquema es mío).

1. Preceptiva teatral lopesca. Esta línea de estudio ha sido la más recurrente para aproximarse al *Arte nuevo*, debido a la estrecha relación de éste con las poéticas de su tiempo, así como a su contenido directo sobre la práctica dramática, la concepción del «buen hacer teatral» ha cambiado de acuerdo a la ideología de cada época, por ello, se distinguen tres subtemas: la moralidad como termómetro del buen teatro y su comprobación en el *Arte nuevo*; la nueva poética teatral que éste propone y su comparación, a través del tiempo, con otras poéticas.
2. *Arte nuevo*: innovación literaria. El *Arte nuevo* es un texto literario, y la manera que la crítica ha abordado dicha característica ha sido por medio del estudio de sus particularidades estéticas y la construcción de sus estrategias argumentativas.
3. Contexto social del *Arte nuevo*. En este apartado los estudios, aunque pocos, se enfocan en cuestiones de tipo sociológico: los factores políticos y sociales que rodean a mi objeto de estudio y que se van perfilando hacia mi tema principal: la economía.
4. Obras compilatorias. Consideré como tales aquellas que han reunido estudios referentes al *Arte nuevo* o a la obra de Lope de Vega y que tuvieran información relevante para mi investigación.

5. Miradas económicas a Lope de Vega. Son el tema principal de esta investigación y detallaré sus características más adelante.

A continuación revisaré en orden cronológico los estudios cuyas temáticas ya expuse.

El Arte nuevo, la Comedia Nueva y los coetáneos del Fénix

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* fue la condensación de una intensa actividad teatral que Lope practicaba desde el siglo XVI. Cuando la composición de 390 versos fue publicada, los contemporáneos de Lope de Vega no dialogaron directamente con él, sino con el nuevo género que éste proponía y que se iba apoderando de los tablados y del gusto del público: la Comedia Nueva. Así pues, mi objeto de estudio se encuentra en el trasfondo de las controversias sobre la licitud de las comedias y apologistas y detractores comentarán apasionadamente en favor o en contra de ellas.

En el grupo de los detractores, antes del nuevo siglo, destaca por la dureza de sus opiniones Pedro Rivadeneira, jesuita toledano que, a la par de la estancia de Lope de Vega en Valencia, publicó en 1689 su *Tratado de la tribulación*, cuya materia de reflexión es la naturaleza del dolor que sufren los españoles en el contexto de la crisis española y cómo debían ejercitar los valores cristianos mediante el dolor (Rivadeneira; 23,26). Entonces, ¿qué relación existe entre la idea del dolor del padre Rivadeneira y la práctica del teatro? La respuesta se encuentra en que las representaciones son formas de alejar el dolor que Dios les da para perfeccionarse cristianamente:

Por esto cuando los tales se ven congojados, se da a conversaciones profanas, a juegos, a banquetes, a saluces y comedias, y andan todo el tiempo entretenidos y embelesados en fiestas y regocijos, porque con ellos o se divierten o se olvidan de la pena que carcome y consume el corazón, y no ven que viven como sobresanados, y que dentro está la llaga, y que hasta que se corte la raíz de la pena, que es el pecado, siempre brotará y dará fruto la muerte, y que son como unas malas mujeres, podridas de dentro y afeitadas de fuera (Rivadeneira, 48).

De esta forma las comedias quedan reprobadas por Rivadeneira, pues relajaban la templanza de los cristianos y los alejaba de Dios. También recalco que durante esta época, las comedias iban haciéndose un lugar importante en los entretenimientos de los españoles,

y esto era visto con alarma por los moralistas y defensores de la Contrarreforma pues, como menciona Rivadeneira, sólo los entretiene:

el medio más eficaz que algunos toman para engañar y disimular sus penas es entretenerse con farsas y representaciones, así por el gusto que hallan en ellas como porque realmente se divierten más, y la novedad y variedad de las cosas que representan suspenden los males, y no los deja pensar en ellos, y veo que de poco acá se ha introducido y extendido mucho esta manera de entretenimiento y recreación, y aunque se representan por hombres y mujercillas perdidas, cosas indignas de la excelencia y honestidad cristiana (Rivadeneira, 49).

Se observa que veinte años antes de la publicación del *Arte nuevo*, las comedias comenzarán a ser motivo de reflexión y recelo por los protectores de la Fe cristiana. Esto no es gratuito, corresponde a un período de confesionalización religiosa y de crisis económica; y la actitud del toledano responde a esta circunstancia histórica, como lo Menciona José Luis Suárez García: «Una actitud tan severa sólo se puede entender tras el país que contempla el P. Rivadeneira; una situación de desmoronamiento de una España imperial en crisis económica y de valores de unos súbditos que gastan su tiempo en diversiones cuando sus “obligaciones” morales y políticas deberían impedirselo». (Suárez García, 231)

A partir de los comentarios de Rivadeneira, las opiniones de los detractores de la comedia irán matizándose, y recriminarán sólo algunos aspectos de ella. Un ejemplo es Fray Manuel Rodríguez Lusitano, que publicó en 1590 las *Obras morales en romance*, en las cuales discute sobre la licitud de los toros y del teatro. Su visión sobre el teatro es más moderada que la de Rivadeneira: «Estar presente a las comedias no es pecado mortal, no se representando en ellas cosas torpes, ni siendo el modo de representar torpe, y aunque concurra esto solamente será pecado venial». En cuanto a su concepción sobre los poetas y actores que escribían y representaban comedias, señala que a pesar de ser un pecado, lo hacen para la subsistencia: «Los que componen o representan comedias que contienen cosas torpes, y [*sic.*] incitantes al pecado de la carne, pecan mortalmente pues hacen caer a muchos, lo cual procede aunque no procuren en esto sino ganar de comer». (Suárez García, 233-235).

Anterior a la publicación del *Arte* que nos ocupa, también está un apologista del teatro, me refiero al médico y preceptista Alonso López Pinciano, quien publicó en 1596 la *Filosofía antigua poética*. Como obra humanista, se comentan los preceptos de la teoría

clásica aristotélica sobre el teatro y, en su cometido, proporciona una visión positiva de éste y, sobre todo, de los actores:

Pues si la poesía es la que habemos dicho, obra honesta y útil en el mundo, ¿Por qué el que la pone en ejecución será vil y infame?, ¿vos no veis que es un disparate? No digo yo que el oficio del actor es tan aprobado como otros (que, al fin, tiene algo de lo servil y adulatorio); pero digo que ni es infame ni vil, más, en cierta manera, necesario. Y, si no, mirad a la Sancta madre Iglesia que dice, en una anthípona a nuestra Señora: «Delante desta Virgen, vengan gozos espesos con cantares y representaciones» (López Pinciano, 516).

La cita ofrece un preámbulo de todo lo que es en conjunto la «Epístola trece y última» de la obra de Pinciano: una reflexión sobre los actores, sus bailes, vestidos, ornatos y ademanes de pies, manos, dedos, ojos, y cabeza y, en conjunto, una visión del teatro visto desde las fuentes clásicas y desde la realidad de la época. Otro apologista del teatro es Juan Martí, a quien se le atribuye la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1604) en donde hay algunos comentarios positivos sobre el teatro:

Algunos definen a la comedia fábula que enseñando efectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana; pero otros dicen mejor, que es poema activo negocioso, cuyo estilo es popular y fin alegre. [...] En cuanto a las obras y a las palabras es de advertir que más son urbanas y discretas, que sin perjuicio notable de nadie dan materia de risa (Arellano, 150).

A excepción de Pinciano y Juan Martí, en las líneas precedentes hablé de los detractores del teatro que, por el tipo de comentarios y la finalidad que buscan con ellos, son voceros religiosos que abogaban por la moralidad; no obstante, también es preciso considerar los comentarios de un practicante del oficio, por lo que incluyo en la lista de autores que manifestaron su sentir por el teatro, antes de la publicación del *Arte nuevo*, a Miguel de Cervantes Saavedra, quien publica en 1605 *Don Quijote de la Mancha*. En la célebre novela existen unos comentarios sobre las comedias que ahondan en la permisividad preceptiva de éstas, aunque cabe destacar que, si su opinión es en 1605 la que se cita a continuación, para 1615 tendrá una postura distinta, que veré más adelante en «Un modelo de producción lopesca»:

Ha despertado en mí un antiguo rancor [*sic.*] que tengo con las comedias que agora se usan [...] porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en matillas en la primera cena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? Y ¿Qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico y un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? (Arellano, 151)

La publicación en 1609 del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* fue el parteaguas para que Lope de Vega se posicionara en el centro de la escena española; a la par, la Comedia Nueva se erigía en el gusto del público como el gran entretenimiento; esto provocó nuevas preocupaciones en los dirigentes espirituales y políticos, que no sabían cómo responder a este fenómeno de masificación, como lo hace ver Reidy:

A la hora de estudiar el marco social y cultural de la Comedia nueva, así como la historia de su recepción coetánea, es imprescindible atender al conjunto de textos que abordan el teatro desde la perspectiva de su legitimidad moral. [...] Este discurso moralista surgió con fuerza en España [...] a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando hombres de leyes y de fe tuvieron que enfrentarse con un nuevo tipo de teatro inserto en un particular contexto social y cultural, en el que el hecho dramático se había extendido y especializado al convertirse en un fenómeno profesionalizado de entretenimiento masivo (Reidy, «La mirada», párr. 1).

Uno de estos guías espirituales fue Cristóbal Suárez de Figueroa, quien publicó en 1625 la *Plaza universal* y, en defensa de la poética clasicista, manifiesta que:

Los autores de comedia que se usan hoy, ignoran o muestran ignorar totalmente, rehusando valerse dél [*sic.*] con alegar serles forzoso mediar las trazas de las comedias con el gusto moderno del auditorio, a quien, según ellos dicen, enfadarían mucho los argumentos de Plauto y Terencio (Reidy, «La mirada», párr. 10).

En dichas reflexiones hay ecos del *Arte nuevo de hacer comedias*: no sólo se enfatiza el apuro por obedecer al público, sino hacerlo eliminando «los argumentos de Plauto y Terencio», que resuenan a los versos del *Arte*: «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)» (vv. 40-44). Figueroa concluye las comedias no son el problema, sino los dramaturgos que no están capacitados intelectualmente para escribirlas:

No se acaban de persuadir estos modernos, que para imitar a los antiguos, debrían [*sic.*] llenar su escritos de sentencias morales, poniendo delante los ojos aquel loable intento de enseñar el arte de vivir sabiamente, como conviene al bien cómico, no obstante tenga por fin mover a risa. Mas, al contrario, descubren los más poetas cómicos ingenio poco sutil y limitada maestría, siendo lícito a cualquiera elegir el argumento a su gusto, sin regla ni concierto. Así se atreven a escribir farsas lo que apenas saben leer (Reidy, «La mirada», párr. 12).

En la misma década en que Figueroa criticaba el teatro y Lope de Vega arrasaba en la escena, surge también un texto llamado *Diálogos de las comedias* (1620) de autor anónimo, en donde se dice que: «echa mano del argumento de que es el público quien pide comedias de temática amorosa» y el autor le llama al Fénix «lobo carnicero de almas» (Reidy, «La mirada», párr. 15).

Pese a las miradas incisivas de los detractores, no debe olvidarse que el siglo XVII fue el triunfo de la Comedia Nueva, y que ésta fue del gusto no sólo del público, sino también de los dramaturgos entusiastas que defendieron el nuevo teatro y la propuesta lopesca, surgiendo así la escuela de Lope de Vega. El más destacado de ellos es el Tirso de Molina que, como ferviente seguidor de la Comedia, la consideraba beneficiosa para todo tipo de personas:

Doña Serafina
¿Qué fiesta o juego se halla
que no lo ofrezcan sus versos?
En la comedia los ojos
¿no se deleitan y ven
mil cosas que hacen que estén
olvidados sus enojos?
La música, ¿no recrea
el oído, y el discreto
no gusta allí del conceto

y la traza que desea?
Para el alegre, ¿no hay risa?
Para el triste, ¿no hay tristeza?
¿Para el agudo agudeza?
Allí el necio, ¿no se avisa?
¿El ignorante no sabe?
¿No hay guerra para el valiente,
Consejos para el prudente,
Y autoridad para el grave?
(*El vergonzoso en palacio*, «Jornada segunda»)

A la muerte de Lope de Vega, su discípulo, Juan Pérez de Montalbán, escribió la *Fama Póstuma de Lope de Vega* (1636), en la cual atribuye al Fénix de los Ingenios la creación de la Comedia Nueva: «las halló rústicas y las hizo damas» (14); y, así, renovando por completo el teatro, fueron de tal gusto que nuestro poeta tuvo el sustento en ellas, como menciona más adelante Montalbán al hablar de sus ganancias: «Lo que le valieron las comedias contadas a quinientos reales, ochenta mil ducados; los autos seis mil; la ganancia de las impresiones, mil y seiscientos» (34), más las dotes de sus matrimonios, las dádivas de algunos nobles entre quienes destaca el Duque de Sessa, y las ganancias de una capellanía.

Pero a la par que Juan Pérez de Montalbán resalta sus ganancias, muestra también el despilfarro que hacía de éstas: «Convidaba a los amigos sin tasa en el regalo. Gastaba en pintura y libros sin reparar en el dinero; y así, le vino a quedar tan poco de cuanto tuvo, que apenas dejó seis mil ducados en casa y muebles» (35); y señala las carestías por las que constantemente pasaba, mencionando que vivía a «cinco pliegos cada día» (38). Estos breves comentarios son los primeros que se registran que dan cuenta de la capacidad adquisitiva de Lope gracias sus comedias.

Queda dicho, pues, un breve panorama de la controversia sobre la licitud del teatro, que, en este estudio, comienza en 1589 con el *Tratado de la tribulación* del Padre Rivadeneira, y termina con los comentarios de Juan Pérez de Montalbán a la muerte de Lope de Vega; separados ellos en un antes y después de la publicación de nuestro objeto de estudio, el *Arte nuevo de hacer comedias*.

Las compañías teatrales en la crisis del XVII

Para entender a la Comedia Nueva no sólo más allá del fenómeno literario, a continuación la situaré brevemente en aspecto histórico y administrativo. En el siglo XVII, España experimentaba una compleja realidad: el surgimiento del Estado moderno y del capitalismo, rasgos que definen la Era Moderna, no tuvieron un asentamiento sólido en tierras hispanas debido a una conjunción de factores. En primer lugar, la extensión del Imperio Español fue un factor determinante: para 1580 Carlos V tenía bajo su mando no sólo a la Península Ibérica, sino también a los Países Bajos, a Borgoña, algunos territorios del norte de África, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, Milán, Siena, América, Portugal y las colonias asiáticas, lo cual significaba que, si una de las características de la Edad Moderna era el desarrollo de la industria y el comercio (actividades típicamente burguesas y ciudadanas), con la necesidad de control territorial fue imposible que desaparecieran los terratenientes, quienes perpetuaron la economía agrícola. En segundo lugar, Carlos V destinó gran parte de la riqueza de las colonias a la manutención de su poderío político, invirtiendo muy poco en políticas internas y provocando el estancamiento económico (Camacho, 16-22) y, en tercer lugar, el oro que provenía de Indias era destinado a la guerra y a la importación de materias primas y alimentos que no eran producidos en España; pronto, el Imperio Español se vio inmerso en una mala distribución de la riqueza y en un profundo abismo entre los que vivían en la opulencia y los que vivían en la miseria. (Blanco, 201).

También el factor religioso fue determinante para el estancamiento económico e ideológico de España. Como oposición al protestantismo, se celebró de 1545 a 1663 el Concilio de Trento, en el cual las naciones italiana, francesa y española abrazan a la religión católica como estandarte de sus reinos. Felipe II se erige como defensor de la Contrarreforma y hace de ésta una forma de hacer política, sometiendo mediante la religión a aquellos que, debido a sus prácticas mercantiles, desafiaban el modelo jerárquico en cuya cúspide descansaba la nobleza. Debido a lo anterior, creció el odio contra judíos y moros, quienes se dedicaban a las actividades económicas; surgió la idea de los españoles viejos y nuevos, se fortaleció el clero al propagar la ideología de la Contrarreforma, y surgieron instituciones de control como la Inquisición, que provocó una *confesionalización religiosa*: todos debían confesar su credo y actuar conforme a sus normas si no querían perder sus posesiones o terminar en el calabozo. A la par, Felipe III concedió poder a los aristócratas

que hasta entonces se mantenían como terratenientes, los cuales empezaron a influir en la política para su beneficio propio; cobró altos impuestos que impedían a los súbditos desarrollarse económicamente y se afanó en guerras muy costosas para mantener la grandeza de un Imperio que ya había empezado a colapsar. (Camacho, 26-36).

Todo lo anterior provocó una crisis social y de valores: si en el siglo XVI «el hombre es la medida de todas las cosas» y éste confía en su la libertad, en el autoconocimiento de sí, en su erudición y en la aplicación de la misma para mejorar su entorno, para el siglo XVII la desigualdad económica, la vigilancia religiosa y la imposibilidad de movilidad social provocará un profundo malestar en la población y un gran pesimismo en los intelectuales, pues

Sus aspiraciones de totalidad cultural y de integración humana [...] se volatizan ante la hiriente realidad del sistema burgués en que se agudiza la división del trabajo, y por tanto, la fragmentación interna del ser humano y la separación entre éste y su mundo exterior y entre uno y otro hombre; mundo de *alienación*, en suma» (Blanco, 200. El subrayado es del autor.).

Esta crisis propició la disidencia y aumentó las posibilidades de sedición, por lo que el Imperio necesitó fraguar una estrategia que le permitiera imponer su moral: la Comedia se convirtió en el mejor vehículo para el control ideológico y para que ésta se afianzara fue necesario el surgimiento de los corrales de comedias y de las compañías teatrales.

Las responsables de propiciar espacios exclusivos para la representación teatral lo tienen las cofradías. Una cofradía era una «Congregación ò Hermandad que forman algunos devotos para ejercitarse en obras de piedad y charidad» (*Autoridades*); solían tener a su cargo hospicios y hospitales y, para su manutención, adquirían locales que arrendaban a las compañías. Las que me interesa resaltar son la Cofradía de la Sagrada Pasión fundada en 1565 y la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, fundada en 1567; tenían como objetivo «dar alimento y vestido a los menesterosos», y su presencia fue vital en Madrid pues, como indica Díez Borque en *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (1978): «En el momento en que las cofradías de la Pasión y de la Soledad pasan a ser propietarias y no arrendatarias de los locales para representar, se pone en marcha la máquina administrativa y surge la figura del arrendatario como responsable comercial de la representación» (9).

Hacia 1580, las cofradías se encargaron de la administración total de los locales pero, eventualmente, subarrendaron ciertos privilegios por un periodo de dos a cuatro años a particulares; algunos de estos privilegios eran la explotación de bancos, ventanas y balcones, o el derecho a cobrar entradas; después, en 1615, las cofradías comenzaron a alquilar la totalidad de los espacios, pero los gastos que implicaba la renta del inmueble eran insostenibles, por lo que en 1616 el Ayuntamiento de Madrid otorga una subvención que se extenderá hasta 1638, cuando el órgano gubernamental toma total control de la administración de los corrales de comedias, como no podía ser de otra forma, ya que: «la explotación de un producto cultural con fines individuales habría sido inconcebible en el XVII y, por ello, el cambio de entidad de los administradores sólo pudo producirse hacia una institución oficial» (Díez, 13). Se ve, de esta manera, cómo desde el aspecto administrativo, la ideología oficial se apropió de su instrumento de propaganda.

Ahora bien, el corral de comedias era «la casa, pátio o teatro donde se representan las comédias. Diósele este nombre, porque ordinariamente están descubiertos» (*Autoridades*); al principio, los teatros eran itinerantes, se ponía un tablado sobre barriles o caballetes al lado de edificios o plazas públicas (Ruano, 35); después, con la entrada de las cofradías en escena, los corrales de comedias se volvieron fijos y, en Madrid, el teatro de la Cruz, construido en 1574, y el del Príncipe, edificado en 1582, fueron los más importantes para el desarrollo de la Comedia Nueva (Díez, 5).

En cuanto a su estructura, Ruano de la Haza enumera en *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro* (2000), un tablado rectangular con trampillas, un edificio de varios niveles que se yergue sobre el tablado, formaba parte del escenario, tenía balcones para la representación y, en la parte trasera, estaba el vestuario de mujeres; corredores a los lados y escaleras para subir a los balcones y, por debajo del nivel del tablado, un foso, que guardaba las tramoyas y era el vestuario de hombres. De frente al escenario, se erigían tres niveles para los espectadores: en el nivel más alto había aposentos y balcones; en el segundo, la cazuela, reservada a las mujeres, en los costados había gradas; mientras que en el primer nivel estaban el patio (reservado a los hombres), los baños, las taquillas y una tienda de frutas y aloja (agua refrescante con miel y especias); elementos todos que, en conjunto, dieron vida al fenómeno económico y artístico que fue la Comedia Nueva y que a pesar de, e incluso gracias a esta práctica mercantil, surgieron también

formas de sociabilidad: «esperando a que comenzara la función, hombres y mujeres, pese a estar rígidamente separados [...] se intercambiaban miradas, señales y papeles y, a través del «alojero» [...] se enviaban algo más que aloja con nieve que con tanta fruición se consumía en las calurosas tardes del verano». (Ruano, 35-44).

Las compañías teatrales fueron el otro pilar de la Comedia Nueva. Una compañía era «una sociedad organizada jerárquicamente con el autor de comedias al frente como autoridad máxima, con una gradación en la categoría y responsabilidad de los actores, con unas funciones de los subalternos determinadas con precisión y con una reglamentación que la hace depender directamente de la administración central» (Díez, 37). Aquellas que contaban con el permiso de la Corona, eran fijas en alguno de los corrales y tenía una estructura gremial, jerárquica y altamente profesionalizada se les nombraba *compañías de título*; a diferencia de las *compañías de la legua*, itinerantes, sin permiso real y poco capacitadas. La profesionalización en las compañías suponía la especialización y perfeccionamiento entre los integrantes (el autor, actores, cobrador, guardarropa y apuntador) que quedaban obligados, mediante los contratos, a realizar correctamente sus actividades. Además de representar en los corrales, las compañías eventualmente viajaban a las provincias para amenizar sus fiestas patronales, actuaban para particulares y participaban en el Corpus; era el evento más importante porque designaban a las mejores dos compañías para los autos sacramentales y, además, a la mejor, se le otorgaba *la joya*, un premio monetario que reflejaba «la estructura gremial con su control sobre el trabajo, jerarquización interna y control de calidad» (Díez, 29-44).

Por su parte, los actores estaban vinculados al autor de comedias por medio de un contrato en donde se estipulaban sus derechos y obligaciones. Las contrataciones se hacían en Cuaresma, época en donde se reorganizaba la administración y se preparaban las comedias de la siguiente temporada. Cada compañía tenía entre quince y veintidós actores y actrices y se dividían entre los primeros, segundos y terceros, el gracioso, los papeles menores y la comparsa. Los sueldos que recibían dependían de su categoría y de la devaluación, pero se puede decir, en general, que los primeros ganaban entre los veinte y treinta reales por representación; los segundos entre los diez y veinte, mientras que los menores y la comparsa entre los cinco y diez reales; los graciosos podían recibir alrededor de los quince reales, pero si eran muy buenos (como Juan rana) ganaban igual que el primer

actor. Cabe recalcar que había matrimonios de cómicos, pues las mujeres tenían prohibido trabajar en las compañías si no estaban casadas; en estos casos la paga era para los dos (de 35 a 40 reales), uno de los cuales siempre era el primer actor o actriz. Cabe destacar que para ampararse ante la incertidumbre de su trabajo, los histriones fundaron en 1631 la *Cofradía del gremio de representantes* con la Virgen de la Novena como patrona; el gremio cumplía las funciones de dar servicio médico en caso de enfermedad, cubrir gastos funerarios y amparar a actores pobres y viejos (Díez, 61-80).

Finamente, el autor de comedias será fundamental en estas sociedades teatrales porque desempeñaba las actividades del empresario y del director. Hacía las gestiones administrativas con los arrendadores de los corrales, se encargaba de elegir y ordenar la tramoya y la utilería; cobraba y repartía estipendios, dirigía los ensayos, actuaba en ocasiones y compraba las comedias a los poetas con base en la fama que éstos tuvieran, su apego al programa político del Imperio y lo familiarizados que estuvieran con los actores, los espacios del corral, la utilería y el conocimiento del público. Entre los más famosos de la época están Alonso de Riquelme, Cristóbal de Avedaño, Andrés de Claramonte, Pedro Llorente, Pedro de Valdés, Alonso de Billalba, Fernández Sánchez de Vargas, entre otros (Díez, 44-61).

En fin, el papel de del *autor-empresario*, como le llama Díez Borque, se instala por completo en el modo de producción capitalista que se ha filtrado en el mundo teatral del siglo XVII, ya que asume los riesgos que implica la Comedia Nueva y se rige bajo la oferta y la demanda; también, junto a él, se consolida otra figura cuya actividad económica complementará a la del autor, me refiero a la del *poeta-empresario* que yo propongo en esta tesis, de la cual hablaré más adelante.

El Arte nuevo, el Neoclasicismo y la política en el siglo XVIII y XIX

En el apartado anterior revisé la opinión de los coetáneos de Lope sobre la Comedia Nueva, y resalté que ésta lindaba entre los contenidos inmorales que los moralistas conferían a las obras y entre el desapego de los clásicos en su creación. Los pensadores del siglo XVIII retomarán esta última característica con el nuevo estilo literario que promovía el regreso a los modelos clásicos: la moderación, la sujeción a las reglas y la idea de la utilidad del arte, concebida en el precepto del *docere delectando*, es decir, el Neoclasicismo.

Con el fin de abordar algunos críticos del siglo XVIII, recurrí al artículo de Juan Carlos Miguel y Canuto: «Casi un siglo de la crítica sobre el teatro de Lope: de la Poética de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)», publicado en 1994. En la primera mitad del siglo destaca Ignacio Luzán, con la *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737); por un lado, considera que «La extensión, variedad y amenidad de su ingenio [...] lo colocan en la clase de hombres extraordinarios» (34) pero, por otro lado, no olvida el desacato de Lope por las unidades aristotélicas:

¿Cómo puedo ser esto por más fecundidad que tuviese? [...] tomando a veces por argumento la vida de un hombre, y por escena el universo todo; transformando y desfigurando la historia, sin respetar los hechos más notorios, con mezcla de fábulas absurdas y con atribuir a reyes, príncipes, héroes y damas ilustres caracteres, costumbres y acciones vergonzosas y ridículas; [...] a las mujeres ordinarias, criados y patanes como filósofos escolásticos [...] sin dignidad ni decoro alguno. (35)

Miguel y Canuto apunta que Luzán «señaló todos los atropellos cometidos contra el buen gusto por quien, con su notable poder de atracción, podría haber encauzado la escena por el recto camino de las reglas poéticas» (36); idea con la cual asienta el tono de la crítica del XVIII respecto al teatro del Fénix.

En 1749, Blas Antonio Nasarre, bibliotecario real, sobresale con el prólogo a su obra *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del Don Quijote divididas en dos tomos, con una Disertación o Prólogo sobre las Comedias de España*, en donde comenta más inquisitivamente las comedias, considerándolas «pervertidas» y concibe a Lope de Vega como «el desordenado y caliente genio del corruptor del teatro» y, más a mi

interés, dice del *Arte nuevo de hacer comedias* que es «la más evidente prueba de su desorden» (39)

Como respuesta a Nasarre, Tomás de Erauso y Zabaleta hace una defensa del teatro lopesco en el *Discurso crítico sobre el origen, calidad, y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen, que las suponen corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega y Carpio, y Don Pedro Calderón de la Barca*, con fecha de publicación en 1750. Justifica el desapego de las normas neoclásicas aludiendo al carácter diverso de la naturaleza que imitan las comedias y, con esto, contrarresta las anquilosadas normas clásicas:

Si la naturaleza (...) no puso tasa, límite, ni término invariable a las acciones, ni a los tiempos, ni a los lugares; ¿por qué regla podrá ser lícita la imposición de leyes tan pesadas a sus imitaciones? [...] Si una acción se principió en Madrid, se continuó en Irlanda, y se acabó en Marruecos, ¿cómo puede tener verdadera imitación en el teatro, que se mantiene inmóvil en un solo paraje? Si el poema imita la vida de un sujeto, ¿por qué ha de truncar la serie de sucesos que la componen, haciéndola imperfecta con la representación de solo uno? (40; los paréntesis son del texto, los corchetes son míos).

Como autores que buscan en los versos de las comedias del Lope de Vega todo lo indeseable al nuevo estilo, también comienzan a considerar al poeta desde su posición de escritores ilustrados que tenían como fin educar al vulgo y ennoblecer el arte español; y lo reprenden o aplauden de acuerdo a su eficacia en ello. De este modo, menciona Luis José Velázquez, en los *Orígenes de la Poesía Castellana* (1754), que en el *Arte nuevo* «nos viene a decir en limpio que con pleno conocimiento de lo mal que hacía en pervertir las buenas reglas del teatro, quiso sacrificar a su propio interés el de las letras» (43). Y en *Las lecciones sobre la retórica y las Bellas Artes* (1798-1801), José Luis Munárriz dice que «Este infatigable escritor [...] sólo pensó en satisfacer a un vulgo que no conocía el decoro teatral» (46); sin embargo, pese a estos comentarios, hubo quien defendió la labor de Lope de Vega por su reforma al teatro español, como Pedro Estala en su *Discurso* (1793) que puntualiza: «Lope de Vega [...] sacó de las mantillas nuestro teatro, ennobleció la escena, introdujo la pintura de nuestras actuales costumbres, y [...] abrió campo a los ingenios para que formasen un teatro propio de nuestras circunstancias» (44).

A finales del siglo XVIII y primeras décadas del siglo XIX, las preocupaciones por el teatro del Fénix de los ingenios se modifican. Si bien el tan denunciado desapego de las normas clásicas sigue siendo motivo para criticarlo, también surge una visión que se escapa del hermético mundo de los preceptos: la realidad española cambia al ser parte del antiguo régimen pero no inmune al nuevo pensamiento ilustrado que se gestaba en Europa. Las reformas que emprende Carlos III en el orden religioso y social, a la par de las nuevas teorías políticas, económicas y educativas derivadas de la propagación del conocimiento y del crecimiento de la población; y el difícil período que supuso para la nación española las invasiones napoleónicas y la independencia de las colonias, hacen que comience a considerarse el contenido político de sus obra y, más importante aún para los fines de esta investigación, se le comienza a pensar en términos de un escritor que necesitaba hacerse de medios para subsistir en un nuevo contexto en donde el trabajo comienza a ser el ideal del liberalismo económico.

Leandro Fernández de Moratín aún toma en cuenta los preceptos neoclásicos en sus observaciones y justifica al Fénix, aludiendo a sus aciertos en *Orígenes del teatro español* (escritas póstumamente, 1830-1831): «si es admirable la fecundidad de su fantasía, que nunca supo sujetar a los preceptos del arte, no es menos de maravillarse que, improvisando siempre, muchas veces acertó» (48) y percibe, además, la necesidad de Lope por vender sus comedias: «No corrompió el teatro, se allanó a escribir según el gusto que dominaba entonces, no trató de enseñar al vulgo, ni de rectificar sus ideas, sino de agradarle para vender con estimación lo que componía, y aspiró a conciliar por ese medio (poco plausible) las lisonjas de su amor propio con los aumentos de su fortuna» (50)

Mientras, Francisco Martínez de la Rosa seguirá la línea de los reprobadores ante la libertad creativa de Lope en su *Poética* (1827); en donde piensa que el *Arte nuevo* «más bien parece escrito por un culpable para cohonestar abusos y demasías, que por un legislador para reprenderlos y desterrarlos» (52). Empero, no pierde oportunidad para resaltar su capacidad de posicionarse entre los mejores de la época, por los beneficios económicos que le aportaban sus comedias y por la fama adquirida en su época:

Lope tuvo al buena dicha de desmentir a un tiempo dos cosas tan comunes en España que ha llegado en convertirse en proverbio: el hambre de los poetas y el escaso concepto de que cada cual goza en su patria; con sólo sus comedias, a quinientos reales cada una, ganó ochenta mil

ducados, según cuenta Montalbán y seis mil con sus autos; y por lo tocante a su reputación y fama, es imposible que ningún escritor lleguen al punto que Lope, y más aún en una nación en que tantos ingenios se veían por aquel mismo tiempo. (54).

Para cerrar el siglo XIX, son pertinentes dos autores que estuvieron en pugna por cuestiones ideológicas y políticas al estudiar el *Arte nuevo*: Marcelino Menéndez Pelayo con su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1889) y Manuel de la Revilla en colaboración con Pedro de Alcántara García, con *Principios generales de la literatura e historia de la literatura española* (1872).

Es bien conocida la opinión de Menéndez y Pelayo, quien se consolidó como autoridad en cuanto a estudios de los Siglos de Oro se refiere, y cuya visión fue la que trascendió, incluso, hasta la actual crítica. En estudios venideros no se olvida nunca de mencionar que el erudito llamó al *Arte nuevo* «lamentable palinodia», y sorprendido por la extraña pieza lopesca, declara que «Considerado como poética dramática, el *Arte nuevo* es superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio, fluctuando siempre hasta la legislación peripatética y las prácticas introducidas en el teatro» (Menéndez y Pelayo, 297). Puesto que las disertaciones del hispanista pasaron a la tradición de la crítica lopesca, considero importante citar a Mariano Saba, pues éste resalta la corriente política a la que daba voz Menéndez y Pelayo: la tradicionalista católica que respaldaba el sistema monárquico, en oposición a la corriente liberal krausista que buscaba modernizar a la anquilosada España y representada en la figura de Manuel de la Revilla, poco considerado en la historia de la crítica sobre el Fénix del Ingenios (Saba, 62).

Los comentarios de Revilla se apartarán radicalmente de Menéndez y Pelayo; mientras éste recrimina el favor que daba Lope al vulgo y a lo popular, a la vez que «se disculpa con la dura ley de la necesidad, como si hubiesen prostituido el arte a los caprichos del vulgo» (Menéndez y Pelayo, 296); el crítico krausista resalta los aciertos del dramaturgo, como consolidar la verdadera poesía española: «Lope de Vega [...] buscando su inspiración en lo popular y dándole una forma artística y adecuada a las necesidades de su tiempo, realizó la fusión [...] de la poesía erudita y la popular [...] resultando de este hecho la verdadera poesía nacional» (Saba, 65), y evidencia las ganancias económicas del teatro de Lope como si fueran una consecuencia del progreso:

Lope [...] prescinde completamente de los preceptos clásicos y sólo trata de agradar al pueblo que, pues lo paga,

es justo

Hablarle en necio para darle gusto;

Acusación que le ha valido ser acusado de degradar el Arte. Más nosotros que entendemos [...] que la Literatura es la expresión de la vida total de su pueblo y que el Arte no es una mera abstracción, creemos, por lo tanto, que este debe hacer relación al tiempo y al espacio ya acomodarse a las condiciones, necesidades y progresos del país en que se producen sus manifestaciones (Saba, 65; la cita y subrayado es del autor).

Para finalizar con esta pugna de críticos de finales del XIX en sus respectivas visiones, debo mencionar que la crítica en torno al *Arte nuevo* ha sido influenciada no sólo por concepciones artísticas del Neoclasicismo, sino también por las ideologías políticas que imperaban en España y de las cuales, se ha visto, sobresale la de Menéndez Pelayo, tan citado en los tratamientos posteriores al *Arte nuevo de hacer comedias*.

El Arte nuevo y el esplendor de la crítica del siglo XX

Esta etapa cubre el siglo veinte y se caracteriza por la fecundidad de estudios sobre Lope de Vega, como lo demuestran los compendios bibliográficos de W.L. Fichter: «The present state of Lope de Vega studies» (1933) y de Jack H. Parker y Arthur M Fox: *Lope de Vega studies, 1937-1962, A critical survey and annotated bibliography* (1964). También en estos años (sobre todo en conmemoración del natalicio y muerte del dramaturgo) surgirán, por un lado, estudios fundamentales para conocer a profundidad la obra de Lope de Vega y, por otro, aparecerán las opiniones más enraizadas en la crítica posterior sobre el *Arte nuevo de hacer comedias*.

El primer estudio de esta época es *Lope de Vega y su tiempo* (1933) de Karl Vossler. En la obra el autor retoma algunos momentos de la biografía del dramaturgo para relacionarlos con su obra como, por ejemplo, su estancia en Alba de Tormes o su estrecha relación con el Duque de Sessa. Interesa a mis fines indicar que Vossler rompe la crítica acusatoria que se había hecho del *Arte nuevo* y es el primero en percatarse del carácter humorístico e irónico del poema, por lo que sitúa algunas de las ideas que se estudiarán en el futuro: «Dada la índole del designio se le ofrecía como forma natural y tradicional la

epístola poética de estilo horaciano. Lope la italianiza al servirse del endecasílabo sin rima, y la ironiza además al concluir con rimas [...] las distintas cesuras de sentido» (Citado por Rozas, *Significado*. «Las etapas de la crítica», párr. 7).

Por su parte, Ramón Menéndez Pidal publica en 1943 *De cervantes y Lope de Vega*, en donde señala que el *Arte nuevo de hacer comedias* se caracteriza por el rechazo de Lope hacia la doctrina aristotélica, ya que sólo así era posible imitar la realidad: «Es la primera de haber perdido el respeto a la poética de Aristóteles [...] para mejor “imitar” la naturaleza y la vida, aceptando en teatro la mezcla de lo noble y lo plebeyo, así como la de lo festivo y lo grave» (83); y considera que el Fénix expresó en el *Arte* que la poesía se dirige a la sensibilidad, no al intelecto, por lo que la atención en el vulgo se vuelve primordial para el poeta y, de esta forma, es uno de los primeros en considerar al *Arte* por sus intenciones estéticas, no preceptivas:

Que aquesta variedad deleita mucho, es un verso sencillamente importante, por afirmar que la poesía es vida y no doctrina; que si la obra literaria no produce la corriente de emoción deleitosa que une y confunde al auditorio con su poeta, ha errado totalmente el camino, aunque lo apruebe «el que más sabe del arte» (85).

Comenzada la década de los sesenta se publica *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias* (1961) de Luis C. Pérez y Federico Sánchez Escribano. Los críticos buscan una propuesta de preceptiva teatral de Lope de Vega y para lograrlo proponen la sistematización de ciertas ideas recurrentes en su obra como la imitación de la naturaleza, el entretenimiento, el deleite, la moral y el afán de enseñar; y concluyen que estas características se exponen explícitamente en el *Arte nuevo de hacer comedias*: «Lope rehízo los preceptos dramáticos según las exigencias y necesidades de sus tiempos. El *Arte nuevo*.... Es, pues, una serie de “aforismos” del nuevo arte, cuya novedad y delimitación se advierten claramente» (195).

En «La paradoja del *Arte nuevo*», publicado por primera vez en 1964, José F. Montesinos destaca la complejidad del texto, pues declara que es «uno de los escritos peor entendidos de la literatura española» (1), y considera que «el *Arte* es bastante defectuoso, diminuto por demás, en partes incomprensibles por completo» (2); no obstante, recalca dos cuestiones muy interesantes: en primer lugar, que Lope fue criticado por no seguir a los

clásicos en materia teatral, pero él intentó demostrar su erudición a la vez que lidiaba en su teatro con un nuevo fenómeno: el público. De esta forma, menciona que la innovación del *Arte nuevo* fue:

esa atención a las exigencias del hombre español, que no puede, por más que se obstine, en ser griego ni romano, que estaba sentado en otra circunstancia histórica, que vive de otras emociones y obedece a otros estímulos. Por tanto, si hay que darle lo que pide, hay que arramblar con toda la antigua preceptiva (12).

En segundo lugar, propone que el acierto del *Arte* fue conjugar lo popular con lo culto y hacer de esto un modelo de arte, y más importante aún, este «poner en estilo las comedias» era una forma muy digna de sustentarse económicamente: «Lope, como el Cid, tenía que ganar el pan [...] y esto no deshonraba las empresas que acometía. [...] Es increíble que se le haya podido hacer reproches por haberse valido de su arte para sustentar su vida» (15).

El quinto texto fue publicado en 1968 y se titula *Lope de Vega y la formación de la comedia nueva, en torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope de Reinaldo Froldi*. El texto contiene tres partes de las cuales la primera se ocupa de las reflexiones de Menéndez Pidal y Menéndez Pelayo sobre el *Arte* y discute la cuestión aristotélica en éste; la segunda analiza el ambiente literario valenciano y el teatro en su nacimiento como espectáculo público, además, menciona que éste surgió cuando se planeó y logró una correspondencia vital entre obra-receptor; la tercera profundiza sobre la comedia valenciana y su influencia en el teatro Lope de Vega; por último, el apéndice contiene algunas reflexiones sobre el *Arte nuevo*.

De éste último, destacan cuatro aportaciones de Froldi al estudio de la obra que nos ocupa. La primera es que Lope de Vega conoce perfectamente los cánones teatrales que le proceden, pero no los acata porque no proporcionan algún tipo de «comunicabilidad con el público» (172); la segunda es el reconocimiento de la Comedia Nueva como una forma de arte con valores literarios; la tercera es la idea presente en el texto de que la comedia se rige por valores internos, ante lo cual no caben preceptos y sólo consejos de técnica; y la cuarta corresponde al contenido que busca la persuasión del público; al respecto, comenta Froldi: «en el ámbito de un sistema ideológico constituido y firme [...] presenta una galería de

personajes, los cuales, en lucha con sus pasiones, se mueven dramáticamente para la realización y el triunfo de aquellos preceptos» (Froldi, 176-177).

El sexto estudio es *Significado y doctrina del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega* (1976). En ella, Juan Manuel Rozas rehace la estructura y composición del *Arte* dividiéndola en tres partes: I prologal, II doctrinal y III epilodal; concluye que el poema se mueve en dos sentidos: una parte que sigue la retórica aristotélica y otra que expone la doctrina teatral; también realza que en un nivel más profundo, el *Arte* tiene una dinámica de tres elementos: la ironía, la erudición y la experiencia. Sobre la métrica acentúa que Lope de Vega usó el verso blanco para salvar la cuestión del tiempo y del género literario y, sobre todo, para exponer sus ideas teóricas mediante la epístola horaciana. En cuanto al estilo de la composición, subraya su innovación estilística debido al uso de los pareados que guardan también un aforismo, la presencia del *yo*, la flexibilidad en los cambios de tono y la habilidad para la asociación de ideas. Finalmente, Juan Manuel Rozas destaca las intenciones del *Arte*, y discurre sobre el porqué de la presentación de este texto y de sus intenciones, a lo cual conviene citar: «Lope [...] empleó una estrategia, con frecuencia meditada e indirecta. Se sitúa, y esto es vital para entender el *Arte nuevo*, por encima de las minorías, porque se siente apoyado por la masa de las mayorías» («Prólogo», párr.2); sin duda este estudio es de los más importantes para acercarse al polémico escrito con profundidad, pues es el primero en tratar de analizar los elementos de la obra por completo.

¿*Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica* escrito en 1978 por Emilio Orozco Díaz, da un gran paso para la comprensión del *Arte nuevo*, pues el autor declara que gran parte de la dificultad del texto reside en que la mayoría de la crítica lo ha visto como un tratado o epístola y, por tanto, perteneciente a un tipo de género literario, sin poner atención a que el texto fue concebido para su exposición oral, por lo que, según Orozco Díaz, pertenece al género de la oratoria y sigue los estatutos de la *Retórica* de Aristóteles (10); para argumentar lo anterior, Orozco hace una comparación de los recursos que Lope utiliza con las estrategias que propone Aristóteles, como el uso del verso sin metro, más acercado a la prosa que recomendaba el griego; la organización del discurso mediante períodos que encierran ideas completas e, incluso, el poeta agrega al uso de éstos aforismos o sentencias, que son las partes de mayor contenido teórico y con las cuales busca que queden grabadas en la memoria mediante el uso de

versos pareados; la comicidad y el seguimiento de la estructura del discurso clásico: exposición, demostración y epílogo. Este estudio aportó una nueva forma de comprender al *Arte nuevo*, pues hasta entonces no se había destacado a profundidad su carácter oral.

La octava reflexión es «El *Arte nuevo de hacer comedias* o la loa dramática a su teatro» (1985) de Alberto Porqueras Mayo. El crítico explora las intenciones que tuvo la escritura del *Arte nuevo*, no sin antes mencionar cuáles son los conceptos sobre los que está montado el texto: arte, comedia, vulgo; además, menciona que las contradicciones del *Arte* son totalmente meditadas, pues se debe a la confusión que había en la poética teatral y cómo Lope la conocía en su totalidad y a la vez tenía una concepción propia de hacer teatro gracias a la experiencia. Luego, compara algunas ideas de escritores anteriores: Argensola, Juan de la Cueva, Cervantes, Naharro, Andrés Rey de Artieda, y concluye que Lope se vale de lo reflexionado para exponerlo, evidenciarlo y contraatacarlo, de tal forma que elabora su quehacer teatral con la frase «del arte no disputes», y compara al poema como una loa, pues éstas generalmente buscan hablar de lo indescifrable de algo, como lo es el arte.

El noveno lugar es el artículo de Erwin Haverbeck «“El Arte Nuevo de hacer comedias”, una nueva estética teatral» (1988), en donde considera el quehacer teatral de Lope de Vega como una «preceptiva empírica» que interpreta «los gustos, los sentimientos y los valores del público de su tiempo» (7). En este tenor, lo que propone es que el Fénix se rige por medio de una estética psicológica que, en esencia subjetiva, se opone a los preceptos clásicos que buscaban la objetividad. Esta estética será cambiante y se regirá por una suerte de pacto que hace el espectador con el dramaturgo para aceptar las particularidades de la comedia: los arquetípicos personajes, los sucesos cómicos y trágicos, el uso libre de las unidades de tiempo, lugar y acción, la división tripartita, el empleo de la lengua, del verso y de los temas (amor, celos y honra), con lo que queda expuesto el interés del dramaturgo por enfocarse en su presente.

Edward Friedman expone en «Resisting theory: Rethoric and Reason in Lope de Vega's *Arte nuevo*» (1991) las formas en las que Lope unió teoría y práctica del teatro mediante recursos retóricos y, a la vez, logró, con un solo texto, distintos propósitos: dialogar con los académicos y el vulgo, cuestionar a los teóricos predecesores y mostrar su erudición; Friedman percibe, pues, un intento de equilibrio entre las hondas diferencias de su quehacer teatral:

The comedia is a social experience and a rhetorical strategy. The rhetoric of the *Arte nuevo* accentuates the very figures that Lope signals in the plots: those based on ambiguity or uncertainty. As a triumphant playwright, Lope is secure in the art of composition. Cast as a theorist, he plays to a difference audience, but always with the deference to the “vulgar” other with which is has formed an alliance. Read in isolation, the *Arte Nuevo* may seem like to separate theory from practice, while its real message [...] may point to the middle ground: between rules and reality, obedience and defiance, culture and entertainment, tradition and innovation, rhetoric and reason. (92)

Por último, el artículo de Joan Oleza publicado en 1997, «Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primero Lope al Lope del *Arte nuevo*», representa un cierre al siglo XX y redondea las principales preocupaciones críticas respecto al *Arte nuevo*; enfatiza la importancia de considerar los factores históricos que rodean la creación dramática de Lope antes del *Arte nuevo*, como por ejemplo los cierres de las comedias, la censura de los nuevos preceptos que el Fénix debió «esconder» detrás de preceptos clásicos; su establecimiento en Madrid y el tipo de comedias que hacía entonces: palatina, urbana y tragedias; y precisa los cambios que hubo en ellas, como el abandono de lo pastoril para volcarse más en lo ciudadano. En otras palabras, recorre el cambio de géneros hasta que la Comedia Nueva se canonizó gracias al *Arte nuevo*.

El Arte nuevo y la crítica desbordante del siglo XXI

La crítica sobre el teatro del Fénix de los ingenios en siglo XXI es desbordante. Esto se debe a los cambios tecnológicos que permitieron la accesibilidad a revistas electrónicas y bases de datos, salto importante para la interacción de la crítica literaria en torno a Lope de Vega. Para muestra, menciono a continuación tres estudios que celebraron los cuatrocientos años de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias* en el 2009 y que nos ofrecen un lienzo de miradas de nuestro objeto de estudio en la actualidad.

Con un total de noventa y siete ensayos de críticos procedentes de diversas universidades del mundo, *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la asociación Internacional de Teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo 20 a 23 de julio de 2009*, editado por Germán García-Luengos y Héctor Urzáiz, muestra las principales líneas de análisis hacia el 2009:

análisis de personajes, estudio de la preceptiva teatral de Lope de Vega, reflexiones sobre la métrica, y estudios relacionados novedosamente con otras áreas como la literatura infantil, el cine, la música, la paremiología y la ciencia (destáquese el artículo de Margaret R. Greer: «¿Por qué conmueven las cuestiones de honra? Lope y la neurofisiología»).

En la misma línea de conmemoraciones, Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello editaron en el 2009 *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo: Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, que contiene una edición crítica del *Arte nuevo* y algunos estudios «El *Arte nuevo* en la tradición europea» y «Ecos, reminiscencias y teorías»; dichos ensayos estudian al poema como preceptiva.

De los mismos editores de la publicación anterior, tenemos *El arte nuevo de hacer comedias y la escena. XXXII Jornadas de Teatro Clásico* (2011). Una recopilación de conferencias que profundizan sobre la cuestión poeta-actor-público y los agentes que la rodean. Se estudian temas como el entremés, la figura del lacayo, la conciencia de escena, la visualización del mundo teatral y la influencia del *Arte nuevo* en la Generación del 27.

Por último, en el 2011 la *Revista de Filología Hispánica* (RILCE) publicó el número *El Arte nuevo de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*, en donde diversos estudiosos como José María Díez Borque, Teresa Ferrer Valls, Joan Oleza, Víctor Lama, Frédéric Serralta, Guillermo Serés, entre otros, meditan el papel de poética que posee el *Arte nuevo de hacer comedias*. Hablaré de tales ensayos más adelante.

En conjunto, las tres publicaciones que he mencionado refieren un número considerable del tipo de estudios que en esta nueva centuria se hace sobre nuestro objeto de estudio; pero me interesa remarcar la ausencia de perspectivas económicas en estas colecciones que representan una parte importante de la crítica tradicional en torno al *Arte nuevo de hacer comedias*; habrá que buscar en otros derroteros dicha perspectiva. Si bien las compilaciones antes reseñadas nos dan un panorama general de la crítica, no debemos olvidar otras reflexiones que también trazan líneas en la comprensión del *Arte nuevo*.

En el terreno de las estrategias de preceptiva teatral, Anthony Grubbs en «The dramatization of the *Arte nuevo*: revisiting *Lo fingido verdadero*» (2006), ahonda en la estrecha relación que existe entre ambas obras considerando la comedia como ensayo del *Arte*. Le secunda Miguel García-Bermejo, quien en «“Me pedís que escriba/arte de hacer

comedias”: Estrategia y contenido del *Arte Nuevo* de Lope de Vega» (2009) regresa al texto para hacerse preguntas fundamentales y plantear: ¿qué es en sí el *Arte nuevo*? ¿Una epístola, conferencia, sermón? ¿Qué entendía Lope por *arte*? ¿Por qué hacer y no escribir comedias? Y remarca que el *Arte* no surge de teorizar, sino de la experiencia. En el mismo tono, los estudios de Víctor Lama: «“Engañar con la verdad”, *Arte nuevo* v. 319» (2011) y de Frédéric Serralta: «¿Un *Arte nuevo* de deshacer comedias? Sobre algunos autocomentarios en el teatro de Lope» (2011) observan las estrategias de las cuales se hizo Lope para apoyar sus ideas desde las comedias que escribía, o desde la ambigüedad de los versos en la composición poética que nos ocupa.

Finalizo este rubro con la única tesis en la FFyL que se centra en el poema: *Funciones de la mimesis en el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (2013) de Eduardo Paredes Ocampo. El autor propone que la mimesis tiene dos formas de mostrarse en nuestro objeto de estudio; por un lado, la mimesis teórica que corresponde a las autoridades clásicas, y por otro, la mimesis práctica, aquella que se basa en la experiencia del dramaturgo. Estas dos vertientes se manifiestan de diferentes formas de acuerdo a su relación con la ironía, el uso ambiguo del yo poético, y las oportunidades que ofrece el género epistolar (6-7). Ambas se concatenan para lograr, en el texto, la impresión de verdad total; en otras palabras, las estrategias de representación de la mimesis buscan erigir una nueva preceptiva teatral en la cual se incluyan las perspectivas que validan la obra: las de los eruditos y la del público (58).

También deben mencionarse aquellos estudiosos que examinan las fuentes del *Arte nuevo*. En primer lugar, Jesús González Maestro en «Aristóteles, Cervantes y Lope: el “Arte nuevo”. De la Poética especulativa a la Poética experimental» (2003), reflexiona sobre el tipo de poética que Lope utiliza en la Comedia Nueva, definiéndola como una poética experimental que se contrapone a la especulativa de la Antigüedad, especialmente a la de Aristóteles. En segundo puesto, «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego» (2011) de Joan Oleza: sostiene que Lope de Vega basa la argumentación del *Arte* en los clásicos, recurriendo a un dramaturgo previo, Lope de Rueda, en tanto que éste lo conecta con la preceptiva de Aristóteles, Plauto y Terencio, permitiéndose así centrarse de lleno en una propuesta renovadora del teatro tomando en consideración el voto del público. En tercer y último lugar, Guillermo Serés realza en «“El uso de España no admite las rústicas

Bucólicas de Teócrito”: *La Trecena parte de comedias y el Arte nuevo*» (2011) la necesidad de Lope por respaldarse a los clásicos, pero agregando el lenguaje español a la nueva creación, sobresaliendo de esta forma la idea de que lo humilde también se puede adornar.

Otra fuente destacada de estudios son aquellos que profundizan en la construcción de la imagen de Lope de Vega por medio del *Arte nuevo*. Así lo propone María Grazia Profeti en *Historia del teatro español*, coordinado por Javier Huerta Calvo en 2003, en donde autora reflexiona la sacralización de Lope y menciona del *Arte nuevo* que «el comediógrafo tiene que valorar la comedia desde un punto de vista literario, y así redacta el manifiesto teórico de su quehacer teatral [...] que yo leo, [...] como la reivindicación de la naturaleza “literaria” del texto teatral». (790). Asimismo, Teresa Ferrer Valls hace lo propio en «“Sustento, en fin, lo que escribí”: Lope de Vega y el conflicto de la creación» (2005) ya que expone la relación amor/odio que tenía el dramaturgo por su teatro; menciona las circunstancias en las que se gestó el *Arte* (como encargo) y cómo este hecho obligó a poeta a tomar una postura. Cierra en este apartado con la visión de José Agustín Conde de Boeck en «La teoría dramática como fuente para la construcción de Lope de Vega y el problema de la génesis intencional en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*» (2009), en el cual el autor concibe a Lope de Vega como sujeto psicológico y agente social, profundiza en el universo de su creación literaria, puntualiza los modos de definir la teoría dramática lopesca dependiendo de sus concepciones estéticas y, en conjunto, indaga en las distintas imágenes de Lope en el *Arte*.

Para finalizar esta enumeración de temas recurrentes en el estudio del *Arte* queda su comparación con otras preceptivas. Dos estudios destacan en este punto: Fernando Cid Lucas con el estudio de las afinidades entre la Comedia Nueva y el kabuki japonés en «El *Arte nuevo de hacer... Kabuki: las teorías lopescas sobre el teatro y sus paralelismos con el Kabuki nipón*» (2009) y Carlos Mata Induráin, que hace un paralelismo entre Lope y Machado al indicar que los dos proponen un nuevo arte en sus respectivos campos de acción y se oponen a los posicionamientos anteriores a ellos en «Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el *Arte nuevo al fondo*» (2011).

Las aproximaciones económicas al Arte nuevo y a Lope de Vega

He repasado hasta este punto los estudios más destacados en la tradición crítica del *Arte nuevo de hacer comedias*. Ahora bien, procederé a exponer los trabajos de la crítica moderna y contemporánea que se han enfocado de manera relevante en el tema que me ocupa: la economía en el *Arte nuevo* y en Lope de Vega.

Uno de los primeros que profundiza en la controversial capacidad adquisitiva de Lope fue Francisco de Icaza. El autor indaga en *Lope de Vega. Sus amores y sus odios y otros estudios* (1962) cuál de las dos visiones era real: si la de Lope al quejarse constantemente en sus cartas de sus apuros económicos, o Montalbán al mencionar el desahogo económico gracias a las intensas horas que dedicaba a sus comedias; y, dejando de lado las alabanzas al poeta, apunta de manera precisa que «Lope tenía que exagerar su pobreza para alcanzar los favores materiales del duque, favores que él consideraba, y lo eran, en parte, pago de sus servicios» (128-129); comienza en este texto uno de los principales elementos para problematizar la crítica respecto al factor económico: las estrategias literarias que se vertían al mundo real de Lope de Vega.

De singular interés resultan las reflexiones de Guillermo Torre en *La difícil universalidad española* (1965), pues va más allá del comentario moral que solía hacerse respecto a la capacidad adquisitiva de Lope; habla, por primera vez, de la profesionalización del escritor, de la influencia que podría ejercer el concepto de la riqueza en la manufactura de las comedias, y la concepción del escritor como *burgués*: «Al decaer [la nobleza] al perder sus prerrogativas, con la ruina del feudalismo y la absorción del poder por la monarquías primero, y por el capitalismo después [...] el escritor debió buscar otros apoyos y protecciones, más cerca de sí mismo: vuelve al seno de la burguesía de donde había nacido» (*La difícil universalidad*, 44).

El tema económico comienza a captar también la atención de otros estudiosos, como Alfonso Noriega en *El humorismo en la obra de Lope de Vega* (1976), quien considera que el Fénix tuvo dos razones para tratar el tema: el estado económico y social de España y la lucha personal por el bienestar, y analiza las comedias *Pobreza no es vileza* y *Dineros son calidad*, en las cuales se expresan dos ideas muy importantes del Fénix: la calidad moral que brinda la pobreza en oposición a la pobreza moral y espiritual del rico y el orgullo irracional del hidalgo pobre que odia el trabajo. Noriega concluye que, si bien Lope expone

«con un significativo “guiño de ojos”, con una sonrisa caritativa» (81) los prejuicios económicos del español, no puede deshacerse de ellos, pues está inmerso en dicho mundo, por lo que sus personajes terminan siendo ricos al final, o hidalgos que consiguen fortuna.

Ylsa Campebell ofrece ensayos fundamentales para comprender la función que daba Lope de Vega a la riqueza. El primero, «Conceptos dramáticos de la riqueza: el poder del dinero» (1996), analiza las funciones dramáticas del dinero en varias comedias de Lope de Vega: la forma de obtener riqueza de los personajes muestran su posición social: los militares y servidores del rey tienen una riqueza más legítima que los comerciantes, y en ello también se muestra la limpieza de sangre (*Servir a señor discreto*); la falta de dinero determina comportamientos sociales (*Virtud, pobreza, mujer*); la utilización del dinero determina estatus social (*Las flores de don Juan*), el poder del dinero oculta las debilidades (*La dama boba*), la posesión o ausencia de riqueza produce estados anímicos (*El premio del bien hablar*) y el matrimonio se vuelve una transacción comercial (*La niña de plata*). En conclusión, Campbell indica que la posesión económica obligará, eventualmente, a que los conceptos dominantes del honor y la limpieza de sangre se desplacen para dar cabida al dinero, presente en todos los ámbitos de la sociedad española.

El siguiente ensayo de Ysla Campbell, «El comercio y la finanzas en el teatro de Lope de Vega» (1996), pone aún más de relieve la inmersión del factor económico en el desempeño de las comedias y, sobre todo, en la necesaria justificación de la riqueza tan menoscabada por la aristocracia y tan necesaria en el régimen decadente español. Son dos los rubros que cubrirá la autora: la forma que se presenta el tema económico en las comedias y la racionalización de la práctica mercantil. En el primer punto, el tema se verá a través de los personajes. Ante el problema de la nobleza, era necesario buscar formas en que el hombre de negocios pudiera obtenerla y casi siempre dependía de la magnitud y manejo de la riqueza. De acuerdo a esto, en las comedias del Fénix de los Ingenios se perfilarán dos tipos de mercaderes: los fingidos y los verdaderos, y sus atributos determinarán su función dentro de la trama:

En la mayoría de los casos que hemos visto cuando la imagen del mercader es negativa, su aparición es episódica y referida al comercio en pequeño, por el contrario, cuando Lope lo caracteriza positivamente, su participación es protagónica y se trata en general de grandes burgueses. (115)

En la misma línea, otros factores económicos que se despliegan en las comedias son, por un lado, las transacciones económicas, que se vuelven importantes cuando de ellas dependen el rumbo de las acciones; por ejemplo, la contratación de bienes, el préstamo, los matrimonios arreglados, etc.; por otro lado, tenemos el vocabulario comercial que comienza a estar presente en las formas de expresarse de los personajes, sobre todo en las alusiones amorosas o religiosas.

El segundo punto, la racionalización de la práctica mercantil, se explica por medio del auto sacramental de Lope de Vega titulado *Los acreedores del hombre*. Según la autora, en esta obra se percibe cómo la mercantilización había modificado las relaciones sociales y religiosas. En el auto, Dios es el acreedor de los hombres, quienes tienen que pagar sus deudas o pecados; a su vez, el hombre necesita para vivir riqueza, tanto material como espiritual, por lo que su relación con Dios se vuelve una transacción comercial y también una reivindicación de la actividad económica: «En este auto hay una santificación de la riqueza al asociarse a Cristo, que en la concepción de Lope, como en los pensadores reformistas de la época, se relaciona con el buen uso de la misma» (117) En conclusión, la autora considera que el énfasis que pone Lope en el buen uso del dinero, en la virtud del negociante, en la necesidad del trabajo y en la previsión, son formas en las cuales la praxis mercantilista ya está presente en la sociedad española.

Teresa Ferrer Valls publica en el 2008 «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa». En él, Ferrer muestra dos caras del mecenazgo: por un lado, los encargos que eran pagados por los nobles; y por otro, el intento de los dramaturgos por conseguir el favor real de manera indirecta valiéndose de ciertos géneros literarios, como la comedia genealógica, los panegíricos y las dedicatorias; de Lope de Vega la autora analiza las comedias *Las cuentas del Gran Capitán* (1614) y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622) que escribió para obtener la merced del Duque de Sessa; en general, Ferrer Valls muestra los mecanismos literarios que utilizaban los dramaturgos para obtener el favor de algún noble que los protegiera económicamente y, que a su vez, les brindara prestigio.

Por su parte, José María Díez Borque propone en «Lope y su públicos: estrategias para el éxito» (2011) que la rentabilidad económica que propiciaron las comedias del dramaturgo estaba directamente ligada con la recepción. La función del receptor se

manifestará en las oposiciones que se suscitan ante el surgimiento de una literatura de consumo, tales como normas de la poética/gusto, valor del mercado/valor cultural y peso de la norma/peso del éxito, todas ellas concepciones de diferentes receptores o, si se quiere, de diferentes públicos. Ante este problema, Borque considera que el acierto del Fénix reside en que «recoge unas expectativas, las articula en la *comedia nueva* y, a partir de ahí, encauza la recepción, con unos mecanismos para el éxito, es decir, para la aceptación y renovación del interés del espectador» (41, el subrayado es del autor).

Estos métodos serán, justamente, las características continuamente descritas en los manuales de literatura: la mezcla de lo cómico con lo trágico, el uso del espacio, la inclusión de sucesos fuera de lo ordinario, la repetición y redundancia de ideas, conceptos, temas, situaciones argumentales, recursos estilísticos y combinaciones estróficas; todas ellas con una finalidad de conmover y, sobre todo, de desencadenar un mecanismo de estímulo-respuesta, en el cual el espectador siempre queda en un nivel de superioridad ante el desenlace de la obra, pues es él quien que ha reconocido, interpretado y descubierto la agudeza de la comedia; en conclusión, todos estos recursos logran al final de la obra cerrar «un panorama calculado de estrategias para el éxito, como corresponde a un teatro comercial, que, en consecuencia, busca la mayor rentabilidad y, por tanto, la dependencia del público y el peso de éste en la creación de la obra» (50).

Como se ha visto hasta este punto, los estudios económicos en torno a Lope de Vega, que ya no al *Arte nuevo de hacer comedias*, se concentran más como comentarios o estudios breves que consideran el factor económico como un apoyo para otro tipo de aproximaciones, ya sea psicológica, política, etc.; sin embargo, tenemos a dos autores que tienen un visión sistemática del factor económico en la práctica artística de Lope de Vega y que la abordan a gran escala: Donald Gilbert-Santamaría y a Alejandro García Reidy.

En el año 2000 Donald Gilbert-Santamaría publica en la revista *Comitatus: A Journal Of Medieval And Renaissance Studies* un ensayo de singular interés: «Playing to the masses: Economic Rationalism in Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*». Cinco años después se publica un estudio completo del mismo autor con el nombre *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*, en donde Gilbert-Santamaría estudia con mayor profundidad la relación de la literatura aurisecular con nuevas formas de producción económica. El artículo antes mencionado,

también formará parte de este libro en forma de capítulo; empero, si bien los dos textos guardan una misma estructura argumentativa, hay algunas diferencias que considero importante reseñar, por tal motivo, comentaré la versión del 2000, «Playing to the masses: Economic Rationalism in Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*»; y la del 2005: «Economic Rationalism and the *Arte nuevo*»; no sin antes aclarar que la información de los ensayos se cruza constantemente en temas que se desarrollan en ambos: la noción del vulgo y del gusto estético, por lo que al abordar dichos temas indicaré en cuál de los dos textos se ubica exactamente la información.

En la versión de la revista *Comitatus*, Gilbert-Santamaría plantea que Lope de Vega se enfrentó a nuevas formas de consumo literario relacionadas con la oferta, la demanda y el surgimiento de la cultura de masas; pero la aceptación de estas nuevas dinámicas económicas y literarias en España sufrió un arduo camino, pues la gran nación fue renuente a entrar en las nuevas dinámicas del pensamiento económico que se gestaban en la Europa Occidental en el siglo XVII debido la ortodoxia religiosa y a un código social que desdeñaba el trabajo. En este contexto, la expresión cultural experimentó cambios sustanciales en distintos niveles. A nivel formal, la demanda del público jugará un papel trascendental en las técnicas de creación de comedias; a nivel psicológico, se abre un vacío conceptual en el terreno de la estética y surge la problemática de cómo concebir al teatro comercial; a nivel político surge un discurso de control ideológico posible gracias a los nuevos modelos de producción cultural y, a nivel histórico, se da un quiebre entre los ideales renacentistas y el nacimiento de modelos de producción cultural burgueses. («Playing to the masses», 111)

En el caso específico del Fénix de los Ingenios, los nuevos modelos económicos y su influencia en el arte suscitarán dos posturas contradictorias pero presentes a lo largo de toda su obra y, en específico, en el *Arte nuevo de hacer comedias*: por un lado, un Lope que reanima el sistema de mecenazgo; y por otro, un Lope que inaugura un modelo de producción literaria basado en términos financieros. El racionalismo económico se relacionará con el dramaturgo madrileño en tanto que éste tiene la necesidad de tomar el papel de «*merchant*» que vende su producto rechazando los ideales estéticos prestigiosos del Renacimiento:

The problem is not merely that the *comedia* requires the writer to *act* like a merchant, however distasteful that might be, but rather that his practical success [...] leads to the theoretical heresy that genre's aesthetic and rhetorical norms might be inextricably bound up with the principles of economic rationalism. («Playing to the masses», 115)

Gilbert-Santamaría enfatiza en el *Arte nuevo* la presencia de dos temas que ponen en tela de juicio las concepciones estéticas que se tenían en la época con la irrupción del teatro comercial: la noción del *gusto* literario y la idea del *vulgo*. El problema del vulgo reside en los públicos heterogéneos a los que está dirigida la Comedia Nueva, por lo que interesa observar cómo se percibía a ese *vulgo* en la época; la crítica constantemente ha analizado el papel del público en la Comedia y su natural ambigüedad ha desatado visiones agudas del funcionamiento de esta masa amorfa, como a la vez ha provocado apreciaciones erróneas.

El autor arguye a esto la diversidad de públicos que entran en la noción de *vulgo*: desde el pueblo llano, los aristócratas, los eruditos, religiosos... hasta lectores que accedían a las comedias mediante impresiones y no presencialmente (*Writers*, 36-37), entonces, ¿cómo podía distinguirse socialmente a ese público? Gilbert considera que esa distinción se logra por el papel que juega no como agente social, sino como *agente económico*; así, la heterogeneidad de públicos se homogeniza con base en un programa de intercambios que Lope de Vega negocia; esas negociaciones son estrategias que planifica en sus comedias y que logran atrapar a los diversos espectadores, y es justo en esto en donde reside el talento del dramaturgo: «Lope [...] understood how to please his public, but more to the point here, that pleasing was possible *despite* its heterogeneity» (*Writers*, 37).

Dichas las estrategias para homogenizar al público, sintetizo a continuación las características del vulgo que Gilbert vislumbra en el *Arte nuevo*: en primer lugar, el público adquiere la categoría de consumidor; en segundo lugar, el vulgo tiene poder limitado en la demanda de comedias, pues Lope de Vega restringe su capacidad de atribuir valor estético considerando a ese vulgo como insensato; en tercer lugar, el nuevo teatro comercial se constituye como una forma de propaganda y dominación del sistema monárquico que el dramaturgo encubrirá y el público adoptará, como una forma de sentirse parte de un orden social; y, en cuarto lugar, por medio del teatro público se niega la individualidad del sujeto («Playing to the masses», 124-137).

El tema del gusto literario en el *Arte nuevo* se desarrolla más ampliamente en el capítulo: «Economic Rationalism and the *Arte nuevo*» de *Writers on the market*. En el libro, Donald Gilbert reflexiona sobre la noción del gusto en la obra que nos ocupa y considera que la implicación más importante del *Arte nuevo* es la problemática que plantea la noción del valor estético, determinado por las fuerzas del mercado y una tradición literaria marcado por elementos opuestos: el prestigio de autores, géneros, temas en oposición al papel que juega el público (27).

En este sentido, se observa la legitimidad que Lope de Vega le otorga a los preceptos clásicos, por lo que la aparente «modernidad» del *Arte nuevo* no existe, ya que en ningún momento el poeta rompe con la tradición clásica (*Writers*, 25-26); en el fondo, subyace la preocupación de los escritores de la época por la creciente cultura de masas y el peligro que ésta implicaba en la tradición literaria tanto en su vertiente estética con el apego a los preceptos renacentistas, como en la forma de subsistencia que tenían los escritores por medio del mecenazgo (*Writers*, 30). En conclusión, para Donald Gilbert-Santamaría, la modernidad del *Arte nuevo* radica en la concepción de *gusto* como una marca de distinción social relacionada con la burguesía, en la cual mediaban las demandas de los públicos y la valoración de los clásicos como únicas autoridades.

En consonancia con lo anterior, los estudios que realiza Donald Gilbert-Santamaría en el apartado I de su libro *Writers on the market*, se encaminan a demostrar las ideas ya esbozadas. De esta forma, considera que en «Marketing myths: *El Caballero de Olmedo*» la figura mítica de don Alonso, presente en el imaginario colectivo, es explotada por Lope de tal forma que logra presentar una ideología oficial en donde el deseo de autonomía (que persigue don Alonso mediante el aplauso del vulgo) no procede cuando se tiene un lugar establecido en el «teatro del mundo» y se está obligado a seguir un papel; mientras tanto, en el capítulo «Violence, Agency and the Audience in *Fuenteovejuna*» propone que el intento de autonomía (en voz de Laurencia) es diluido por una construcción metódica de un personaje colectivo (*Fuenteovejuna*) que reafirma la ideología del poder, en este caso, el Neoplatonismo. Estos ejemplos son fenómenos que surgen del teatro comercial y su relación con los sistemas de poder.

Por su parte, Alejandro García Reidy con *Las musas ramera: Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega* (2013) brinda un sesudo estudio sobre los

elementos discursivos y paratextuales que utilizó el dramaturgo en la construcción de su imagen y en la resignificación de su obra teatral en un nuevo contexto literario y social afectado por las prácticas comerciales; y ofrece un análisis que divisa la modernidad de la práctica profesional literaria del Fénix a través de elementos presentes en su obra: la mercantilización de la escritura, el auge de un público consumidor, la atracción de escritores hacia el campo político, y la ansiedad autoral ante los mecanismos de circulación literaria (*Las musas*, 14).

En el primer capítulo, «Los escritores en la Alta Edad Moderna: oficio y conciencia profesional», el autor señala que los escritores de la época adquieren una conciencia del valor económico de sus obras y, sobre todo, una conciencia de *litteratos* que los hacía concebirse como profesionales de la letra. La profesionalización tendrá las siguientes características: estará en constante tensión con el sistema de patronazgo, su origen se sitúa en la creación de la imprenta que convirtió al libro en un objeto de consumo, se interactúa con los campos de poder, el crecimiento de las ciudades determina la aparición de un mercado consumidor de literatura y la demanda de productos novedosos no religiosos y, finalmente, el papel del público como autoridad estética. A partir de esto surge una nueva concepción de autor en donde se reconocen los derechos de sus obras socialmente.

En el segundo capítulo, «Los dramaturgos y el mercado teatral barroco», se estudian cuestiones relacionadas con las dinámicas económicas que suscitaba la práctica teatral, y considera a los agentes que participaban: escritores, actores, artesanos, arrendadores, autores. Se atisban fenómenos como la salida del teatro del palacio, los funcionamientos de las compañías teatrales, las características legales de las comedias, la fijación de precios de éstas, la división social del trabajo en el teatro comercial, la profesionalización de dramaturgos y actores, las relaciones clientelares del Fénix con las cofradías y la monarquía mediante los *encargos*, la figura de Lope como negociador en las prácticas de la inversión y el intercambio, y la idea de la escritura dramática como artesanía.

El tercer capítulo: «“Las musas dan honor, mas no renta”: Literatura y economía en Lope de Vega» presenta las formas de ingreso que tenía Lope de Vega: por un lado, aquellos que derivaban directamente de sus comedias; y por otro, los que dependían de las mercedes de los nobles, en especial del Duque de Sessa. En ambos se percibe el intercambio de bienes de consumo por valores ya sean monetarios (la cantidad de reales

que Lope cobraba por comedia), ya simbólicos (el prestigio que significaba para los dos agentes: el Fénix y el Duque de Sessa); se percibe una plena profesionalización de Lope de Vega al vivir por completo de su arte, pese a las constantes quejas en su obra.

El capítulo cuarto, «Lope de Vega frente a su escritura: el conflicto de un escritor de la Alta Edad Moderna», trata las conflictivas posturas de Lope de Vega frente a su creación; la constante búsqueda de prestigio literario por medio de mecenazgo y la defensa del teatro comercial. El prestigio lo obtiene gracias al uso de ciertas estrategias: el ejercicio de géneros reconocidos (épica, drama) y elementos paratextuales (retratos: emblemas, lemas, vestuarios, instrumentos); en cuanto a la defensa del teatro comercial, Reidy nota una plena conciencia del vínculo literatura-economía en la defensa de la Comedia Nueva en las diversas publicaciones del Fénix (*Arte nuevo*, *Jerusalem conquistada*, *El peregrino en su patria*) en donde se configura la conciencia del «trabajo literario» como un factor de producción en un contexto social en donde no existía la idea del trabajo significador.

Por último, en el capítulo cinco: «Lope de Vega y la reapropiación autoral de su teatro» se analizan el «conjunto de estrategias legales, discursivas y pragmáticas» que el Fénix utilizó para dirigir, en una especie de proyecto, las impresiones de sus comedias. Así, las cuestiones que se analizan son la exclusividad física de la obra, las causas del interés del dramaturgo por la propiedad de su teatro; la concepción del nombre como marca, la fijación del canon por el propio autor, la intervención jurídica e intervención directa en publicaciones; la publicidad en carteles y el estudio de las ediciones sin autorización.

Balance de los estudios económicos sobre el *Arte nuevo* y Lope de Vega

Como puede observarse en la Figura 2¹, el tema principal de esta investigación ocupa un 20% de la información bibliográfica recabada; sin embargo, a pesar de que la economía ocupa un buen porcentaje, en la realidad son diez textos, de los cuales sólo uno se enfoca exclusivamente en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

A la luz de lo anterior, me percaté que la cantidad de textos que estudian de forma sistemática la economía —o trazan líneas para hacerlo— en la obra de Lope y en el *Arte nuevo* es una vertiente que apenas comienza: las primeras luces se dan en la década de los sesenta y setenta, pero es en los noventa cuando el tema comienza a repuntar con las reflexiones de Ysla Campbell y seguirá su curso hasta el siglo XXI con pocos pero importantes textos: *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain* de Donald Gilbert-Santamaría y *Las musas ramera: Oficio dramático y conciencia profesional* en Lope de Vega de Alejandro García Reidy.

En estos diez textos sobre economía en Lope de Vega resalta el uso continuo de conceptos económicos. No es extraño que Ysla Campbell aluda a conceptos como *práctica mercantil* y *trabajo*, y conciba al matrimonio como un *transacción comercial*, o que Díez Borque recurra a ideas como *valor de mercado* y *rentabilidad* y, que de manera más expresa, García Reidy y Gilbert-Santamaría utilicen abiertamente nociones como *transacción económica*, *oferta*, *demanda*, *bien de consumo*, *consumidor*, *competencia*, *división de trabajo*, *negocio*, *inversión* o *burguesía*. Empero, estas alusiones suelen ser partida para reflexiones de otra raigambre; así, Campbell las utilizará para ahondar en la función literaria, Díez Borque se encamina más hacia el estudio de la recepción y Reidy y Gilbert para hacer estudios de tipo sociológico ligados a la *profesionalización* o el *objeto cultural*.

Concluyo, por lo tanto, que de los diez textos aquí presentados ninguno se dedica por entero — ya sea al *Arte nuevo de hacer comedias* ya a la obra de Lope de Vega —al estudio de las nociones económicas mencionadas, específicamente las relacionadas con la microeconomía, entendida ésta como el estudio de las unidades básicas del sistema económico y su interacción en el mercado. ¿Cuál sería la relevancia de una aproximación

¹Véase pág. 13.

de este tipo? En primer lugar, complementar los estudios económicos existentes sobre el Fénix, en segundo, ofrecer una perspectiva que contribuya a expandir los estudios interdisciplinarios que se hacen sobre la obra de Lope de Vega y, en tercer lugar, reflexionar sobre el papel que desempeñan los cambios económicos y sociales en la literatura de los Siglos de Oro.

II

DISCIPLINAS ECONÓMICAS AUXILIARES EN EL ESTUDIO DEL ARTE NUEVO

LA MICROECONOMÍA

La microeconomía es, para Gabriel Tortella, la rama de la teoría económica que estudia «las unidades básicas del sistema económico» (Tortella, 8). Por su parte, Francisco Mochón considera que la microeconomía estudia los comportamientos de los agentes individuales como los hogares, las empresas y el sector público, así como los mecanismos de formación de los precios (Mochón, 14), mientras que Joseph Stiglitz y Carl Walsh resaltan que la microeconomía «Se ocupa del modo en que las unidades individuales toman decisiones y de los elementos que influyen en esas decisiones» (Stiglitz, 38). Manuel Ahijado y Mario Aguer reúnen estos puntos de vista en el *Diccionario de Economía y Empresa*:

Microeconomía. [...] Rama de la teoría económica que se caracteriza por ocuparse de los problemas relativos a las unidades últimas de decisión (es decir, empresas, consumidores individuales), siendo su instrumento analítico fundamental el mecanismo de oferta y demanda. El objetivo de la teoría microeconómica es determinar la *asignación de recursos* de la manera más eficiente posible, o lo que es lo mismo, el sistema de precios de mercado que daría lugar a dicha eficacia en la asignación (411).

Además, tiene dos conclusiones teóricas: por un lado, las interacciones entre las unidades económicas tienden al equilibrio, y por otro, la suma del funcionamiento de éstas permiten conocer el funcionamiento de todo el sistema económico (Tortella, 8-9).

El área de estudio de la microeconomía varía según los enfoques y los autores. Gabriel Tortella distingue entre las unidades básicas del sistema económico y el mercado (Tortella, 8), mientras que Francisco Mochón considera que la materia de estudio de la microeconomía es la «determinación de los precios relativos a las mercancías y factores que se forman en los mercados» (Mochón, 37); en realidad las dos visiones son válidas, pues la microeconomía estudia la interacción de estas unidades básicas, que es el mercado, y la manera en que se busca el equilibrio de éste por medio de los precios.

En este trabajo consideraré como unidades básicas del sistema económico, por un lado, a la familia o el hogar, que se relaciona con el consumidor y que tiene como

características la capacidad de elección con base en sus gustos dentro de un panorama posible de consumo, y la disposición de recursos como los bienes, derechos de propiedad y tiempo, con los cuales interactúa en el mercado; y, por otro lado, la empresa, considerada como un conjunto de personas que elaboran y ofrecen cantidades de bienes y servicios con la intención de obtener el mayor beneficio posible (Guerrien, 50-54).

De igual forma, consideraré al mercado como una «institución social, que se corresponde o no con un lugar físico, en la que los bienes y servicios y los factores [de producción] se intercambian libre y voluntariamente» (Mochón, 35). El mercado es el centro de atención de la microeconomía ya que en ésta confluyen las actividades de los consumidores y de los productores que, en conjunto, plasman el comportamiento económico de los individuos de una sociedad. Existen dos tipos de mercado de acuerdo con los bienes: los mercados de bienes de consumo y los mercados de bienes de producción. Un bien es un objeto que satisface una necesidad humana, de esto se derivan dos tipos de bienes: los de consumo, que buscan satisfacer una necesidad inmediata (alimentos) y que se venden al menudeo; y los de producción, que sirven para producir otros bienes o servicios y que suelen venderse a gran escala (Tortella, 12).

Existen, además, tres categorías de mercado de acuerdo con la interacción de los individuos y las empresas. En primer lugar, tenemos al mercado de productos, en donde las empresas venden sus productos y servicios a las familias o a otras empresas; el segundo es el mercado de trabajo, en donde los individuos venden su capacidad laboral y las empresas lo compran; y, el tercero, el mercado de capitales, en el cual se reúnen fondos para adquirir los factores de producción (Stiglitz, 36-37).

A la economía sustentada en la interacción de los consumidores y las empresas se le conoce como *economía de mercado*, que es un «sistema económico en el que las fuerzas de la oferta y la demanda guían el proceso económico sin ser interferidas por regulaciones gubernamentales u otras intervenciones» y tiene como principios fundamentales la soberanía del consumidor, el beneficio y la escasez (Martínez, 46).

Para comprender cómo los hogares, las empresas y, en concreto, los mercados interactúan, es necesario conocer cinco conceptos básicos que permean la actividad económica. En primer lugar, el *intercambio*. El intercambio voluntario entre las empresas y los hogares favorece el bienestar de ambas partes, ya que los primeros obtienen beneficios

económicos, mientras que los segundos satisfacen sus necesidades a través de la adquisición de bienes. Este concepto es relevante porque «el intercambio en los mercados constituye una clave para entender cómo se asignan los recursos, qué se produce y quién gana qué» (Stiglitz, 34).

La *información*, por su parte, es esencial en la toma de decisiones, ya que para hacerlo debe tenerse conocimiento de las implicaciones de una opción en lugar de otra en términos de beneficios y pérdidas. La información es considerada un bien, es decir, hay empresas dispuestas a recabarla y venderla y consumidores dispuestos a comprarla; de allí que la ausencia de información sea causa de la distribución deficiente de recursos o la toma de malas decisiones económicas. (Stiglitz, 34-35).

En tercer lugar, los *incentivos*. Para Stiglitz los incentivos «son ventajas [...] que motivan a la persona que toma la decisión en favor de una determinada opción» (28), gracias a ellos los agentes económicos analizan los pros y las contras de las opciones que tienen.

En cuarto lugar, las *disyuntivas*. La toma de decisiones (rasgo característico de los agentes económicos) implica la elección de una opción entre varias, es decir, los agentes constantemente se enfrentan a disyuntivas y eligen tomando en cuenta la escasez de recursos; Stiglitz resume bien la cuestión al mencionar que «Tener más de una cosa requiere renunciar a otra. La escasez significa que las disyuntivas constituyen un hecho básico de la vida» (Stiglitz, 28).

Por último, el mercado se encarga de la *distribución* de los bienes y servicios en una sociedad, y es el «proceso por el cual se ponen los distintos productos a disposición de los demandantes últimos o finales de la economía» (Ahijado, 125). Más clara, para efectos de esta tesis, se muestra la concepción de Martínez Cortiña, al definir *distribución física de los factores* como el «conjunto de actividades necesarias para poner a disposición de la fábrica los elementos físicos y servicios necesarios para llevar a cabo la producción»; indica, además, que su proceso consiste en localizar las materias primas, la mano de obra y los posibles mercados de consumo, buscando la forma más eficaz de realizar esto en el menor tiempo posible y con los menores costos. (Martínez, v. 3,482).

Herramientas conceptuales

Para comprender cómo funciona la economía, los estudiosos acuden a ciertas herramientas conceptuales, las principales son las nociones de oferta y demanda y para exponer estos conceptos, me basaré fundamentalmente en el trabajo de Gabriel Tortella: *Introducción a la economía para historiadores* (2002).

Función de demanda: «es una tabla que nos relaciona con las cantidades que los consumidores de un producto están dispuestos a adquirir y los posibles precios de este producto» (Tortella, 12). Se mueve en el universo del consumidor, y se caracteriza por la Ley de Demanda, la cual indica que la cantidad demandada de un bien se mueve en sentido inverso al de su precio; de donde se deriva la *elasticidad*: la respuesta de los consumidores ante la variación de un precio (Tortella, 14).

Función de oferta: «nos relaciona las cantidades que los productores de un bien (o servicio) están dispuestos a vender a los distintos precios» (Tortella, 15). Se mueve en el universo del productor. Se diferencia de la demanda porque no tiene propiamente una Ley de Oferta, la cual nos indicaría que a mayor precio mayor sería la cantidad que los productores estarían dispuestos a vender. En oposición, la oferta tiende a bajar los precios cuando hay una mayor cantidad de productos; por lo tanto, la oferta se caracteriza más bien porque se rige por una *economía de escala*, esto es, una reducción de costes que se deriva de la especialización en la producción de algún bien. Al igual que en la demanda, en la oferta se aplica el concepto de *elasticidad* (Tortella, 15-16).

A su vez, Stiglitz y Walsh consideran que la *competencia* es un fenómeno importante del mercado debido a que las empresas compiten entre sí para vender sus productos y los consumidores compiten para obtener un número limitado de bienes. A esto se le conoce como *modelo competitivo básico* y parte de tres supuestos: el primero es que los consumidores son racionales, es decir, que las personas analizan los costes y los beneficios regidos por el interés personal; el segundo es que las empresas siempre tratan de maximizar los beneficios y el tercero es que los mercados en que interactúan son competitivos (Stiglitz, 45-48).

La empresa

De los dos conceptos básicos para la microeconomía, me centraré en la oferta. La unidad básica de producción es la empresa que, según *Economía planeta: diccionario enciclopédico* (1980) de Rafael Martínez Cortiña, es una:

Unidad económica, jurídica y social de producción formada por un conjunto de factores productivos bajo la dirección, responsabilidad y control del empresario cuya función es la creación de la utilidad mediante la producción de bienes y servicios, y cuyo objetivo vendrá determinado por el sistema económico en el que se encuentre inmersa (Martínez, v. 4, 222).

Por su parte, Ahijado y Aguer plantean en la segunda acepción del término de su *Diccionario de Economía General y Empresa*, que es una «Unidad o agente que manipula factores propios y/o alquilados, para producir bienes y servicios que vende a otras empresas, a las economías domésticas o a la administración pública» (Ahijado y Aguer, 148).

Según Martínez Cortiña, las funciones de la empresa se definen en relación con otros agentes económicos como los consumidores y los mercados de factores, trabajo y capital, y las sintetiza en tres: a) anticipar el «producto nacional» obteniendo los factores productivos necesarios, b) organizar y dirigir el proceso de producción y c) asumir los riesgos de las funciones anteriores. En relación con la clasificación de la empresa, la teoría económica ha establecido criterios de tipo funcional (según la localización: de transporte; la clase de producción: bienes o servicios, y el tamaño: pequeña, mediana), social (propiedad: pública o privada, o del tipo de producción: artesanal, capitalista) y económico (conforme al sector: industria, comercio; al grado de utilización de los factores: capital intensivo, trabajo intensivo; al tipo de organización: centralizada o divisionalizada; y al ámbito espacial que cubre: nacional, transnacional). (Martínez, v. 4, 222-223).

Debemos agregar que la empresa ha estado presente a lo largo de la Historia, pero con diversas transformaciones suscitadas por los modos de producción; como, por ejemplo, en el campo de la fuerza de trabajo (esclavos, vasallos, artesanos, obreros) o en el de la tecnología (la rueda, la imprenta, el desarrollo de la metalurgia, la máquina de vapor, la evolución del transporte, la explotación del hierro y del acero, las telecomunicaciones, la energía nuclear); es decir, el fenómeno de la empresa es anterior al surgimiento del

capitalismo y podemos ubicarlo durante la Antigüedad Clásica, la Edad Media y la temprana Edad Moderna, pero no es sino hasta finales del siglo XVIII con la Revolución Industrial y el asentamiento total del modo de producción capitalista, que la empresa adquiere un papel esencial en el nuevo sistema económico pues, a diferencia de las etapas anteriores, el empresario será el dueño del capital, es decir, surge el concepto de propiedad privada (Martínez, v. 4, 222).

En resumen, la empresa es la unidad básica de la producción, está formada por una o varias personas que adquieren factores de producción mediante distintos mecanismos como la compra o el alquiler; produce bienes y servicios específicos para determinados sectores económicos, tiene diversas clasificaciones y es un fenómeno propio de la economía de mercado.

En cuanto a la noción de empresario, Mochón comenta que, en su sentido más tradicional, es aquel que tiene una idea innovadora sobre «los procesos y los productos», aporta un capital y funge como administrador para llevar a cabo la producción de dicha idea (Mochón, 57). Con más detalle, Martínez aclara que existen tres tipos de empresarios: el empresario capitalista que asume los riesgos de producción como la pérdida de capital, de ganancias e incluso de su condición de empresario; el empresario individual que ejerce el comercio en nombre propio, dispone de bienes de su propiedad y sus actividades están dirigidas a la producción o distribución de bienes y servicios; y el empresario-administrador, caracterizado por el poder que obtiene al dirigir una empresa, sin ser el dueño, y cumplir con las expectativas de lucro y expansión de la misma (Martínez, v. 4, 238-240)

Más preciso aún, también existe la noción del empresario shumpeteriano, conocido así gracias a los aportes del economista Joseph Alois Shumpeter, quien diferenció al empresario del hombre de negocios, en tanto que el primero se define por una capacidad de innovación —sustentada en la intuición y la creatividad— y transformación de las condiciones productivas existentes y que, debido a ello, en un principio, goza de los privilegios del bien creado; mientras que el segundo se caracteriza por la capacidad de negociación y administración de las innovaciones del primero después de que éstas ya están generalizadas (Martínez, v. 4, 240).

En cuanto a la producción, la definiré como «un proceso en cadena en el que, por un extremo, se incorporan algunos factores, esto es, materias primas y los servicios del capital y del trabajo, y por otro extremo, aparece el producto» (Mochón, 71). Martínez toma en consideración un rasgo distintivo de la producción al atribuirle una función social en su definición:

Transformación de una materia prima por el trabajo del hombre a fin de hacer apta para la satisfacción de necesidades humanas. No sólo es una transformación técnica de determinado bienes en otros distintos, sino una transformación que conduzca a obtener bienes *más útiles* que aquellos de los que se parte (Martínez, v.8, 51).

Al ser una actividad encaminada a satisfacer necesidades humanas, la producción ha estado presente en todas las etapas históricas de la humanidad, provocando vínculos y dinámicas sociales entre los individuos, de donde Martínez asevera que «la producción de los bienes materiales es siempre una producción social» (Martínez, v. 8, 51); por último, baste decir que la producción consta de tres rasgos: 1) la presencia del trabajo encaminado a un fin, 2) un objeto de trabajo hacia donde se orienta la actividad humana y 3) la presencia de medios o instrumentos de trabajo (Martínez, v.8. 51).

Como mencioné en el apartado «Herramientas conceptuales», el supuesto principal de la empresa es la de maximizar sus beneficios. Para ello buscará un *equilibrio* entre los ingresos y los costes de su producción. El *ingreso* (H) de una empresa es el número de productos vendidos multiplicado por el precio de ese producto, mientras que el *coste* (C) es el total de gastos realizados en un período de tiempo. Existe el *coste variable* (el que se realiza en proporción directa al volumen producido) y el *coste fijo* (que no varía con el volumen producido) y la suma de los dos es el *coste total*; además, existen otros tipos de coste relacionados no con los gastos, si no con las renuncia a otros bienes u oportunidades: por un lado tenemos al *coste de oportunidad* o renuncia al producto, actividad o fin con sus consecuentes beneficios dentro del marco de opciones que se tenían; y por otro, al *coste hundido*, o pérdida irrecuperable que puede representar la opción elegida dentro de un marco de posibilidades. En resumen, la intención primera de la empresa será maximizar sus beneficios equilibrando los costes con los precios de los productos para obtener beneficios: Max: $B = H - C$. (Tortella, 36-40).

Como ya indiqué al hablar de la demanda, la elasticidad es la respuesta de los consumidores ante el cambio de precio, por esta razón el concepto será muy importante para el desarrollo de las empresas debido a que, por un lado, definirá el tipo y condiciones de los bienes que producen: bienes de demanda elástica (se sustituyen fácilmente) y bienes de demanda rígida (son muy necesarios e insustituibles); y por otro, la elasticidad definirá el tipo de competencia que desarrollan los mercados, a saber, la competencia imperfecta que ocurre cuando «los compradores y los vendedores se comportan como si su demanda o su oferta individual no tuviera ningún efecto sobre el precio» (Tortella, 52) y la competencia imperfecta o monopolio que «se da cuando en un mercado sólo hay un oferente frente a una multitud de demandantes» (Tortella, 55).

ECONOMÍA DE LA CULTURA

La *economía de la cultura* es un área especializada que estudia «la aplicación de la economía a la producción, distribución y consumo de todos los bienes y servicios culturales» (Towse citado por Palma, 133). Tiene como objetivos, por un lado, analizar los aspectos materiales de las actividades artísticas, es decir, cuantificar en términos monetarios los flujos de ingreso y empleos generados; y por otro, aplicar la metodología económica (herramientas y conceptos) al arte o, en un sentido más amplio, a la cultura. Respecto al área de estudio, son diversas las posturas, pero los especialistas la ubican entre las artes escénicas, las artes visuales, el patrimonio histórico, la industrias culturales y la política cultural (Palma, 134-137).

Es una disciplina muy reciente en comparación con la teoría económica; el libro que inaugura la materia es *Performing Arts: The Economic Dilemma*, de William Baumol y William Bowen publicado en 1966, quienes estudiaban los pocos beneficios a largo plazo de algunas compañías teatrales a pesar de la estabilidad de sus costos. Otros textos importantes son *The Economic of Arts: Selected Reading* de 1976, donde ya se hacía una compilación de las aportaciones más relevantes del área; los artículos del *Journal of Cultural Economics* inaugurado en 1977, con las publicaciones medulares en los años noventa de David Throsby; *A Handbook of Cultural Economics* de Ruth Towse en el 2003 y el *Handbook of Economics of Art and Culture* en el 2006 de Throsby y Victor Ginsburgh (Palma, 140-134).

En la actualidad, existen dos temas que son el centro de análisis de los economistas: las actividades culturales y los bienes y servicios culturales. Estos núcleos del estudio económico-cultural se enlazan porque son acumulativos y su consumo aumenta con el tiempo y con su grado de exposición (Palma, 146). Las actividades económicas culturales se distinguen, acorde con David Throsby, por tres rasgos fundamentales: implican alguna forma de creatividad en la producción, contienen un significado simbólico reconocido dentro de la sociedad en la que se crea, e implican formas de propiedad intelectual (Throsby, 25); mientras que la formación del gusto y la naturaleza del valor cultural son los elementos que caracterizan a los bienes y servicios culturales.

Tres hipótesis se han propuesto para examinar la formación de gusto: por *hábito* gracias al consumo repetido y constante, por *adicción racional* en donde el bien consumido genera un capital cultural placentero que define las decisiones de consumo a futuro, y por *aprendizaje a través del consumo*, en donde entidades externas adiestran el gusto del consumidor. En cuanto al valor, ha sido muy problemático en esta disciplina, ya que una de las bases conceptuales más discutidas de la teoría económica es el valor económico (cada escuela económica como la clásica, la marginalista, la marxista... han interpretado el valor económico de formas distintas) que, junto a la dificultad de establecer el valor de los bienes y servicios culturales, dificultan el estudio de ambos valores. Felizmente, las autoridades del tema han logrado confrontar el obstáculo. David Throsby remarca la importancia de enfocar el punto de vista humanista para comprender mejor el valor cultural:

Una larga tradición del pensamiento del modernismo cultural considera que el verdadero valor de una obra de arte [...] radica en cualidades intrínsecas, estéticas, artísticas o en la importancia cultural que en general posee. Este punto de vista humanista del valor cultural resalta las características universales, trascendentales, objetivas e incondicionales de la cultura y de los objetos culturales. (Throsby, 54).

De esta manera, el economista australiano fija el valor cultural en la presencia de distintos valores dentro de la obra de arte: estético, espiritual, social, histórico, simbólico y de autenticidad; de igual manera, indica que el precio (por entradas a obras de teatro, cine, espectáculos, museos, conciertos o por la adquisición de pinturas, libros, discos o televisores y señales de internet que transmiten contenidos artísticos) es una guía para determinar el valor económico, como Palma y Aguado también lo afirman al referirse a la

valoración económica de los productos culturales: «desde una perspectiva microeconómica, se emplean métodos para determinar la “disposición a pagar” de los consumidores» (Palma, 149).

SOCIOLOGÍA ECONÓMICA

La sociología económica es una subdisciplina que aplica la perspectiva sociológica a los hechos económicos. La causa se debe a que en la historia de las doctrinas económicas se ha tratado de explicar la distribución de la riqueza pero olvidando el factor social: «La sociología económica se yergue frente a la abstracción social que parece impregnar la economía, es decir, aquella que concibe al *agente económico desocializado*, cuyo único objetivo es la maximización de ganancias» (García, 242).

Su nacimiento se ubica entre las escuelas de la economía marginalista, la economía histórico-institucional y el estructuralismo social, las cuales abarcan la última mitad del siglo XIX y la primera del XX; entre sus fundadores se enlistan Karl Marx, Émile Durkeim, Alois Shumpeter, Vilfredo Pareto y Max Weber. En la actualidad la sociología económica se ocupa de las redes sociales, el género, el contexto cultural y simbólico y, sobre todo, el mercado como punto de convergencia de los sujetos sociológicos (García, 242).

Los puntos de análisis entre las dos disciplinas son las nociones de *actor*, desocializado para el economista y socialmente construido para el sociólogo; *acción económica* que, para los unos se basa en el único deseo de maximización de ganancias mediante un sistema racional de decisiones, mientras que para los otros es necesario considerar aspectos como la tradición, especulación e incluso la irracionalidad al momento de la maximización; el *poder*, en donde se concebía a los sujetos económicos como iguales, cuando en la realidad social el poder es un factor determinante de la distribución de la riqueza; y los *condicionamientos* de la acción económica, a saber, los gustos y preferencias que determinan la producción y el consumo, y que los economistas relegan en sus estudios estadísticos y matemáticos, mientras que los sociólogos los consideran vitales para el análisis de los comportamientos económicos (García, 243).

Uno de los principales teóricos de la sociología económica contemporánea fue Pierre Bourdieu. El investigador francés comenzó sus estudios alrededor de los años sesenta con el análisis de los comportamientos precapitalistas de la sociedad kabil de Argelia. Esto le permitió formular una *economía general de las prácticas* en donde prevalecía el orden

simbólico-social por encima del orden económico, por lo que la maximización estaban determinada no sólo por un esquema racional de decisión, sino por un esquema práctico de decisión que contemplaba ganancias simbólicas antes que materiales (García, 249-252).

Esta economía de las prácticas consideraba otro elemento muy importante: el del *campo* al que pertenecían los agentes sociales y económicos, y en el cual, mediante la posición que ocuparan, se determinaba su significado e importancia. Esta posición se ganaba mediante el manejo de distintos niveles de riqueza: la material y simbólica, representada por el flujo de capitales:

El campo es un sistema de relaciones que se establece entre los agentes que participan en él. Su forma depende de la estructura y el volumen de *capitales* específicos poseídos por los agentes. Quizá la estructura del campo se entiende mejor en términos de distribución de tipos de recursos o capitales. El [...] *capital económico* [...] puede ser definido como *riqueza*: forma de acumulación «monetarizada» de recursos, destinada a un uso meramente mercantil o de intercambio, que puede sin embargo convertirse en otra especie de capital (García, 267).

Estos otros capitales no monetarios se agrupan en la noción de *capital cultural*, concepto que será en esta tesis una herramienta conceptual para analizar al *Arte nuevo de hacer comedias*.

III

UN EMPRESARIO EN ESCENA, UN DRAMATURGO EN EL MERCADO: EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS

EL FÉNIX DE LOS INGENIOS: UN POETA-EMPRESARIO

EL EMPRESARIO LOPE DE VEGA Y SU INTUICIÓN ECONÓMICA

Ya he referido que la empresa se integra dentro de la oferta y que es una unidad económica que manipula los factores de producción para crear productos y obtener beneficios económicos con la venta de éstos, dentro de una economía de mercado. El teatro aurisecular prosperó, precisamente, en la economía de mercado que se abría paso en España, pese a la resistencia de sus instituciones; por lo tanto, los individuos que estuvieron relacionados con la Comedia Nueva tenían ciertos comportamientos que determinaban su roles económicos: dependiendo de su adhesión a la demanda o a la oferta, eran consumidores o empresarios. En el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope de Vega da cuenta de la voz de la oferta pero, ya que es llevada a cabo por un único individuo (no hay una voz colectiva en el poema), la unidad de la oferta, la *empresa*, no está plenamente desarrollada con sus divisiones jurídicas, profesionales y administrativas, por lo que en el poeta se encuentra al empresario como único depositario de la función de oferta en el *Arte nuevo*.

De esta forma, Lope de Vega es un poeta-empresario que, de acuerdo con la noción de Martínez Cortiña², es de tipo capitalista porque asume los riesgos de producción (ganancias y pérdidas económicas), e individual porque ejerce su actividad en nombre propio y dispone del capital para ello; también es un empresario shumpeteriano ya que tiene una capacidad creativa que le permite innovar y cambiar las condiciones literarias previas del teatro español; todo ello acorde a la práctica de los conceptos básicos económicos que abordaré más adelante. Debo precisar en este punto que Lope de Vega forma parte de un fenómeno económico con diversidad de sujetos, por lo que estas mismas actividades pueden percibirse en la figura del autor de comedias, quien es también un empresario, como ya señalé en «Las compañías teatrales en la crisis del XVII»; no obstante, me interese centra en demostrar que la demanda influyó en el quehacer literario del poeta madrileño.

² Véase pág.54.

Lo esencial para el estudio económico del *Arte nuevo de hacer comedias* es comprender que Lope de Vega posee una intuición económica que le permite reconocerse como un agente económico capaz de ofrecer un producto que sea consumido, ya que su experiencia y erudición le permiten hacer comedias con ciertas características que gustan y que son valoradas por el público:

Y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como la paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (vv. 45-48).

Y debido a que el mercado es ese espacio en donde hay un intercambio voluntario entre agentes que se benefician de un bien o servicio, es reconocible la existencia de un mercado teatral en donde interactúan distintos agentes económicos: por un lado el empresario-poeta, y por otro, el consumidor-vulgo (y como intermediario el autor de comedias), lo cual explica que Lope de Vega sea un empresario que con su inmersión en este tipo de economía realiza uno de los principios de la actividad económica: el *intercambio*.

Ahora bien, como empresario, Lope de Vega expresa en el *Arte* la toma de decisiones que influirán en el campo literario al que pertenece; característica esencial de los agentes económicos que deben distribuir su riqueza ante la escasez. La primera decisión que toma es no aplicar al pie de la letra la preceptiva clásica teatral: «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 libro mudos» (vv. 40-44). Esta decisión está tomada con base en otro concepto fundamental: la *información*. Como vimos anteriormente, la información es un bien de consumo que permite visualizar los beneficios y costes de tomar una decisión a expensas de otra: el Fénix se da cuenta que en la época las obras teatrales que seguían los preceptos clásicos no gustaban al vulgo.

La información en el *Arte nuevo* es relevante porque, por un lado, guarda relación con el *saber* que, para Lope de Vega, será un capital invaluable que le garantizará un patrón de producción teatral efectivo; y, por otro, permitirá evaluar los valores estéticos con los que han de ser escritas las comedias y que están en plena discusión con el Humanismo y el concepto de lo «verdadero»; algunos versos reflejan dicha coyuntura: «engañar con la

verdad», «la verdad no habla en libros mudos» o «el arte verdad dice», demuestra que la verdad concebida como información es un bien económico manipulable, al menos en un sistema de producción artística; pero sobre esta cuestión, se hablará más adelante.

Lope de Vega toma una segunda decisión como empresario, que parece repetitiva en relación con la primera pero que tiene su propia posición económica: al evitar la preceptiva teatral, propone un modelo de renovación teatral; es decir, parte de modelos teatrales existentes para *producir* otros que sean acordes con la nueva sensibilidad del individuo al comienzo del siglo XVII. Recordemos lo dicho por Martínez Cortiña: la producción transforma a las materias primas o factores en bienes más útiles de los que se parte.³

Esta decisión la ubicamos en el concepto *incentivo*, que se refiere a las ventajas que se podrían obtener al tomar una decisión; entonces, el mayor incentivo que tiene Lope de Vega es el de ser un poeta reconocido por las comedias que escribe, ya que su experiencia (o información) le permiten ver que son exitosas y alabadas por el público cuando éstas son «contra el arte»:

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, porque el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice (vv. 133-140).

En resumen, Lope de Vega es incentivado literariamente por el reconocimiento de ciertos públicos; y económicamente por el dinero que las comedias le proporcionaban y que significaban su mayor fuente de ingresos; así que su decisión es clara, escribe para el vulgo: «porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto» (vv. 47-48).

Finalmente, Lope de Vega debe considerar cuáles son sus opciones ya una vez tomada la decisión de dedicarse al teatro comercial. Este ejercicio de reflexión está relacionado con la *disyuntiva*: ante la escasez de recursos o posibilidades, el empresario elige de entre un número limitado de opciones la más conveniente (Stiglitz, 59), pero

³ Véase pág. 55.

quedarán aquellas posibilidades a las que renuncia, representan aquello que pierde, por lo que en este trabajo, una manera de expresar esa pérdida a través de la determinación del coste de oportunidad.

El coste económico de dedicarse a la Comedia Nueva es la paulatina pérdida de prestigio literario, porque el campo en el que se encuentra aparentemente rechaza las innovaciones teatrales que parten del gusto de un público inculto, pues justo a finales del siglo XVI y comienzos del XVII prevalece el ideal del teatro humanista cuyas fuentes se remontan a la cultura grecolatina, pero con los cambios económicos, políticos y sociales que atraviesa España en esas décadas, dicho modelo entra en conflicto con una nueva forma de producción literaria sustentada ahora en el pueblo llano:

Si pedís parecer de las que ahora
están en posesión, ya que es forzoso
que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera de este monstruo cómico,
diré el que tengo, y perdonad, pues debo
obedecer a quien mandarme puede (vv. 147-152).

Entonces, el poeta debe contemplar los riesgos de dedicarse a la Comedia Nueva. El Fénix sabe bien que los beneficios de escribir tal género son capitalizables: por un lado tiene reconocimiento en distintos grupos sociales con excepción de ciertos grupos moralistas y los eruditos; y por otro, obtiene ingresos económicos que le permiten la subsistencia; en esta lógica, toma una decisión a corto plazo determinada por el *coste de oportunidad*, que es aquel beneficio al que se renuncia cuando un recurso es dirigido hacia un objetivo y no a otro (Stiglitz, 61). En este caso, las variables que se toman en cuenta son el *prestigio literario* y la *subsistencia*. ¿Cuál es más urgente? Por su puesto, la última, por lo que el prestigio se convierte en el coste de oportunidad; puesto otras palabras, se asume que el reconocimiento de los intelectuales es el coste de oportunidad, porque Lope renunció a él para realizar otro quehacer literario que a pequeño plazo le brindó estabilidad financiera y a largo plazo, prestigio...

Finalmente, ya considerada la elección más redituable y de menos riesgo, queda claro que, al menos a corto plazo, Lope de Vega debe lidiar con el *desprestigio literario*, el cual ubicándose en el mismo campo del coste, es un *coste hundido*: «gasto que no puede

recuperarse cualquiera que sea la decisión que se tome» (Stiglitz, 64). Lope no podrá cambiar el desprestigio literario, al menos a corto plazo, pero sí reducirlo con la defensa de su comportamiento económico, con sus respectivas decisiones, cálculo de riesgos y beneficios: «que dorando el error del vulgo quiero/ deciros de qué modo las querría,/ ya que seguir el arte no hay remedio/ en estos dos extremos dando un medio» (vv. 153-155). Esa apología se efectúa a lo largo de 389 versos que conforman el *Arte nuevo de hacer comedias es este tiempo*, y en ella se desarrolla el último concepto básico: la *distribución* de los factores de producción, inmersos en un modelo de producción.

UN MODELO LOPESCO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Los conceptos de intercambio, información, incentivo, disyuntiva y distribución esclarecen el comportamiento económico del Fénix al escribir comedias y demuestran la racionalización económica que subyace en su proceso creativo. He demostrado cómo es que la toma de decisiones es una actividad fundamental para el dramaturgo, y ésta revela la intuición de un nuevo modo de producción económica que permea en la creatividad, en donde el genio endiosado y acaparado por las musas es más bien un recurso retórico, mientras que el proceso creativo guarda en su naturaleza una serie de elementos sistemáticos que David Throsby ordena en un *modelo de producción artística*.

Este modelo de producción artística propuesto por el economista australiano busca captar las variables económicas que entran en juego al momento de la creación. Según él, «un razonamiento puramente económico podría considerar la creatividad como un proceso de optimización con restricciones en el cual se vea al artista como un maximizador racional de la utilidad individual sometido a restricciones impuestas tanto interna como externamente» (Throsby, 137); de acuerdo con este modelo, se necesita de una función de utilidad del artista que contemple la aportación o incremento de valor cultural acotado por dos tipos de restricciones: 1) exigencias técnicas y 2) exigencias de la manifestación artística; dicha utilidad sería el resultado entre los ingresos (económicos y culturales) y el tiempo que requirió la producción (Throsby, 137-144). El modelo es presentado en *Economía y cultura* de esta manera:

$$\text{Max } u = u(\omega v_c, (1-\omega)v_e) \quad 0 \leq \omega \leq 1$$

- $\omega=1$ (artista interesado sólo en producción de valor cultural)
- $\omega=0$ (artista interesado sólo en producción de valor económico)

En donde la utilidad del artista (u) es el resultado de la riqueza o beneficio (ω) obtenido por el valor cultural (v_c) y el valor económico $[(1-\omega)v_e]$; en donde el beneficio económico puede ser menor o igual al beneficio cultural.

Figura 3: Maximización de la utilidad del artista (El esquema es del autor).

Considero pertinente agregar el concepto de coste económico, por lo que propongo el siguiente modelo para integrar esta variable y, además, para aclarar la nomenclatura económica y de esta forma enfocarnos en el fenómeno literario.

$$\text{Max} = \frac{((\text{Ingresos de valor cultural}) + (\text{ingresos económicos})) - ((\text{Coste de valor cultural}) + (\text{Coste económico}))}{\text{Tiempo}}$$

En donde:

Max = Utilidad del artista

$$\text{Valor cultural} = \frac{\text{Conjunto de oportunidades}}{\text{Restricciones}}$$

Figura 4: Variables implicadas en el modelo de producción artística de Lope de Vega (El esquema es mío).

La propuesta dramática de Lope de Vega puede racionalizarse económicamente bajo este modelo. Comenzaré con el ingreso de valor cultural que tiene dos características. La primera es que se genera gracias a un *conjunto de oportunidades*, es decir, el número de opciones o, desde mi punto de vista, posibilidades, que se tienen después de considerar las restricciones en la producción (Stiglitz, 54). En el modelo de producción lopesca los conceptos básicos económicos representan estas opciones, excepto la *disyuntiva*.

La opción del *intercambio* es posible porque existe un público o vulgo con ciertas características: Madrid era el centro político de España debido al asentamiento de la Corte, por lo cual hubo un crecimiento constante de la población que devino en la urbanización y

en la consecuente demanda de formas de entretenimiento; Díez Borque indica en *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (1978) que en 1594 había 37500 habitantes y en 1620, 200000, período que coincide con el de mayor actividad de Lope de Vega (119-120); de igual forma, la actividad económica de la capital se centraba exclusivamente en la Monarquía, así que ésta era el centro de casi todo el desarrollo económico de los estamentos sociales, por lo que existía un sistema de valores común entre los altos nobles, los sirvientes (criados, clérigos, cocineros, cocheros, etc.), los artesanos y comerciantes, un sistema de valores que permitirá la aceptación en toda la escala social de la ideología dominante en la Comedia Nueva (122); por lo tanto, la existencia de un público en una dinámica de urbanización y consumo es ya una posibilidad, u opción, dentro del conjunto de oportunidades que tiene el dramaturgo para escribir comedias.

La *información* que posee Lope de Vega sobre ese vulgo configurado bajo una misma ideología, le permitirá conocer las características estéticas que impresionan a dicho auditorio:

La existencia de semejante variedad de estratos incide también en la construcción de la comedia: no perciben lo mismo los doctos del desván que los mosqueteros; no es necesario que capten y se complazcan en la totalidad de la pieza, pero sí que cada uno tenga suficientes motivos para seguirla con atención y agrado: desde las disquisiciones filosóficas y los sonetos platónicos [...] a los chistes escatológicos de los graciosos, todo tiene cabida y todo tiene función en el montaje de la Comedia nueva (Arellano, 109).

El Fénix debe necesariamente aceptar la influencia de las demandas estéticas de esta audiencia para poder *vender* (en el sentido literal y figurativo) su obra teatral, por lo que debe apegarse, por un lado, a cuestiones formales: «el poeta tiene cierto radio de acción para la novedad y la “educación” del público, pero está obligado también a responder a su expectativas si pretende el éxito: ciertos modelos tópicos, escenas fijas, tipos o rasgos definitorios» (Arellano, 108); y por otro lado, debe apegarse a cuestiones sociales, en especial aquellas que el vulgo gusta de ver representadas: experiencias cotidianas, espacios urbanos, papeles que retrataran un pasado o un presente de los sujetos que habitaban esta ciudad cada vez más poblada, por lo tanto, la oportunidad que ofrece la información es la de conocer el gusto estético del vulgo.

El siguiente elemento del conjunto de oportunidades es el *incentivo* que, como ya mencioné, era el reconocimiento por su actividad creadora. Bien lo dejó asentado en sus famosos versos: «porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto» (vv. 47-48); no obstante, esta visión personal de Lope de Vega es certificada por otros poetas que observaron este éxito, como es el caso de Miguel de Cervantes en el «Prólogo al lector» en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615):

Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas (que es una de las mayores cosas que puede decirse) las han visto presentar o oído decir, por lo menos, que se han representado (Cervantes, 55).

Y el caso de Tirso de Molina en *Los cigarrales de Toledo* (1624), al llamarlo «nuestra española *Vega*, honra de Manzanares, Tulio de Castilla y Fénix de nuestra nación» y declarar su actividad teatral como una escuela: «Y habiendo él puesto la comedia en la perfección y sutiliza que ahora tiene, *basta para hacer escuela de por sí* y para que los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichosos del maestro» (Tirso, 378). De esta manera, el prestigio del público y el que comenzaba a tener de otros escritores, es un incentivo que incrementa el ingreso de valor cultural a manera de oportunidad.

Finalmente la *distribución* es el concepto que más posibilidades ofrece en el conjunto de oportunidades y uno de los que aporta más valor cultural, ya que dicho concepto representa el capital intelectual que posee Lope de Vega y la manera en cómo puede manipularlo; por lo que la retomaré ampliamente más adelante.

Dichas las bases para el ingreso de valor cultural, ahora pasaré a su segunda característica: las restricciones. Según David Throsby, éstas pueden ser de dos tipos: las restricciones técnicas y las exigencias de la manifestación artística (Throsby, 138). Las restricciones técnicas en el caso de la comedia propuesta en el *Arte nuevo* son aquellas que tiene que ver con las posibilidades que ofrece el espacio de la representación, es decir, las particularidades del corral de comedias que incidían en la escritura de la obra teatral. El único ejemplo contemplado en el *Arte nuevo* se refiere al papel o pliegos como una guía de

tiempo; es decir, los actos escritos ya marcaban la duración de una obra de teatro, que debía ser lo suficientemente coherente con la ficción representada, en donde los hechos nos terminaran en un abrir y cerrar de ojos, pero que tampoco aburrieran al asistente:

Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo
y la paciencia del que está escuchando. (338-340).

Además del tiempo, los «efectos» escenográficos en las comedias debían estar acotados por la posibilidad de realizarlos en el corral, razón por la cual, al menos en la primera etapa de la Comedia Nueva impulsada por el *Arte nuevo*, los efectos se limitaban al escenario de 8.5 x 5 metros aprox., con pilares de cortinas corredizas, huecos en la fachada del escenario a manera de retablo, algunos elementos móviles como puertas y ventanas; rampas, bofetones y trampillas para las apariciones sorprendidas; poleas y cuerdas para simular vuelos... en fin, la parafernalia audiovisual que compone el arte de la tramoya, el cual se irá especializando pero que, al menos para 1609 (fecha de publicación del *Arte nuevo*) dependerá más de los actores, el encanto del diálogo y la verosimilitud en la estructura de la comedia (Arellano, 74-84).

La segunda restricción recae en las exigencias de la manifestación artística. Al rechazar el teatro clasicista, que incurría en el esquematismo, la inflexibilidad de los personajes, el mecanicismo de las situaciones, el apego a los valores grecolatinos ajenos a los españoles de la época, y a las rigidez de las fórmulas horacianas (Pedraza, *Las épocas*, 139); Lope de Vega opta por otro modelo, el de la comedia del arte italiana asimilada por el teatro valenciano, caracterizado por retomar leyendas, creencias y tradiciones populares, situar las situaciones en el presente de los espectadores, retomar temas como el amor, proponer secuencias argumentales dinámicas y desarrollar el lenguaje poético; esta manifestación teatral será a la que se apegará en la escritura de sus comedias. (Pedraza, *Las épocas*, 109)

Una condición necesaria del modelo de producción artística es que el artista pueda subsistir con su trabajo. Alejandro García Reidy señala, en *Las musas ramera*s (2013), que, considerando una media de porcentajes entre las comedias atribuidas, perdidas y conservadas, el Fénix vendió, entre 1599 y 1621 (período de mayor actividad) diez

comedias al año; y estima un ingreso medio anual de 5000 a 5500 reales. Estas cantidades deben contextualizarse: cada comedia tenía un valor aproximado de quinientos reales; el precio de alquiler anual de las casas en que vivió el dramaturgo difiere por la zona, pero se estima que en Toledo el arrendamiento era de trescientos reales en 1590; de 129 reales en Alba de Tormes hacia 1594, y en Madrid de 550 reales en 1607, a merced de las inflaciones por las que atravesó España en la época, la venta de una sola comedia podía proporcionarle vivienda por un año, sin contar que, para 1610, Lope compró el inmueble ubicado en lo que hoy es la Calle Cervantes en el Barrio de las Letras de Madrid, por 9000 reales; convirtiéndose en uno de los pocos escritores de su época en ser propietario de su propio hogar (Casa Museo, «Historia», párr. 2). Es necesario contemplar los ingresos por otros trabajos literarios: los encargos particulares como la comedia *El vellocino dorado* por la que recibió, según Díez Borque, 1650 reales; los encargos municipales, de los cuales se tiene el registro de 3300 reales por la crónica de beatificación de San Isidro en 1620; aproximadamente trescientos reales por auto sacramental (escribió alrededor de cincuenta), y la venta de los privilegios de las *Partes* para su publicación por ochocientos reales aproximadamente, aunque esto no le era favorable pues ganaba menos dinero, ya que vendía los privilegios por tomos, no por comedias. (García, 168-199)

Los ingresos no literarios también contribuían al sustento económico, entre ellos los favores en moneda y especie (ropa, alimentos, muebles) de su protector el duque de Sessa, las rentas de su cargo como sacerdote tasadas en aproximadamente 8000 reales, y la dote de sus matrimonios con Isabel de Alderete y Juana de Guardo que se estiman en 7000 ducados o unos 80000 reales; aunque estas sumas de dinero las obtuvo de manera muy esporádica, por lo que el teatro fue la principal entrada económica y estable del Monstruo de la Naturaleza, como lo subraya García Reidy: «los ingreso medios que Lope obtuvo con sus comedias a lo largo de carrera profesional supusieron al menos dos terceras partes de sus ingresos, si no más. La escritura teatral de Lope [...] era la base fundamental de los ingresos de Fénix» (181).

A lo anterior hay que agregar que, si bien parecen cantidades exorbitantes de dinero, deben contemplarse los gastos de ropa y alimentos, enseres domésticos, servicio de criados, probablemente servicio de coches y el agasajo a mujeres y amigos; como lo comenta Juan Pérez de Montalbán: «Convidaba a los amigos sin tasa en el regalo. Gastaba en pintura y

libros sin reparar en el dinero; y así, le vino a quedar tan poco de cuanto tuvo, que apenas dejó seis mil ducados en casa y muebles» (Pérez, 35). Esta nota es particularmente esclarecedora, nos revela a un Lope despilfarrador y poco previsor; pero esto no es ejemplo de algún vicio del poeta, sino un ejemplo del conflicto de época en la que vivía: los moldes del feudalismo se resquebrajaban, las posibilidades de mecenazgo eran pocas, pero fervientemente deseadas por los escritores, y comienzan a convivir, incluso en la misma persona, comportamientos económicos del Antiguo Régimen en donde las ideas capitalistas del ahorro, la previsión y la inversión eran muy mal vistas, con comportamientos económicos propios del burgués que actúa con base en la oferta y la demanda e intuye este sistema sin saber incluirse completamente en él. En este caso, la carga ideológica tiene un peso tremendo que no dejó a España modernizarse económicamente pero que, sorprendentemente, le dio a la Comedia Nueva sus temas y sus motivos para convertirse en uno de los géneros más comerciales de la época.

Ingreso de valor cultural e ingreso económico se unen en este modelo de producción artística lopesco como un tipo de *maximando conjunto*, es decir, el escritor busca maximizar en dos direcciones: producir comedias de calidad y ganar dinero con ello; según Throsby «Esta versión del modelo da una orientación específicamente comercial de la producción artística. Indica que para estos artistas el dinero brinda un incentivo para seguir determinadas líneas de evolución artística y no otras». Este binomio propiciará el flujo o circulación de capital dando lugar a dos mercados (el físico y el de las ideas) a través del proceso creador:

La visión del artista [...] impulsa la producción de ideas; su capacidad técnica hace posible la realización o encarnación de esas ideas en obras concretas. Estas obras (así se espera) alcanzan un precio en términos económicos a través del intercambio comercial y (también se espera) un «precio» en términos culturales, a través de la recepción, el procesamiento, la transmisión y la evaluación de las ideas que contengan. (Throsby, 147).

El empeño que pone Lope de Vega para seguir la orientación estética de la comedia surge de un resultado comercial que le favorece económicamente; ello le permite restar importancia a las críticas académicas y morales de su época y enfocarse en innovar los modelos previos y proponer en el famoso *Arte nuevo* la Comedia Nueva, la mayor aportación cultural que Lope de Vega hizo al mercado de las ideas de la literatura española.

El coste de valor cultural de nuestro modelo ya ha sido esbozado en la noción *disyuntiva*. Si bien el prestigio que le puede aportar la escritura de comedias es alentador, no olvidemos que Lope de Vega aún se encuentra en el centro de un cambio de perspectivas: en algunos círculos intelectuales se preferirán los antiguos moldes teatrales mientras que en otros las polémicas sobre la licitud del teatro criticarán constantemente la moralidad de la Comedia Nueva, por lo que al comienzo de su carrera teatral y en lo que tarda en consolidarse y ser reconocido, serán estos sectores los que tratarán de restarle valor cultural a la actividad del dramaturgo.

El coste económico se refiere al capital físico imprescindible en la creación literaria, como el papel, la tinta, los libros, las velas, el escritorio o, en su caso, la habitación como espacio de trabajo. Documentos de la época que se refieran exclusivamente a los gastos del Fénix no se tienen, a excepción del comentario de Juan Pérez de Montalván que ya citamos: «Gastaba en pintura y libros sin reparar en el dinero» (Pérez, 35); aunque sí hay estimaciones del precio de los materiales: una habitación en una venta costaba tres reales e incluía cama, comida y una vela, por lo que aventuraré a decir que la manutención de una habitación de casa rondaba por el mismo precio; mientras que una libra de tinta (quinientos gramos aprox.) costaba en 1618 ciento treinta y seis maravedíes, y una resma de papel (quinientas hojas) veinticuatro maravedíes (Díez, 106).

Ya revisé los ingresos y costes del modelo de producción artística que sigue Lope de Vega. Falta agregar la última variable que define el rendimiento por cantidad de producción: el tiempo. Throsby destaca que

el valor cultural total queda especificado simplemente como una función (creciente) del tiempo de trabajo invertido [...] De este modo, las diferencias entre artistas en cuanto a la relación entre tiempo invertido y valor cultural producidos son [...] una medida, con todo lo demás constante, de las diferencias de la creatividad. [...] Esta concepción de la creatividad es coherente con las teorías del proceso creativo que requieren un pensamiento espontáneo y una rápida reacción a los estímulos intelectuales» (139)

Es decir, el tiempo utilizado para crear obras de arte marca un tipo de pauta económica para determina la capacidad de un artista de producir valor cultural bajo restricciones de tiempo. Los artistas que destacan son los que pueden producir varias unidades con un valor de calidad importante, bajo circunstancias de tensión y evolución del campo artístico al que

pertenecen, y poder obtener ganancias con ello; de allí que el modelo de *ingresos como maximando conjunto* sea una herramienta muy ilustrativa y característica también de una época en donde el arte se va insertando en el modo de producción capitalista: producir bien y cuantioso, ganar bien y hacerlo en el menor tiempo posible.

No es arbitraria, entonces, la fama de la prolífica pluma lopesca. Pérez de Montalbán menciona mil ochocientas comedias escritas y representadas y cuatrocientos autos sacramentales (36); en 1919 Hugo Rennert y Américo Castro determinaron cuatrocientas veintiséis comedias de la mano del Fénix y, finalmente, Courtney Bruerton y Silvanus G. Morley concluyeron, gracias al estudio de la métrica, que trecientas dieciséis no tenían duda de autoría (Casa Museo, «Comedias», párrs. 1, 2, 3 y4), ya mencioné que en su etapa de mayor producción, Lope escribía diez comedias al año, lo que sugiere un aproximado de una comedia por mes; y Arellano señala una duración de dos semanas por comedia en los corrales, alternándolas con comedias viejas; por lo que la velocidad de escritura teatral lopesca va de la mano con el desgaste de éstas en escena y la atenta oferta que Lope de Vega ofrecía a su público, y esta oferta era posible porque el escritor tenía perfecta conciencia de los alcances de su saber y, sobre todo, sabía la manera capitalizarlas, como demostraré a continuación.

EL SABER LOPESCO Y EL CAPITAL CULTURAL EN EL *ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS*

EL *SABER* EN LOPE DE VEGA

Una de las características del Humanismo fue la crisis del saber, generada principalmente por la oportunidad que brindó la imprenta de comparar textos clásicos y acceder a libros escritos en lenguas vernáculas, con la consecuente reflexión de los humanistas sobre los contrastes entre la autoridades clásicas y la diversidad del mundo en que se desenvolvían y que aumentaba en complejidad. Consecuencia de ello, fueron las actitudes y posturas que se tomaron ante la incongruencia, cada vez más aparente, de un sistema filosófico que se había mantenido durante la Edad Media pero que ya no correspondía con una nueva percepción del lugar que ocupaba el hombre en el universo; para describir este fenómeno, me basaré fundamentalmente en las concepciones de Bouwsma, presentes en el texto *El otoño del Renacimiento* (2011).

Escepticismo

Como parte de esta crisis del saber, los humanistas se percataron de que las palabras no correspondían con las cosas que designaban: «El lenguaje estaba perdiendo su supuesta correspondencia con la realidad; como signo, cada vez parecía más convencional y arbitrario» (Bouwsma, 57); en consecuencia, la naturaleza y la materia comenzaron a ser concebidos como una construcción del lenguaje y no como una manifestación de la verdad.

Aunado a esto, las traducciones de una lengua a otra provocaron una conciencia de cambio lingüístico; las lenguas vernáculas comenzaron a ser vistas como organismos que se transforman constantemente, que admitían nuevas palabras y que, además, propiciaban la creación de otras: «los inventos —como el reloj mecánico, los mecanismos para la navegación, la pólvora, la imprenta— requerían nombres, hecho que indicaba de forma clara el carácter humano y convencional del lenguaje» (Bouwsma, 58).

Si bien la cualidad humana y convencional del lenguaje sugería la imposibilidad de conocer la realidad, esta misma arbitrariedad fue valorada en el campo de la literatura que se servía de «los caprichos del lenguaje —su fracaso en reflejar la realidad— para abrir nuevas posibilidades a la paradoja, la ironía y el humor» (Bouwsma, 58). En resumen, los tres fenómenos anteriores dieron pie al escepticismo, puesto que «Cada vez resultaba más

evidente que no sólo las verdades podía transmitirse en cualquier lengua, sino que también la verdad es en sí misma una función del lenguaje» (Bouwsma, 59).

El escepticismo permitió, entonces, cuestionar los dogmatismos religiosos de la época (protestantismo y catolicismo), ejercitar la mente y el espíritu mediante la argumentación y la duda, juzgar y valorar a los clásicos y, sobre todo, reflexionar sobre el alcance del conocimiento humano. Bouwsma considera que Montaigne ejemplificaba bien esta postura:

Para él, las limitaciones insuperables de la condición humana y “la conciencia de nuestra de nuestra ignorancia y debilidad” restringen seriamente lo que se puede saber. Pensaba que el escepticismo era la única filosofía plausible para “un hombre vivo, pensante y racional”, entre otras cosas porque permite el disfrute de “todos los placeres y comodidades naturales”, el empleo y uso de todas “las facultades corporales y espirituales de forma regular y correcta”. El escepticismo se acomodaba perfectamente a la nueva concepción, más holística, del ser humano (Bouwsma, 61).

Relatividad

El escepticismo, que llevó a los humanistas a dudar de todo, ocasionó mayor confianza en las capacidades propias y en un orgullo por la erudición que poseían, y el reconocimiento de otras realidades, aunque en ocasiones se cometiera el error de universalizar las percepciones que se tenían de éstas; no obstante, Bouwsma señala que «Todo esto [...] complicaba pero también señalaba la importancia del conocimiento de sí mismo, individual y colectivo, en las relaciones humanas» (Bouwsma, 63).

La postura de cada individuo ante la realidad tuvo distintos efectos: se reconoció la singularidad de las costumbres y por tanto la relatividad de las leyes y las instituciones; se tomó conciencia de que el valor de los individuos descansaba en los caprichos de los hombres, se concluyó que las leyes debían ser aplicadas a casos específicos y, en un nivel de relatividad mayor, se cuestionó la utilidad de la filosofía en la vida.

El saber fiable

El escepticismo y el relativismo consecuentemente llevaron a la búsqueda de otros saberes; al respecto, Bouwsma señala: «los pensadores de este período, al no poder confiar en la

sabiduría de los antiguos, no estar seguros de la razón y estar desorientados por el cambio lingüístico, buscaron desesperadamente otros modos de saber más fiables» (68).

De esta forma, creció la necesidad de la certeza, la cual permitió la legitimación de la curiosidad, antes considerada un «pecado y prueba de la falta de fe» (69), y con ésta surgió una apertura del conocimiento, el cual, eventualmente, se volvió inabarcable e inclasificable. Ante tal problema, varios pensadores se preguntaron cuál era el verdadero conocimiento y cuál era su importancia; varios humanistas consideraron al verdadero conocimiento como aquel que era útil: «Montaigne apeló al hábito y las costumbres, que él interpretaba como fuentes de conocimiento práctico para la gente corriente, mucho más efectivas en la vida real que el tímido conocimiento de los intelectuales» (70).

De esta manera, la verdad se convirtió en utilitaria y la razón debía estar encaminada a satisfacer o mejorar las condiciones de vida; por tal razón, se hizo especial énfasis en el uso práctico de la erudición en la política, la religión, la sociedad y las artes; además, lo lúdico, los sentidos, lo popular y lo cotidiano se volvieron formas de conocimiento y, al advertir que éstas tenían su razón de ser en la naturaleza de su diversidad, se optó por el reconocimiento y la práctica de la variedad; el nuevo mundo moderno se percató de los diversos estilos de vida, de moda, de climas, de geografía, de pensamientos, de religiones y de seres humanos; y los artistas lo expresaron mezclando estilos pictóricos y arquitectónicos, combinando géneros literarios y recursos lingüísticos, y retomando temas populares y cotidianos (72-76).

En conclusión, el escepticismo, la relatividad y la búsqueda del verdadero saber desencadenaron un mayor conocimiento del hombre: «Esta razón práctica produjo un sentido de proporción acerca de uno mismo, una reducción al temor a la muerte familiarizándose con la mortalidad, imprimió la huella de la bondad y una mayor amplitud de miras en general» (72); no obstante, a su vez la crisis de finales del siglo XVI provocó desorden, confusión y descontento ante las libertades del Renacimiento y que éste se manifestó de manera compleja y rica en el teatro.

El arte comenzó a plasmar estos sentires, pero de manera más profunda porque partían desde un cuestionamiento de lo que era el arte en sí: «El relativismo y el escepticismo habían minado el tradicional concepto del arte como imitación de la naturaleza, y como consecuencia el arte ya no aspiraba simplemente a satisfacer las

expectativas comunes, sino que buscaba efectos singulares. Llevado al límite, aspiraba a crear lo que nunca había existido antes, lo cual podía ser interpretado como blasfemia en una cultura en la que se asumía que Dios era el único creador» (177).

En este contexto se inscribe el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, publicado en 1609, en donde podemos encontrar algunas claves del significado del saber para Lope de Vega. Así como los humanistas se percataron de que el lenguaje no correspondía con la realidad, el escepticismo en Lope de Vega se manifiesta en una conciencia de una desproporción entre un teatro clásico aceptado durante siglos como la norma y un público muy alejado de los valores, el sentir y la forma de vida de dicho teatro.

Esta conciencia puede leerse entre líneas en varios versos: «porque veáis que me pedís que escriba/ arte de hacer comedias en España/donde cuanto se escribe es contra el arte» (vv. 133-135), «mas pues del arte vamos tan remotos/ y en España le hacemos mil agravios, /cierren los doctos esta vez los labios» (171-173), «Porque, considerando que la cólera/ de un español sentado no se templa» (205-206), por poner algunos ejemplos. Menciono que es un pensamiento que se puede leer entre líneas porque el *Arte nuevo* es en sí un texto que aprovecha la ambigüedad del lenguaje y en el cual un verso puede interpretarse de distintas formas; rasgo que permitió a los artistas crear efectos que ya no podían ofrecerle las preceptivas clásicas y, como se dijo sobre el escepticismo, esto provocó una mayor confianza y orgullo en la erudición y la creación propia.

En *Doctrina y significado del Arte nuevo de Lope de Vega* (1976) Juan Manuel Rozas apunta el alarde de erudición que el Fénix utiliza en la realización de su poema; en primer lugar, el texto está realizado a la manera de la epístola horaciana, por lo que revela un conocimiento de la estructura de los escritos clásicos, específicamente de un tratado de retórica clásica con sus respectivos procesos de *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*; y, en segundo, el crítico destaca la innovación estilística que une fondo y forma en la función múltiple del pareado, la ecuación aforismo=pareado, la presencia del yo, la flexibilidad del tono y la asociación de ideas. («La serie literaria y el estilo original», párrs. 13-26); dichos recursos estilísticos tenían una intención soslayada que era evidenciar el manejo de dichos conocimientos pero, a su vez, mostraba la ineficacia de estos ante un nuevo público:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego 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 (vv. 33-41).

Ante este arte que conocen pocos, Lope de Vega opta por uno que sea gustado por la mayoría, representada bajo la idea del *vulgo*; en este sentido, esta práctica teatral que desarrolla nuestro poeta está encaminada a la utilidad, al uso del saber de manera práctica. A ello es necesario agregar que, así como los humanistas ante la variedad de conocimiento buscaban aquel que fuera verdadero —y lo verdadero era relativo para cada uno—; de la misma forma Lope de Vega concebía como saber verdadero a aquel que permitía que sus comedias fueran aceptadas por el vulgo, por lo que no sólo el conocimiento de los clásicos y de la tradición literaria era importante para dicho fin, sino también el de las costumbres y hábitos de ese público.

En el *Arte nuevo* se aprecian tres conceptos que manifiestan este pensar: el de las costumbres, los hábitos y el de la experiencia. Son constantes las alusiones a las costumbres en distintos tonos y con diferentes intenciones; cuando se refiere a sus conocimientos sobre la *poesis* y muestra, para quien lo captase, el manejo que tenía de sus fuentes —García Santo-Tomás indica que los versos siguientes provienen de Robortello (134)—, no pierde la oportunidad de indicar que el concepto se formó a partir del actuar y vivir de los individuos: «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» (vv. 49-53); como consecuencia de ello, indica que este «pintar de aquel siglo las costumbres» ha provocado que el vulgo prefiera aquellas comedias que los reflejen a aquellas que, a pesar de atender a los preceptos clásicos, no les digan nada: «que quien con arte ahora las escribe/ muere sin fama y galardón; que puede, /entre los que carecen de su lumbre, más que razón y fuerza, la costumbre» (vv. 29-32).

A su vez, la creación literaria regida por el gusto del público desencadenó otras costumbres en el mismo quehacer teatral, cada vez más alejadas de los ideales grecolatinos, como indica Lope de Vega al hablar del entremés: «Acto fueron llamadas, porque imitan/ las vulgares acciones y negocios. / [...] de donde se ha quedado la costumbre/ de llamar entremeses las comedias/ antiguas donde está en su fuerza el arte/ siendo una acción, y entre plebeya gente» (vv. 62-63, 69-72). Es decir, el Fénix refleja una consciencia de cómo, a pesar de seguir los ideales clásicos, es necesario ajustarlos con las exigencias del público, provocando la recurrencia de ciertos temas, personajes y estructuras dramáticas.

Las demandas expuestas en el párrafo anterior dan entrada al tema de lo popular, en tanto que es lo que viene del y gusta al vulgo; de esta forma, el poeta declara, como ya lo mencionamos, «encerrar los preceptos» y volver a «aquél bárbaro hábito»; juego de palabras y, como señala en su edición García Santo-Tomás, de ironía (133), ya que se entiende «hábito» por traje o vestido y en ese sentido por estructura de la comedia aplaudida, a la vez que hallamos una segunda acepción: «facilidad que se tiene en cualquier cosa que se hace o dice, por repetirla muchas veces» (*Autoridades*); en otras palabras, Lope de Vega opta por lo que gusta a la gente y que se etiqueta como «bárbaro», pero que es, a su vez, algo «bárbaro» que sabe hacer muy bien.

Este hacer bien guarda relación directa con el último de los engranes para tener una idea general de lo que es el saber para Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*: la experiencia. Primeramente, después de una exposición de erudición y reflejar su conocimiento y experiencia del campo literario, indica que es imposible hacer teatro clásico cuando en España nadie sigue los preceptos: «porque veáis que me pedís que escriba/ arte de hacer comedias en España, /donde cuanto se escribe es contra el arte» (vv. 133-135); seguidamente, señala que el mandamiento de hacer un «arte» o tratado de cómo son las comedias implica enfocarse en su experiencia: «y que decir como serán ahora/ contra el antiguo y que en razón se funda/ es pedir parecer a mi experiencia, / no al arte, porque el arte verdad dice, / que el ignorante vulgo contradice» (vv. 136-140) y acudir a los clásicos en la medida de lo útil: «ya que seguir el arte no hay remedio/ en estos dos extremos dando un medio» (vv. 155-156), para luego concluir que esta experiencia le ha hecho preferir al vulgo como preceptor del nuevo teatro: «ya que es forzoso/ que el vulgo establezca/ la vil quimera de este monstruo cómico,/ diré el que tengo, y perdonad, pues debo/ obedecer a

quien mandarme puede» (vv. 148-152), y puede porque «como las paga el vulgo, es justo/hablarle en necio para darle gusto» (vv. 47-48).

EL CAPITAL CULTURAL EN EL *ARTE NUEVO*

En vista de todo lo anterior, nace la interrogante: ¿Cómo podemos convertir este saber lopesco en un equivalente económico, asunto de esta tesis? Asumiendo que la Comedia Nueva es un fenómeno literario y cultural, en tanto que refleja artísticamente el espíritu de una época, conviene entonces comprenderla desde lo que David Throsby considera el método más útil para estudiar los fenómenos culturales, ya que capta sus características esenciales (estéticas, simbólicas, artísticas) a la vez que es operativo en el discurso económico y cultural; me refiero al concepto de *capital cultural*.

Throsby define al capital cultural como «un activo que representa, almacena o proporciona valor cultural además de cualquier otro valor económico que pueda poseer». (75); se caracteriza porque puede ser tangible o intangible, posee existencias y flujos; y pueden ser bienes de consumo o bienes de producción.

A la luz de la definición anterior, considero al saber lopesco reflejado en el *Arte nuevo* como un capital cultural que sobresale porque tiene un valor cultural además de económico; es un capital intangible que «existe como capital intelectual en forma de ideas, prácticas, creencias y valores compartidos por un grupo [...] y que] se convierten en bienes públicos» (Throsby, 76); como capital intangible, estas ideas y prácticas teatrales se encuentran en constante movimiento en el campo literario en el que Lope de Vega se desenvuelve: «Dichas existencias dan lugar a un flujo de servicios de capital que puede pasar directamente al consumo final o combinarse con otros insumos para producir otro bienes» (Throsby, 76), de donde además confirmamos que dicho saber se manifiesta como un bien de producción, pues el poeta combina el manejo de los clásicos, las costumbres del pueblo y su propia experiencia como dramaturgo para crear un producto final gracias a la combinación de todas éstas: la Comedia Nueva.

La noción de capital cultural de David Throsby en el *Arte nuevo de hacer comedias* se completa con la noción de capital cultural para Pierre Bourdieu. Según el sociólogo francés, el capital cultural se caracteriza por ser una formación de distintos tipos: artística, deportiva, emocional, etcétera, que permite comprender el desempeño académico de los

alumnos de distintos niveles educativos, en especial del nivel universitario, que se obtiene a través de la inversión económica de los padres o de la familia o de los sujetos encargados de la formación del educando, y que suele ser olvidada en los análisis económicos a pesar de ser socialmente la más eficaz en la transmisión de saberes. (Bourdieu, *Poder*, 138). Desde luego el objeto de estudio de Bourdieu es distinto al nuestro, no obstante, la idea de capital cultural que utiliza nos sirve de herramienta para pintar un panorama más amplio del saber lopesco. Si bien para Bourdieu el capital cultural se plantea como una formación en distintos campos del saber obtenidos en el seno de la familia, de igual forma podemos considerar el saber de Lope de Vega como el producto de una formación diversa, aunque obtenida gracias a distintos agentes y de diversas formas; constancia de ello lo muestran los datos biográficos que ejemplifican dos cosas importantísimas en el campo intelectual de la época.

En primer lugar, la formación académica y por ende la apropiación del saber humanista dotador de prestigio, ambos obtenidos en el Colegio de los Jesuitas de Madrid, en la Universidad de Alcalá de Henares, así como en distintos grupos literarios y culturales de entre los que destaca su filiación a la Academia de Madrid, además de exhibir lo anterior en el *Arte nuevo*: «Mándenme, ingenios nobles, flor de España / [...] que en esta junta y Academia insigne» (vv.1-2), «No porque yo ignorase los preceptos/ [...] que ya [...] / pasé los libros que trataban de esto / antes que hubiese visto al sol diez veces / discurrir desde Aries a los Peces» (vv. 17-21).

En segundo lugar, se revela en el Fénix una formación vital bajo el ideal del poeta-soldado que lo llevó a alistarse en la Armada Invencible, a tener varios amores que influyeron en su literatura, a relacionarse con distintos personajes de la nobleza y a ser desterrado en Alba de Tormes en donde tuvo contacto con las innovaciones más significativas del teatro, además de ser el lugar que definió su quehacer teatral; es decir, en este rubro ubicamos al saber práctico, el de la experiencia de la guerra, del amor, de las relaciones de poder y de las costumbres del pueblo, experiencia que se manifiesta en sus comedias y que subyacen en la propuesta teatral del *Arte nuevo*.

Cada tipo de saber descrito en los párrafos anteriores se asocia a una clasificación del capital cultural para Pierre Bourdieu; por un lado, la experiencia obtenida a fuerza de la

inversión vital necesaria para la sobrevivencia y que definió por completo a Lope de Vega, la concebimos como *capital cultural incorporado*, que se define como:

un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la «persona» con lo que tiene de más personal: su tiempo. [...] Puede adquirirse [...] de manera totalmente encubierta e inconsciente y queda marcado por sus condiciones primitivas de adquisición; no puede acumularse más allá de las capacidades de apropiación de una agente en particular; se debilita y muere con su portador. [...además] asegura provechos materiales y simbólicos a los poseedores de un fuerte capital cultural, quienes reciben un valor de escasez según su posición en la estructura de distribución de capital cultural (Bourdieu, «Los tres estados...»,13-14).

En este punto es pertinente resaltar que la experiencia de vida reflejada en el *Arte nuevo* a lo largo de su obra como de su biografía representa, desde la microeconomía, el concepto de *restricción de tiempo*, es decir, las limitaciones de tiempo que deben ser tomadas en cuenta al momento de tomar decisiones en situaciones económicas (Sitglitz,55); en otras palabras, lo más valioso del capital incorporado en Lope de Vega es la forma en que vivió y escribió y, más a nuestros intereses, la apropiación de esta experiencia y su aprovechamiento en la producción teatral que marca al capital incorporado del poeta bajo el rasgo fundamental de la economía: la escasez.

Por otro lado, la formación académica y humanista del Fénix de los Ingenios se inscribe en el *capital cultural institucionalizado*, que se define como un mecanismo que separa al capital incorporado de la naturaleza biológica del sujeto, pues no es posible medir, heredar, obtener o comprar dicho capital sin aplicar algún tipo de mecanismo para valorizarlo (Bourdieu, *Poder*, 146). Asimismo, este capital «instituye una diferencia esencial entre la competencia estatutariamente reconocida y garantizada, y el simple capital cultural, al que se le exige constantemente validarse. Se ve claramente en este caso, la magia del poder de instituir, el poder de hacer ver y de hacer creer, o, en una palabra, de hacer reconocer». («Los tres estados...», 16).

Lope de Vega representa el conflicto de esta necesidad de validarse en la práctica de un teatro que se aleja de los preceptos canónicos plenamente reconocidos y aceptados por toda una tradición literaria, práctica reflejada en las poéticas y tratados de la época, así como en las disputas sobre la licitud del teatro; en el *Arte nuevo* este conflicto de capital

cultural en forma de Comedia Nueva que quiere institucionalizarse se muestra en todo el poema; en especial con el hallazgo de otros tipos de validación: la del vulgo y la del dinero:

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. (vv. 45-48)

Ahora bien, ya he demostrado cómo la erudición práctica, el conocimiento en las costumbres y la experiencia tienen un equivalente económico en la forma de capital cultural intangible; también revisé que este capital tiene dos manifestaciones: un capital incorporado referido a la experiencia del dramaturgo, y un capital institucionalizado relacionado con la validación de la práctica teatral, y que ambas explican el origen del capital intangible que utiliza Lope de Vega en la propuesta teatral del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Como siguiente escalón, es ineludible hacer otra definición del capital para reforzar lo que he esbozado hasta aquí. El *capital económico* (entendido así en la microeconomía), que para Tortella es: «el conjunto de todos los factores de producción “producidos”, es decir, hechos por el hombre» (90); y, para Orlando Greco: «elemento o factor de producción constituido por inmuebles, maquinarias o instalaciones de cualquier género que, en colaboración con otros factores, se destina con carácter permanente a la obtención de un producto»; está determinado por:

tener valor económico [...] que, habiendo sido previamente producido, sirve para la satisfacción directa de una necesidad o para la producción de futuros bienes. [...] es el resultado de una combinación previa de otros factores de producción y, en última instancia, de los factores llamados originarios, naturaleza y trabajo. (Greco, 81).

Confirmando, de acuerdo a las nociones de capital que he presentado, que el capital lopesco en el *Arte nuevo de hacer comedias* no es una maquinaria o un inmueble, pero sí una serie de ideas, experiencias y conocimientos en forma de capital intangible, los cuales reconoceré como *factores de producción* que Lope de Vega combinará y distribuirá de la forma más eficaz para producir comedias que sean gustadas por el vulgo y compradas por las compañías, y que gracias a esto es posible pensar a Lope de Vega como un poeta-empresario inmerso en unas dinámicas de mercado teatral.

LOS FACTORES DE PRODUCCIÓN EN EL *ARTE NUEVO*

Cuando hablé del modelo de producción artística, la maximización fue entendida como la utilidad del artista, es decir, la capacidad de satisfacción que le puede dar su trabajo en dos niveles: cultural y monetario, dentro de un sistema general que contempla las variables más importantes en el proceso; ahora me enfocaré en la maximización, pero centrada en un proceso particular: la efectividad de los recursos literarios empleados en las comedias como muestra de la maximización artística.

¿De qué manera se manifiesta esta maximización en el *Arte nuevo*? Concebiré como maximización de la escritura teatral a la forma en que los factores sean bien elegidos y adecuadamente combinados en la construcción de la comedia para que ésta sea bien recibida; y esta recepción es exitosa porque está certificada en la experiencia teatral del Fénix y en la cantidad de comedias escritas que reflejan la ley general de la oferta y la demanda en el *Arte nuevo*:

Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias? (vv. 367-369).

El primer paso para la maximización es la identificación de los factores de producción. Lope de Vega los identifica en la tradición literaria pero ahora refiriéndose a ellos desde un cariz práctico y nombrándolas «cosas»:

También cualquier imitación poética
se hace de tres cosas, que son, plática,
verso dulce, armonía, o sea la música (vv. 54-56).

Ya indiqué que el capital intangible lopesco en el *Arte* está presente en forma de ideas, conocimientos y experiencias, y éstas se concretan en forma de factores de producción. Éstos son, según Martínez Cortiña:

cualquier elemento que contribuya al proceso productivo de un bien o servicio. Los factores de producción se combinan según las proporciones determinadas por la tecnología descrita en la función de producción para la obtención de la cantidad de producto deseado. Los

factores de producción se han clasificado tradicionalmente, siguiendo a la escuela clásica, en tres grandes grupos denominados tierra, trabajo y capital. (Martínez, v. 5, 26).

¿Cuáles son éstos en el *Arte nuevo*? Son de manera sintética, «plática», «verso dulce» y «armonía», que ya cité. Son factores de producción porque, al elegirlos y distribuirlos adecuadamente, permiten la producción de comedias, ya que en conjunto son un capital cultural intangible reconocido en la tradición y en el campo literario a los que pertenece Lope de Vega; y como los factores de producción son recursos que sirven para producir otros bienes, ya sean de consumo o de producción, por tal razón a estos rasgos como factores que permiten la creación de comedias exitosas y comerciales.

Para estudiar los factores de producción deben precisarse dos divisiones para abordar la parte del *Arte nuevo* que muestra la doctrina teatral de Lope de Vega. La primera división que propongo corresponde a los elementos del texto teatral, dentro de los cuales están las unidades caracterológicas de la comedia; la segunda división corresponde a los elementos del espacio teatral, es decir, a los objetos escenográficos.

FACTORES DE PRODUCCIÓN EN EL TEXTO TEATRAL

Los factores de producción en el texto teatral tienen su equivalente económico en forma de capital fijo que es «aquel factor o conjunto de factores que no varía con el volumen producido» (Tortella, 32). Son un capital fijo precisamente porque son recursos intelectuales en los que Lope de Vega invirtió con su tiempo, convirtiéndolos en capital incorporado y, por lo tanto, duradero; además, estos factores dependen únicamente de él, pues como escritor y empresario decidirá cómo utilizarlos, pero tienen peculiaridades que conviene mencionar: la primera es que bajo la idea de la erudición humanista, la curiosidad por conocer permite conocer más, por lo que el saber tiende a aumentar; es, entonces, un capital fijo relativo en tanto que se mantiene en aumento pero de manera incorporada, por lo que no afecta el volumen de comedias producidas (incluso las aumenta) y más importante aún, no modifica la calidad y modo de éstas; y la segunda, este capital fijo sólo desaparece cuando el portador del capital incorporado muere, en este caso Lope de Vega, de allí que sea fijo en su sentido más literal.

Estos factores de producción se pueden agrupar en cuatro grupos de elementos teatrales: el lenguaje, la estructura, los personajes y los temas. Cabe aclarar que estos

elementos forman parte de una estructura teatral, por lo que se presentan simultáneamente e incluso las divisiones entre los grupos no son tajantes, por ello, esta segmentación en el presente trabajo es operacional.

Lenguaje

El elemento teatral o factor de producción fijo más recurrente en el *Arte nuevo* es el lenguaje. Esto no es gratuito, ya que es la materia prima de todo trabajo literario, y en la construcción teatral el lenguaje debe cumplir con funciones específicas. Edgar Ceballos indica que más que lenguaje, en el teatro se habla de *diálogo*, que es «el medio principal por el cual se demuestra la premisa, se ponen de manifiesto los caracteres y se conduce el conflicto hacia el clímax»; y sus funciones principales son: caracterizar al personaje que habla y al que escucha; avanza la acción, es sintético y útil, da color y transmite vida; aporta información al espectador, establece relaciones entre personajes, revela conflictos y emociones de los personajes y comenta las acciones (222-225).

Lope de Vega tiene dos formas de utilizar el lenguaje como factor de producción de acuerdo a los tipos de capital cultural intangible. La primera es el lenguaje como capital incorporado; es decir, la experiencia que tiene de lo que le gusta al público y de las maneras en que el factor lenguaje tiene mejor recepción.

En este rubro, Lope propone el carácter claro y sintético del lenguaje: «Comience, pues, y con lenguaje casto/ no gaste pensamientos ni conceptos/en las cosas domésticas, que sólo/ ha de imitar de dos a tres la plática» (vv.246-249); después se enfoca en la pertinencia del uso del lenguaje que hacen los personajes: «mas cuando la persona que introduce/ persuade, aconseja o disuade,/ allí ha de haber sentencias y conceptos,/ porque se imita la verdad sin duda,/ pues habla un hombre en diferente estilo/ del que tiene vulgar, cuando aconseja,/ persuade o aparta alguna cosa (vv. 250-256); y finalmente exhorta al uso de un lenguaje sencillo que sea comprensible a un público no familiarizado con el lenguaje rebuscado:

No traiga la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones y centauros. (vv. 294-297).

La segunda forma en que se presenta el lenguaje es como capital institucionalizado. Encontramos este capital cuando el lenguaje refleja el manejo de una tradición poética, de la aceptación de ciertos valores lingüísticos y de la capacidad de utilizar con maestría los mismos; un ejemplo es la métrica, cuya dificultad reside precisamente en la correcta elección de las formas métricas para cada situación, con el fin de mantener la atención:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
las décimas son buenas para quejas
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas (vv. 305-312).

El comportamiento económico se nota en este rubro porque, si en el pasado la métrica estaba encaminada a demostrar la inteligencia y el refinamiento con individuos del mismo nivel intelectual (como lo requería la *gaya ciencia*, por ejemplo), ahora estaba dirigida a satisfacer el gusto de un receptor muy diverso; por supuesto que esta característica no restaba dificultad, incluso la aumentaba: no es igual crear pocas producciones literarias, con un buen tiempo para públicos pequeños, que producir varias comedias al año, con restricciones de tiempo y para públicos muy grandes.

Lo anterior obligaba a utilizar el lenguaje con toda la eficacia que éste pudiera dar y, sobre todo, que pudiera ser universal; para lograrlo, el Fénix acudió al saber humanista: las múltiples posibilidades de significado que ofrece el lenguaje y que todos los individuos reconocen, sin importar su estamento o clase social, pero que el poeta está obligado a conocer:

las figuras retóricas importan,
como repetición o anadiplosis,
y en el principio de los mismos versos
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones. (vv. 313-318)

Además, es preciso resaltar el hecho de que el lenguaje no sólo debía satisfacer al vulgo, sino que también debía hacerlo sentir especial, como si la comedia se tratase no de un producto diseñado para gustar a muchas personas, sino de una creación literaria única, dirigida a un solo individuo capaz de desentrañar su contenido, de captar los juegos de ingenio de la comedia:

siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice. (vv. 323-326).

El lenguaje dramático, además de su utilidad, tiene valores no económicos que lo distinguen y diferencian de los factores de producción comunes: tiene valores estéticos, artísticos y simbólicos que conectan al individuo con su tradición, su conocimiento del mundo y su sensibilidad; todas ellas determinadas por su contexto cultural; por lo que Lope de Vega, además de actuar como empresario, sigue siendo un poeta en busca de las palabras correctas que reflejen ese mundo:

Remátense las cenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que, al entrarse el que recita,
no deje con disgusto al auditorio (vv. 294-297).

Estructura

El segundo factor de producción más citado por Lope de Vega es la estructura o disposición de los acontecimientos en el texto teatral. Alonso de Santos define a la estructura dramática como:

una serie de sucesos relacionados con arreglo a una lógica y necesidad determinada (trama), que unos seres (personajes) viven en un lugar (espacio teatral), y un tiempo (con urgencia dramática), que va a dar un sentido específico a todos los diversos elementos que intervienen en ella (Alonso, 101).

En la misma línea teórica, Ceballos indica que el drama es una «acción mimética que se da cuando uno o más seres humanos aislados en el tiempo y en el espacio se presentan a sí mismos en actos imaginarios ante un espectador» (109); y su construcción dramática está sustentada en la creación de interés y suspenso:

Deberá despertar expectativas, pero nunca hasta el telón final, deberá satisfacerlas. La acción parecerá acercarse cada vez más a su objetivo; sin embargo, nunca lo alcanzará del todo sino hasta el clímax o solución final. Y sobre todo, deberá contar con una constante variación de tiempo y ritmo (22).

La trama en esta tesis, de acuerdo a las citas de mis autoridades de teoría teatral ya citadas, es una secuencia de acciones que consisten en una situación inicial, una transformación y una situación final; y, en la cual los personajes siguen un camino que los llevará a una resolución no sin antes crear suspenso con constantes cambios de ritmo. En consonancia con lo citado, en este trabajo estudiaré al personaje por separado y consideraré en este apartado a la trama, las expectativas, el espacio y el tiempo.

Ahora bien, económicamente, la estructura teatral es la que aporta mayor maximización económica si sus elementos son correctamente usados o el fracaso total si no están bien integrados; la causa reside en que es en la estructura en donde los acontecimientos son organizados, y los acontecimientos o acciones serán de los elementos más esenciales en la Comedia Nueva, como resume Arellano de la teoría de A. A. Parker al concretar los principios generales de ésta: «La primacía de la acción sobre los personajes. Para interpretar bien el teatro áureo hay que aceptar que lo esencial es la trama; teatro de acción, en suma, y no de caracteres o psicologías» (Arellano, 116). Retomo esta cita para mostrar la preponderancia «ideal» de las acciones en la Comedia Nueva que propone Lope de Vega en el *Arte*, lo cual no garantiza que se cumpla por completo en el teatro lopesco ni mucho menos en el aurisecular.

¿Cómo es que la estructura ofrece esa maximización? La estructura es el elemento teatral que más representa a la riqueza económica, entendida como «todo bien que produce (o puede producir) renta». La renta se refiere a las ganancias de esa riqueza (capital) cuando ésta es puesta en movimiento, pero ese movimiento, o flujo, está condicionado por la pertinencia y alcance de la innovación y la técnica que, en conjunto, forman la tecnología,

tan esencial para el desarrollo económico (Tortella, 67); de lo anterior se desprende que la estructura dramática logra la maximización gracias a dos cosas: la innovación y la técnica.

Para Martínez Cortiña la innovación es el «proceso por el cual se introducen en el sistema productivo nuevas combinaciones de los factores de producción que permiten disponer de un nuevo producto o producir uno ya existente con menor coste»; menciona Martínez que, para J. A. Shumpeter, la innovación es clave para el desarrollo económico puesto que determina cambios históricos en la economía de mercado. Es vital añadir que el empresario tiene un papel fundamental ya que con su capacidad creativa determina cinco tipos de innovaciones: 1) la fabricación de un nuevo bien o el mejoramiento de los existentes; 2) la introducción de una nueva técnica productiva; 3) la apertura de un nuevo mercado 4) la conquista de nuevas fuentes de energía y materias primas y 5) el establecimiento de una nueva forma de organización de producción (v. 6, 30).

Las nuevas combinaciones de los factores de producción en la estructura dramática parten de un capital institucionalizado: la estructura clásica de la comedia y de la tragedia, y de sus supuestos teóricos ampliamente validados por los sabios, para crear o producir un teatro renovado a partir de éstos, pero con la integración del capital cultural incorporado que todos los espectadores de la Comedia Nueva, instruidos y no, compartían en la época: la conciencia de la relatividad de la vida, los caprichos de la Fortuna y el gran teatro del mundo; me refiero, pues, a la famosa tragicomedia:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

De esta forma, la maximización se logra gracias a la innovación, que en este contexto particular de la Comedia Nueva es la tragicomedia; peor también se logra al perfeccionamiento de la técnica, que es la «forma y método en que pueden combinarse los distintos factores de producción en cada uno de los procesos existentes. En este concepto se incluyen los distintos métodos de organización y control de producción» (Ahijado, 409); es

decir, la técnica se refiere a las combinaciones de los factores provenientes del capital institucionalizado y del capital incorporado; en otras palabras, a los procedimientos o fórmulas teatrales que, paradójicamente, provenientes del capital institucionalizado, encontraron su sentido innovador agregando el factor del capital incorporado.

La técnica es reconstruida de acuerdo a las nuevas necesidades vitales de los individuos, en otras palabras, es adecuada a su capital cultural incorporado; Lope de Vega hace hincapié en la existencia y consistencia del argumento: «Adviértase que sólo este sujeto/ tenga una acción, mirando que la fábula/ de ninguna manera sea episódica,/ quiero decir inserta de otras cosas/ que del primero intento se desvíen;/ ni que de ella se pueda quitar miembro/ que del contexto no derribe el todo.» (vv. 181-187); y después recomienda la organización interna de la trama:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que vaya declinando el paso,
perola solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;
que no hay que saber más en lo que para (vv. 231-239).

Los procedimientos para la organización de la trama que describe el Fénix son importantísimos, ya que de estos dependerá el éxito de la comedia: mostrar al público una serie de acontecimientos puesto en crisis y resueltos a través de una serie de mecanismos de sorpresa; al respecto, Ceballos analiza la construcción dramática a través de la disposición en tres actos del planteamiento, el desarrollo y el desenlace; con una línea o curva que cruzan los tres actos y que representan la peripecia, anagnórisis, anticipaciones, puntos de giro y catarsis (Ceballos, 245-277).

La trama, pues, está dispuesta con la finalidad de provocar expectativa en el que la mira, desde el primer acto hasta el último. Ceballos dice que la expectación provoca suspenso y que éste depende del desenlace y de las dudas que el público se plantea sobre las posibles soluciones del conflicto en el desenlace, es pues, una duda:

Para crear una duda la intención debe chocar contra dificultades. De la lucha resultante entre intención y dificultades se crea la duda acerca de la frustración o logro de la intención, y del logro o no del objetivo. En tanto el espectador dude del resultado de la intención, se mantendrá el suspenso (Ceballos, 323).

Lope de Vega hace énfasis en este suspenso; busca que los acontecimientos despisten, sorprendan, pongan en duda, emocionen: «En el acto primero ponga el caso,/ en el segundo enlace los sucesos/ de suerte que, hasta el medio del tercero,/ apenas juzgue nadie en lo que para. / Engañe siempre el gusto, y donde vea/ que se deja entender alguna cosa,/ dé muy lejos de aquello que promete» (vv. 298-304).

Ciertamente, la disposición de la trama y la necesidad de crear expectativa son características literarias: el teatro, desde sus inicios, siempre ha perseguido estos fines; entonces, en relación con nuestro tema, ¿qué comportamiento económico puede vislumbrarse aquí? La *utilidad marginal*. Tortella define a la utilidad como «la capacidad que tiene un bien para satisfacer una necesidad» (22); y la utilidad marginal es el grado de satisfacción que obtiene un individuo al añadir una unidad más del bien que consume; la regla de la utilidad marginal indica que entre más se sacie esa necesidad, el deseo de consumirlo disminuirá (23-26).

A la manera de responder, poco a poco, las preguntas del vulgo sobre la trama, es decir, de provocar expectativas y suspenso en la comedia, Lope la llama «engañar el gusto» y responde al concepto de utilidad marginal porque va satisfaciendo estas necesidades gradualmente y evitando que el espectador se aburra o pierda el interés ante la resolución pronta del conflicto; en otras palabras, suspenso, punto de giro, anticipaciones y anagnórisis son microbienes de producción que tienen la finalidad de mantener la atención hasta el final de la comedia; cualquier intento de acortar la utilidad marginal en el planteamiento o desarrollo desembocará en que el español sentado vuelva «el rostro a la puerta y las espaldas».

Para mantener el grado correcto de satisfacción, o utilidad, desde el comienzo hasta el final, Ceballos indica que se deben accionar distintos conflictos que provoquen expectación, pero sin perder de vista la resolución del conflicto principal: «Un elemento principal de suspenso no es suficiente para mantener la atención del público [...] Sobre el arco principal, deberán ponerse arcos subsidiarios que emerjan del desarrollo de elementos

de suspenso secundarios» (321); la tragicomedia brindará la oportunidad de plantear distintas secuencias secundarias con sus respectivos mecanismos de suspenso; aunque esto sólo se sugiera en el *Arte nuevo* con el ambiguo verso: «sólo este sujeto tenga una acción» (v. 181), ambiguo porque más de un sujeto participa en la comedia y por lo tanto podría invitar a la consistencia de la acción dramática de cada personaje, lo cual no significa que proponga necesariamente una única acción en toda la comedia. De esta manera, la trama, con su apego al capital institucionalizado, particularmente a la noción de la trama de Aristóteles; su renovación desembocada en el género de la tragicomedia, su maximización en la organización de las acciones y el papel de la utilidad marginal en el seguimiento de la expectativa, representan el perfeccionamiento de la técnica en el *Arte nuevo*.

Otra innovación de la Comedia Nueva, además de la tragicomedia, es el uso de las unidades espacial y temporal y su relación con los actos. Conocer a los clásicos implicaba conocer las unidades aristotélicas; pero para 1609, Lope de Vega era un poeta consagrado en el teatro pero también muy criticado por su desapego a dichas unidades. El Fénix de los Ingenios opta en este caso por la utilidad: ¿por qué seguir estas reglas que sólo limitan si la naturaleza de la comedia permite saber de otros lugares, otras costumbres, de otros tiempos? La necesidad de conocer ya no está sólo en los humanistas, la curiosidad no es una virtud sólo de los estudiosos; el ensanchamiento del mundo representa un nuevo y amplio horizonte de expectativas y de necesidad de saciar conocimientos, de tal manera que hay un deseo del individuo común por saber más, por aumentar su capital cultural:

¡Oh cuántos de este tiempo se hacen cruces
de ver que han de pasar años en cosa
que en un día artificial tuvo término,
que aun no quisieron darle el matemático!
Porque, considerando la cólera
de un español sentado no se templa
si no le presentan en dos horas
hasta el final del juicio desde el Génesis,
yo hallo que si allí se ha de dar gusto
Con lo que se consigue es lo más justo (vv. 201-210).

¿Cuál es la estrategia para representar «en dos horas hasta el final del juicio»? La organización de los sucesos principales en actos y la alusión de acontecimientos no representados pero que forman parte de la trama, conferidos a los entreactos: «Pase en el mismo tiempo que se pueda/ si no es cuando el poeta escriba historia/ en que hayan de pasar algunos años,/ que esto podrá poder en las distancias/ de los actos, o si fuere fuerza/ hacer algún camino una figura, / cosa que tanto ofende a quien lo entiende,/ pero no vaya a verlas quien se ofende» (vv. 193-200).

En síntesis, la tragicomedia es la propuesta de innovación teatral en el *Arte nuevo* ya que, por un lado, superó las dificultades de mezclar los antiguos factores de producción provenientes de los modelos trágico y lo cómico, al hacerlos convivir como capital institucionalizado e incorporado; y por otro, logró la adecuación de esos factores mediante técnicas que desencadenaron en características genuinas de la tragicomedia: la presencia de sucesos tensos pero también divertidos, que llamaran a la alegría, pero también al enojo o la tristeza; que tuvieran un lenguaje elevado, pero también sencillo; que contaran con reflexiones profundas y a su vez se entretuvieran en sucesos nimios, que hicieran pensar en lo trascendente y a la vez en lo cotidiano; en conclusión, que hicieran creer en un final sospechoso y poco complaciente, pero siempre bajo la demanda de que, no importaba cómo, habría una restauración del orden, un «final feliz».

Es necesario indicar, finalmente, que las características que Alois Shumpeter enumera en el empresario innovador pueden aplicarse igualmente al Fénix de los Ingenios, pero con sus respectivos matices.⁴ Dichas características eran: la fabricación de un nuevo bien o el mejoramiento de los existentes, aunque Lope partió de la estructura clásica teatral, la mejoró volviéndola más afín al vulgo; la introducción de una nueva técnica productiva, que es el género de la tragicomedia; la apertura de un nuevo mercado teatral que, y aquí es importante dejar claro, no logró solo, sino fue posible por todos los sujetos implicados en la Comedia y que abarca sí a Lope, pero también a las compañías teatrales y a otros escritores que abrazaron el género y que formaron después la escuela de Lope de Vega; la conquista de nuevas fuentes de energía y/o materias primas, que en este trabajo se verán a continuación con los factores de producción literarios y, finalmente, el establecimiento de una nueva forma de organización de producción, que en Lope se percibe en dos niveles: el

⁴ Véase pág. 89.

primero, en la forma de organización de Lope ante su obra o, dicho de otra forma, el modelo de producción artística que ya revisé y, más lejos aún, se nota en la profesionalización que el escritor logró con sus comedias; y segunda, el engrane que representa el Fénix dentro de una estructura empresarial más compleja, la de Comedia Nueva.

Personaje

El tercer factor de producción más recurrente en el *Arte nuevo* es el personaje. Éste, en el *Arte nuevo*, se definirá por tres características: la noción de personaje será entendida como *sujeto*, se conformará gracias al lenguaje y prevalecerán sus acciones por encima de su psicología. En el *Diccionario de autoridades* se menciona que el *sujeto* es aquel «con capacidad para alguna cosa», es decir, se define en tanto que tiene la capacidad para destacar en ciertos rasgos y la potencia de *realizar* algo; en caso del *Arte nuevo*, estas peculiaridades corresponden a la noción del personaje tipo.

Un personaje, para Edgar Ceballos, «es la suma total de un conjunto físico y las influencias de un medio ambiente sobre él, en un momento determinado» (135). Estas influencias se determinan por la tridimensionalidad del personaje, que comprende las dimensiones fisiológica, sociológica y psicológica; ante esto, el teórico indica que el personaje debe «ser claramente delineado y estar sujeto a límites específicos para evitar que incurra en inconsistencia de pensamiento, acción o actitudes incongruentes» (138); por lo que un medio para lograr personajes bien delimitados es la elección de *tipos*, que son sujetos genéricos reconocidos y unidimensionales, que representan algún grupo o clase social, y que se caracterizan por la intensificación de un rasgo, ya sea pensamiento, acciones o emociones, de tal manera que encontramos tipos como el pedante erudito, el héroe victorioso, la viuda desconsolada. (Ceballos, 133-151).

De lo anterior, se desprende que los personajes propuestos en el *Arte nuevo de hacer comedias* son tipos: damas, graciosos, caballeros, reyes que Lope de Vega continuamente menciona y que, para la elaboración de la comedia, es preciso elegir:

Elíjase el sujeto y no se mire
(perdonen los preceptos), si es de reyes,
aunque por esto que el prudente
Felipe, rey de España y señor nuestro
en viendo un rey en ellos se enfadaba
o fuese el ver que el arte contradice
o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe» (vv. 157-164).

Se vislumbra en estos versos la propuesta de personajes tipo pertenecientes a diversos estratos sociales, empezando por el más alto, la figura del rey, ahora susceptible de ser teatralizado con más libertad y con lo cual se rompen los cánones, ya que comienza a formar parte del *dramatis personae* de la Comedia Nueva, pues anteriormente el rey sólo aparecía en composiciones de cierto rango, preferentemente en la tragedia. Con la tragicomedia, diversos estratos podían encontrarse en la misma escena.

La segunda característica del factor personaje se centra en la relación que tiene éste con el lenguaje; más concretamente, el Fénix considera de suma importancia el decoro en la construcción y expresión de los personajes:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremos a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.
Pregúntese y respóndase así mismo
si formase quejas, siempre guarde
el divino decoro a las mujeres. (vv. 269-279).

El decoro en la tradición literaria ha buscado desde Aristóteles, con su *Poética*, la adecuación del registro lingüístico de acuerdo al tipo social que se está representando; de tal manera el rey sólo podía decir cosas elevadas y los amantes sólo podían expresarse

dentro de una noción de amor establecida; empero, con la tragicomedia, la pertinencia del registro parece difuminarse e incluso podría pensarse que con la unión de personajes nobles y villanos se rompen esas diferencias.

Lo cierto es que, para el contexto en que se inscribe el *Arte nuevo*, se admitieron leves transgresiones teatrales introducidas por la demanda del público, de entre las cuales destaca el sujeto femenino activo, que en las comedias reconocemos como la dama burlada que venga su honra: «Las damas no desdigan de su nombre,/ y si mudaren traje, sea de modo/que pueda perdonarse, porque suele/ el disfraz varonil agradar mucho» (vv. 280-283); aunque en el fondo, el modelo del personaje tipo practicado desde la antigüedad no cambia con el florecimiento de la Comedia Nueva.

El decoro seguirá siendo fundamental para marcar los límites de lo que estaba permitido para cada tipo, el cual representaba un grupo social, de tal forma que a pesar de la aparición de personajes altos y bajos en el mismo texto, ninguno «desdecía de su nombre»: «El lacayo no trate cosas altas/ ni diga los conceptos que hemos visto/ en algunas comedias extranjeras;/ y de ninguna suerte la figura/ se contradiga en lo que tiene dicho» (vv. 286-290); y si llegaba a hacerlo, el personaje siempre recibía una justicia poética al final de la obra o un reacomodo de comportamiento que solía estar marcado por la intervención de un personaje superior.

Más lejos aún, la importancia del decoro determinaba el mismo género teatral: utilizar un registro inadecuado incluía a la pieza teatral en un género que no era tan bien aceptado como lo comenzaba a ser la comedia, por lo que la elección del lenguaje debía hacerse con prudencia: «En la parte satírica no sea/ claro ni descubierto, pues que sabe/ que por ley se vedaron las comedias/ por esta causa en Grecia y en Italia» (vv. 341-344).

Lo que he descrito hasta este punto me permite asegurar que el factor de producción *personaje* está directamente relacionado con el capital institucionalizado por dos razones: la primera porque se ciñe a un modelo literario con una amplia tradición como el decoro y no transgrede este modelo de manera significativa, ya que los personajes tipo en las comedias pueden entrar en crisis, pero no buscan salirse de grupo social que representan; dicho de otra manera, usualmente no se da un cuestionamiento del porqué de las disposiciones económicas y sociales en la comedia; y se agrega un tipo que incluye, al menos literariamente, a un grupo social que comienza a gustar mucho aunque al final de la

comedia retome generalmente el comportamiento que se espera de ella: la dama travestida que venga su honra; la segunda razón responde a que el personaje propuesto en el *Arte nuevo* está principalmente relacionado con el decoro del lenguaje; y este decoro se asocia directamente con los distintos registros sociales que aparecen en la comedia; entonces, el personaje es un capital marcado por una segunda institución, además de la literaria: la política y, más concretamente, marcada por la Monarquía española, cuya propaganda se encaminaba a la división estricta de grupos sociales.

La tercera característica del personaje es la relación que tiene con las acciones que llevan a cabo en la obra y su correlación con las de otros; es decir, la función de los personajes que, según Ceballos «se hará en función de lo que deba desempeñar en la historia; que contribuya a algo específico o sea un personaje cuya función resalte la importancia de otro» (196); ya he revisado anteriormente estas cualidades cuando, al hablar de la consistencia del argumento, señalé la necesidad de que un solo sujeto tenga una única acción: «Adviértase que sólo este sujeto/ tenga una acción, mirando que la fábula/ de ninguna manera sea episódica» (vv. 181-183); por lo tanto, en el *Arte nuevo* no se divisan personajes psicológicos, sino más bien personajes tipos con ciertos rasgos reconocidos culturalmente y en calidad de sujetos que siguen líneas de acción que tienen también un trasfondo económico.

Ya he hablado de los personajes que Lope de Vega considera en su *Arte nuevo*: reyes, damas, caballeros amantes, lacayos; personajes-tipo que responden a una tradición literaria o, y más a mis propósitos, a un capital literario institucionalizado que considera al decoro como un rasgo vital de la construcción dramática; no obstante, el decoro debe atender al contexto social, pues es necesario el reconocimiento, por parte de los espectadores, de su pertenencia a un sistema social, político, religioso y económico; en otras palabras, a la posibilidad del ejercer un papel dentro del teatro del mundo, de aquí se desprende que los personajes-tipo, a pesar de no tener una dimensión psicológica profunda, sus acciones dan cuenta del grupo social al que pertenecen y de las funciones que tienen:

Lo único que puede ir más allá de la acción escénica, es el contexto social. El carácter no sólo está, como dijo Aristóteles, «subordinado a las acciones», sino que la única forma en que podemos comprenderlo es por medio de acciones a las cuales está subordinado: mientras más se comprenda el medio, más se comprenderá el carácter (Ceballos, 163).

Por tal motivo, la Comedia Nueva es el espejo de esa sociedad compuesta por grupos sociales (villanos y señores) que la Monarquía busca perpetuar en un sistema muy establecido de castas y posiciones económicas provenientes del modo de producción feudal pero que, con la entrada a la Edad Moderna y el consiguiente modo de producción capitalista que la caracteriza (regido por la propiedad), surge un nuevo grupo social (la burguesía) que pondrá en crisis ese modelo que definía a las personas de acuerdo a la pureza de sangre, la renta heredada y la economía agrícola, y optará por la riqueza que brindaba el mercado en el campo del comercio y la industria, en los cuales la sangre o los títulos son irrelevantes ante la dinámicas de la oferta y la demanda.

De allí el énfasis que pone Lope de Vega con la frase «no se mire si es de reyes» en incluir no sólo a los antiguos tipos sociales, sino también a los nuevos tipos sociales (típicamente urbanos) dentro de una visión de estamentos: la burguesía y los sujetos sociales que ésta desencadena, puestos al servicio de la Monarquía: mercaderes, empresarios, pícaros de la ciudad que sirven al rey, al caballero, a la dama... y, en el fondo, la propiedad dividiendo además de nobles y no nobles, a pobres y a ricos:

En todo el teatro del siglo XVII hay frecuentes referencias a las divisiones sociales en forma bipartita y que en el fondo de ellas siempre se advierte una referencia económico-política: nobles y villanos, señores y criados, ociosos y trabajadores, distinguidos y no distinguidos: en fin de cuentas, los que tienen y los que no tienen (Maravall, 88).

Estos personaje-tipo estarán, pues, definidos por su modo de actuar dentro de un sistema de modelos sociales prescrito. ¿Cómo lograr que las clases pobres y los estratos bajos avalen al sistema monárquico que los mantiene en una situación de pobreza y desigualdad? Con la utilidad económica; ya mencionamos en «Estructura» que la utilidad es el grado de satisfacción que un bien puede ofrecer a un consumidor; en la Comedia Nueva esta satisfacción se logra con la inclusión de los diversos grupos sociales en escena y con la certeza que se vende al vulgo de pertenecer también a ese sistema económico y social aunque sea monárquico; en otras palabras, por la necesidad humana de poseer capital cultural y de ser capaz de ponerlo en circulación dentro de un sistema de valores reconocido.

De esta forma, el *dramatis personae* de las comedias lopescas no es arbitrario: reyes, duques, marqueses, hidalgos, caballeros, damas, doncellas, graciosos; labradores y mercaderes ricos y sus respectivos sirvientes: pastores, buhoneros, criados, chocheros; y personajes ciudadanos: profesores, alguaciles, aguadores, estudiantes... están representados en la Comedia Nueva y tienen la función de legitimar la ideología dominante, a pesar de que, justamente por la diversidad y movilidad social que propiciaba la economía de mercado, deberían oponerse a ésta:

tal vez la gran innovación de Lope consiste en introducir al pueblo en la escena, haciéndole participar, en cierto modo y medida, en los valores de la capa superior y atrayéndole por este camino a la defensa de los mismos; consiguientemente, a la de una sociedad de la que se da por supuesto que únicamente en su régimen podrían darse aquellos (Maravall, 32-33).

No obstante, a pesar de que los grupos sociales, al recibir el entramado ideológico de la Comedia Nueva, defendían causas que las perjudicaban, podían influir significativamente en la estética de la comedia, al demandar la representación de situaciones cotidianas y de personajes: si no veían esto en escena o no les gustaba, el vulgo podía levantarse e irse, gritar o, como lo hacían los mosqueteros, armar trifulcas en los corrales e interrumpir la comedia; este era el poder que el vulgo tenía por encima de todo el entramado ideológico que hemos descrito; por lo tanto, para obtener ganancias económicas, Lope de Vega debió atender a la demanda del vulgo, y para ello, al igual que en la estructura de la comedia, se centró en la *utilidad marginal* de la función de los personajes, es decir, en el grado de satisfacción por cada personaje con una función específica dentro de la trama propuesta en cada comedia.

La función de los personajes comprende tres dimensiones: los tipos de personajes, la verosimilitud de los personajes y el mérito de los personajes. La primera consiste en las categorías de las funciones; según Ceballos, éstas se dividen en cuatro: principales, de apoyo, temáticos y los que añaden dimensión (197); así pues, en el *Arte nuevo* Lope menciona a las principales figuras de rango estamental, como el rey, el caballero y la dama, y, aunque no se mencionan en el *Arte nuevo* explícitamente, en la Comedia Nueva los personajes de apoyo se encuentran generalmente en el gracioso y la doncella, mientras que los temáticos y los de dimensión refuerzan o proporcionan otros puntos de vista sobre el

tema de la obra (honor, amor...) y se encuentran generalmente en los personajes principales o los de apoyo. La utilidad marginal se efectuará con presencia de estas categorías ya normalizadas, pues un espectador exigirá la presencia de estos tipos sociales: el caballero, la dama, el gracioso y alguna figura de autoridad, figuras que han quedado impregnadas en el capital cultural del vulgo y la ausencia de alguno de estos desencadenará en poca utilidad marginal o, dicho en otras palabras, en la pérdida de atención del público; y debido a que la utilidad marginal en la microeconomía busca siempre el equilibrio entre el precio del bien de consumo y las cantidades vendidas del mismo, si hay poca utilidad marginal o es menor al precio del bien, entonces la inversión, en este caso la inversión en personajes, no es exitosa y los beneficios económicos disminuyen (Tortella, 23-31).

Se dará el mismo caso con la verosimilitud en los personajes. La adecuación no sólo de registro, sino de actitudes y comportamientos que han sido integrados al horizonte de expectativas del espectador, determinará el grado de empatía que el éste logre con un personaje y, por lo tanto, la verosimilitud que el primero otorgue a las acciones del segundo. Ceballos menciona dos tipos de conexiones entre los personajes y el público: por un lado, la *descripción* muestra realismo y actitudes que se esperan de algún personaje de acuerdo a sus circunstancias, mientras que la *prescripción* mostrará comportamientos ideales del personaje (201); en conjunto, buscan la identificación emocional y, por lo tanto, el incremento gradual de la utilidad marginal: «La identificación [...] es un “vivir el personaje” [...]Mostrar una visión distorsionada del personaje [...] no hace que el espectador viva el personaje. La identificación significa compartir el propósito, no sus virtudes». (Ceballos, 202); de allí que el Fénix hable de la importancia de los registros lingüísticos, pues así es como se ofrece una imagen, ya sea descriptiva o prescriptiva, pero verosímil del personaje:

Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil.
El lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras (vv. 284-288).

Un lacayo en actitudes ajenas a las que prescribe su tipo social, desencadena extrañeza y distancia del público, de igual forma, si una autoridad real se comporta como un lacayo y

no hay ninguna función en ello, o una dama toma actitudes de una doncella y no tiene una razón oculta, entonces disminuirá la utilidad marginal porque la imagen social que presenta la comedia es contrastante con la que el vulgo ha asimilado, merced de que se pierde toda posibilidad de empatía con los propósitos que persiguen los personajes en la trama.

La tercera dimensión de la función del personaje es el mérito. Donald Gilbert-Santamaría, refiriéndose a *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo*, considera al mérito de los personajes como un elemento unificador que borra las distinciones de clase a la vez que unifica económicamente al vulgo en la función de consumidor:

The concept of merit provides a mechanism for transcending class difference in both plays. In a dramatic universe largely focused in what characters *do*, class privilege becomes subordinated to behaviors over which an audience may express its own claim to pass judgment. [...] The deployment of merit as the defining measure of character in these two plays leads to a homogenization of class distinctions that facilitates their consumption by an audience that has itself been homogenized through its participation in the market (Gilbert, 48).

Como se lee, el mérito se define gracias a las acciones de los personajes y el reconocimiento que obtienen por él, mérito obtenido, además, por la opinión de quienes observan, público muy diverso estamental y económicamente, por lo que la manera de homogenizarlo será mediante la función económica que todos los espectadores comparten: la de consumidores que juzgan las acciones en buenas y malas, conocidas y reconocidas por toda la pirámide social en las nociones de «honor» y «acciones virtuosas» que estudiaré a continuación.

Tema

El tema es el último factor de producción fijo. El capital que predomina es el capital incorporado pues parte de la costumbre y la experiencia. La costumbre, por un lado, responde a los temas que específicamente en el momento histórico de la Comedia Nueva eran los que guiaban la existencia de los individuos:

Los casos de honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente,
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada (vv. 327-330).

Por otro lado, la honra y las acciones virtuosas movían a ese público que encontraba sus manifestaciones en la vida cotidiana y que indican la experiencia que tenía Lope de Vega sobre los temas que dirigían la vida de la sociedad: «pues vemos, si acaso un recitante/ hace un traidor, es tan odioso a todos/ que lo que va a comprar no se lo venden,/ y huye el vulgo de él cuando le encuentra;/ y si es leal, le prestan y le convidan,/ y hasta los principales le honran y aman,/ le buscan, le regalan y le aclaman» (vv. 331-337).

Aunque pareciera que los temas de la honra y el honor podrían limitar las posibilidades temáticas de la Comedia Nueva, lo cierto es que, como menciona Arellano, podían tratarse desde distintos matices, de tal manera que la seriedad con que era tratada no era la misma en una tragedia que en una comedia de capa y espada, que en un entremés o una sátira (Arellano, 126). En cuanto a las «acciones virtuosas», vislumbramos todas las posibilidades temáticas que se insertan bajo este mote, y que podían comprender todos los valores de la España del siglo XVII: los religiosos, militares, nacionales, históricos, filosóficos, amorosos; en pocas palabras, la experiencia del individuo sobre su mundo, su capital incorporado.

Es preciso, de igual manera, centrarme en los temas de la honra y el honor que, si bien en el *Arte* se expresan desde el capital incorporado que ya mencionamos, es posible interpretarlos económicamente de manera más profunda. Se destaca en el *Diccionario de autoridades* a la *honra* como «la reverencia, acatamiento y veneración que se hace a la virtud, autoridad, o mayoría de alguna persona», «pundonor, estimación y buena fama, que se haya en el sugeto y debe conservar» y como «la integridad virginal de las mujeres» (*Autoridades*); a su vez, *honor* es entendido como «honra con esplendor y publicidad», «reputación y lustre de alguna familia, acción o otra cosa» y «honestidad y recato en las mujeres» (*Autoridades*); en las dos acepciones se enfatiza la presencia de la virtud o valores morales a los que está obligado un individuo, el reconocimiento de estos por otros agentes sociales y, por supuesto, a la mujer como depositaria de dichas nociones. A la luz de estas

definiciones, se ven dos situaciones económicas: la honra de la mujer como eje principal del matrimonio y el honor como aprobación pública y económica del cristiano viejo.

Cuando Lope de Vega menciona en el *Arte nuevo* que en las damas «suele el disfraz varonil agrandar mucho», por lo general existe detrás de esta imagen el tópico de la mujer travestida, que ha sido burlada por un caballero y que debe enfrentarse a un mundo lleno de peligros para vengar su honra, la cual usualmente culmina con la unión matrimonial entre la dama y el que la ha burlado. El papel de la mujer en las sociedades precapitalistas, como lo es la sociedad lopesca que nos ocupa, se caracteriza por ser la base en la cual la familia se sostiene como unidad económica y social, pues es la mujer quien asegura la procreación, pero también la que asegura el patrimonio de dos familias que se unen para perpetuar capitales adquiridos, mayoritariamente de tipo económico e institucionalizado, con los títulos nobiliarios, las tierras, la dote, los apellidos y, en el caso específico de la España aurisecular, la sangre de cristianos viejos; así pues, la familia es «uno de los lugares de acumulación, de conservación y de reproducción de diferentes tipos de capital» (Bourdieu, 103).

Esta obligación impuesta a la mujer, desprendida de su capacidad de decisión sobre su cuerpo y su vida, debía ser mostrada de forma positiva y, sobre todo, atractiva. La comedia nueva fue útil a este propósito explotando los temas del amor y la honra como móviles de estos personajes femeninos plenamente activos en la conservación, por medio del contrato matrimonial, del agente económico por excelencia: la familia. La familia es, entonces, una agrupación monopolística (porque busca aumentar sus capitales de manera particular y con beneficios únicamente para los implicados por razón de matrimonio o sangre) que lleva a cabo actividades económicas; no obstante, en las sociedades precapitalistas la explicitación de la intención monetaria es muy mal vista y asociada a valores negativos; en la España del siglo XVII los que llevaban a cabo esa explicitación eran sujetos rechazados socialmente: los judíos, los moros, los rufianes, y los pícaros, por mencionar algunos; por lo tanto, el honor será la herramienta que legitimará al caballero en las actividades económicas simbólicamente reconocidas mediante la concesión del honor obtenido por su inserción en una familia y por la sumisión a instituciones como la Iglesia y el Estado. ¿Por qué es importante para el español el reconocimiento de sus virtudes, la publicidad de sus obras, la honra de sus mujeres, en pocas palabras, de su honor? Porque

sólo de esa manera puede llevar a cabo actividades económicas sin ser sospechoso de judaísmo. Blanco Aguinaga aclara de manera enfática la cuestión al mencionar que:

Las actividades intelectuales por un lado y las económicas por otro, son miradas con enorme desconfianza; la garantía de la pertenencia a la casta cristiana vieja [...] no la proporcionaba ni la posición social, ni la nobleza, ni la hidalguía ni el intelecto, sino, a fin de cuentas, la opinión popular. [...] Se trata de la oposición de una sociedad basada principalmente en la producción de «valores de uso» enfrentada contra mercaderes y financieros, productores de «valores de cambio»: he aquí la causa real [...] del antisemitismo hispano (Blanco, 311, 313).

Honor y honra, y la relación de estos temas con el amor, con la lealtad, con la obediencia, con la religión, con el casticismo... son una expresión de la experiencia vital, muchas veces angustiada, de los espectadores de comedias pero, paradójicamente, estos temas también se desprenden de una propaganda ideológica de las instituciones para preservar el sistema monárquico español, por lo que se vuelven capital incorporado e institucionalizado a la vez.

Como colofón, también debe mencionarse que el tema como unidad dramática dirigirá a los demás elementos teatrales, por lo que se convierte en un factor de producción muy dinámico, especialmente el honor, pues «Más que ingrediente ideológico es una eficaz motivo de conflicto: su relación conflictiva con el amor [...] y con la lealtad [...] permite la económica organización de potentes enfrentamientos y dilemas de gran capacidad para cumplir el perseguido *movere*» (Arellano, 126). Ya he expuesto los factores de producción del texto teatral que Lope de Vega podía distribuir gracias a su capital cultural; no obstante, había otros elementos, lo del espacio teatral, ante los cuales sólo podía hacer alguna recomendación, pues el montaje de la obra era ya terreno de la compañía teatral a la que vendiera sus comedias. A continuación comentaré esas recomendaciones del Fénix presentes en el *Arte nuevo*.

FACTORES DE PRODUCCIÓN EN EL ESPACIO TEATRAL

El espacio teatral se refiere al capital físico que se utiliza en el lugar de la representación. Me refiero concretamente a los factores de producción tangibles que apoyaban la escenificación de la comedia en el tablado. Estos eran un tipo de capital variable porque cambian de acuerdo al volumen de producción deseado (Tortella, 32). Desde la perspectiva

del empresario-poeta Lope de Vega, que era un eslabón de la compleja cadena de producción teatral, no podía influir en su realización más que haciendo recomendaciones.

En el *Arte nuevo* Lope de Vega pone atención sobre dos factores de producción en específico. El primero es la escenografía y, posicionándose como erudito más que como empresario o poeta, indica que se debe acudir a la autoridad correspondiente para tratar cuestiones del escenario y, haciendo especial énfasis de sus conocimientos, habla sobre las cualidades arquitectónicas propuestas por varias personalidades:

pues lo que le compete a los tres géneros
del aparato que Vitrubio dice,
toca al autor como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio en sus Epístolas,
y otros lo pintan con sus lienzos y árboles,
cabañas, casas y fingidos mármoles (vv. 350-355).

El segundo factor de producción es el vestuario y, a diferencia del capital institucionalizado desde el que habla de la escenografía, en el vestuario se ubica más en la experiencia, sobre todo porque es un factor que influye de manera significativa en el desenvolvimiento dramático, en la verosimilitud y en el decoro:

Los trajes nos dijera Julio Póllux,
Si fuera necesario, que en España
Es de las cosas bárbaras que tiene
La comedia presente recibidas,
Sacar un turco un cuello de cristiano,
Y calzas atacadas un romano (vv. 256-361).

A propósito de los distintos tipos de capitales que están en juego para la representación de una comedia, interesa resaltar el hecho de que el teatro comercial aurisecular fue una actividad con gran variedad de sujetos económicos involucrados para que se representara exitosamente, en esta línea, Lope de Vega es sólo un engrane de dicho universo que compone, además del poeta, al autor de comedias, al arrendador, a los actores, a los músicos, a los carpinteros, figurinistas, costureros... en otras palabras, el teatro entra por completo a las dinámicas de mercado y se especializa, como toda actividad económica:

Hablar de Lope y de los actores que estrenaron sus comedias es hablar de una relación plenamente profesionalizada, en la que se tejieron vínculos laborales —pero también personales— de variada naturaleza y que respondían, en última instancia, a la división y especialización de la representación y composición teatral que se había ido desarrollando desde mediados del siglo XVI y que desplegaría todas sus posibilidades en las fechas en las que el fénix irrumpió en la escena teatral (García Reidy, 165).

CONCLUSIONES

Luego de lo expuesto, para concluir, es preciso, primeramente, realizar un balance económico general de los elementos expuestos a lo largo de esta tesis. Encontré que en la primera parte del poema existe una voz que expresa un sistema de concepciones sobre la escritura teatral y un diálogo frontal con la tradición clásica; este diálogo en el *Arte nuevo* me permitió asumir a Lope de Vega como un empresario porque verifiqué que, como sujeto económico, practica los conceptos básicos de esta materia: intercambio, información, incentivos, disyuntivas y distribución; de igual manera, interpreté dicho comportamiento bajo un *modelo de producción artística*, que evidencia la influencia del gusto estético de la época y los elementos sociales que influían en su creación artística bajo las nociones microeconómicas de ingresos, costes y tiempo.

Después de ahondar en la maximización del poeta a nivel general, en un nivel particular, me centré en la maximización de la escritura teatral. Revisé el concepto del saber humanista lopesco, la manera en que éste se convertía en un capital cultural incorporado e institucionalizado y cómo éste configuraba los factores de producción teatral. Igualmente, concluí que el Fénix toma decisiones dentro de un rango de oportunidades que son o continuar la tradición clásica u optar por una renovada práctica teatral; al elegir la última, el Fénix se enfrenta a lo que en la microeconomía se denomina *conjunto de oportunidades*: el dramaturgo ya ha decidido no aplicar la preceptiva teatral clásica al cien por ciento, por lo que deberá crear sus comedias con el grupo de opciones restantes: el uso de los factores de producción que le brinda su capital cultural que sistematicé en los siguientes:



Figura 5: Conjunto de oportunidades de Lope de Vega (El esquema es mío).

De esta decisión, surge la necesidad de considerar sus restricciones, que son los preceptos clásicos: las bien definidas características de la comedia y la tragedia por separado, el apego total a las unidades aristotélicas y el seguimiento de los temas clásicos; estas restricciones en conjunto forman la llamada *curva de posibilidades de producción de la empresa*, que puede representarse visualmente así:

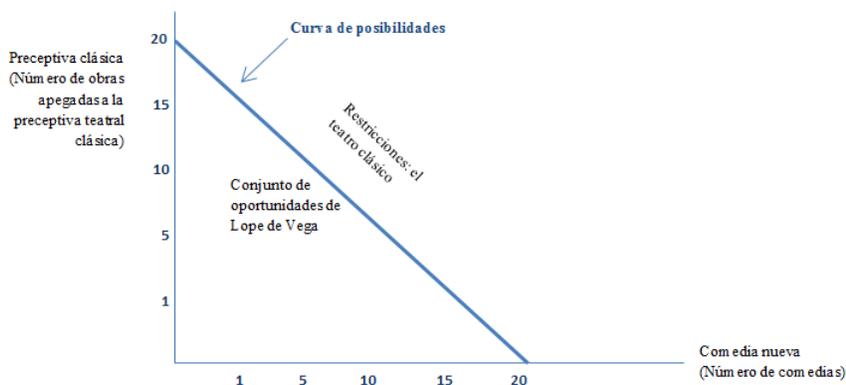


Figura 6: Curva de posibilidades de producción de Lope de Vega (La gráfica es mía)

El gráfico muestra que, con la elaboración hipotética de más cantidades de comedias con las características que se insertan en el conjunto de oportunidades (factores de producción teatral), implica necesariamente el desapego cada vez mayor de la preceptiva clásica y la consecuente disminución de escritura teatral con estas características; debe precisarse también que esta gráfica es un ejercicio ilustrativo ya que no poseemos cifras reales para realizar cálculos matemáticos; no obstante, deseo que con este ejemplo quede claro el concepto de conjunto de oportunidades y curva de posibilidades de producción que sí están contempladas, aunque de manera empírica, en el proyecto de beneficio económico que subyace en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

De igual modo, también realicé una consideración económica general de los factores de producción expuestos en la segunda parte del poema, en donde se verifica que en el *Arte nuevo* se consideran a los elementos teatrales como factores de producción; debido a sus características y a la insistencia de Lope de Vega en el apego más o menos claro a la preceptiva clásica en unos y la libertad en otros, podemos considerar los factores de producción propuestos en el *Arte nuevo* como factores de producción con diferentes grados de elasticidad, como aclaré en «Disciplinas económicas auxiliares...». En los elementos

teatrales del *Arte nuevo* queda claro que son todos factores de producción de demanda rígida pues, a pesar de no poder considerarlos monetariamente asignándoles un precio, se necesitan personajes, estructura, lenguaje y temas para su construcción; sin embargo, tienen distintos grados de elasticidad de acuerdo al capital cultural del que provienen.

Así, hay elementos teatrales que resultan factores de demanda elástica e inelástica de acuerdo con su capacidad de ser sustituibles: los que provienen del capital institucionalizado, como el personaje y algunos aspectos de la estructura (argumento, trama, división en actos) serían inelásticos, a diferencia de los que provienen del capital incorporado, como los otros elementos de la estructura (espacio y tiempo teatral), el lenguaje y el tema, que serían los factores más elásticos; por poner un ejemplo, el poeta puede optar entre temas como el honor, el amor, la amistad, la muerte, Dios, el destino, la Fortuna, etc.; pero no puede concebirse una comedia sin personajes-tipo: damas, caballeros, reyes, graciosos, criadas, etc., al menos no en la propuesta teatral que plantea Lope de Vega. En suma, existe una propuesta de factores de producción y estos pueden ser sustituibles o no de acuerdo a lo distintos grados de capital incorporado o institucionalizado del que provienen:

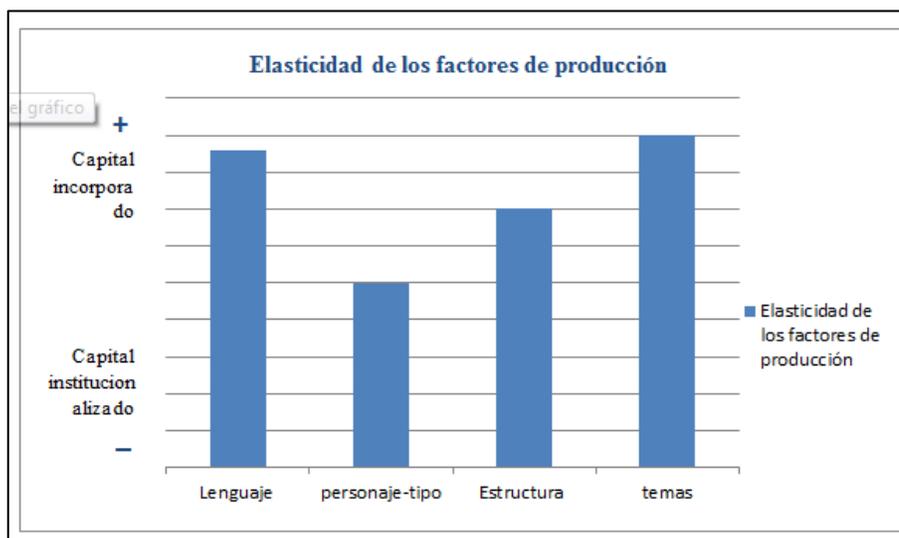


Figura 7: Elasticidad de factores de producción en el *Arte nuevo*

Podría argüirse que el Fénix de los Ingenios no menciona expresamente su cuidado por la sustitución de factores de producción; empero, sí hay versos en donde muestra su preocupación por la correcta elección de los elementos para evitar que linde con otro género; por ejemplo, cuando habla del uso del lenguaje aclara: «En la parte satírica no sea/ claro ni descubierto, pues que sabe/ que por ley se vedaron las comedias/ por esta causa en Grecia y en Italia» (vv. 342-345); también distingue perfectamente a la tragedia de la comedia: «Por argumento la tragedia tiene/ la historia y la comedia el fingimiento» (vv. 111-112), y conoce varios la tradición de los géneros teatrales: «hubo comedia paliatas, mimos,/ togatas, atelenas, tabernarias» (vv.116-117).

Al admitir el género de la tragicomedia como un producto que le reditúa más beneficios económicos que la práctica de otros géneros teatrales, es consciente, entonces, de los factores de producción que deben utilizarse en cada uno, optando por los más útiles dependiendo del género, y también sabe reconocer cuáles son insustituibles y cuáles no; económicamente hablando, es consciente de su conjunto de oportunidades para distribuir los factores.

A causa de lo anterior, Lope de Vega indica continuamente en el *Arte* las distintas opciones que tiene con cada factor y con cuáles no tiene; por ejemplo, el lenguaje tiene más posibilidades de combinación y variación: figuras retóricas, juegos de ingenio, decoro, formas métricas; pero al hablar de la consistencia de la acción por cada sujeto debe señalar: «advíertase que sólo este sujeto/ tenga una acción/ mirando que la fábula/ de ninguna manera sea episódica» (vv.181-183). Finalmente, las ideas esbozadas sobre la escenografía y el vestuario se consideraron como capitales variables externos a las posibilidades creativas de Lope, pues fue parte del sistema comercial de la Comedia Nueva y, por tanto, no tenía control del conjunto de oportunidades que suponía cada puesta en escena.

Por todo lo ya expuesto concluyo que la contribución de este trabajo al estudio de la Comedia Nueva y a la obra del Fénix de los Ingenios fue comprobar que existe en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* un proyecto de producción teatral encaminado al beneficio económico, propuesto por Lope de Vega desde la postura del empresario y de sus respectivas actividades dentro de una naciente economía de mercado, es decir, de una economía regida por la oferta y la demanda, operante en el campo teatral de los Siglos de Oro.

Una primera aportación de esta tesis al estudio del teatro lopesco fue la revisión de la crítica que se ha escrito sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* y sobre el comportamiento económico del poeta. Se revisó la opinión de los coetáneos de Lope de Vega sobre el texto y sobre el género que éste proponía y, relativo al presente del poeta, describí las compañías teatrales; revisé, también, la opinión neoclasicista del poema ante la preceptiva teatral en el siglo XVIII, su relación con la política en el XIX, el esplendor de la crítica moderna respecto al *Arte nuevo* y al tema de la economía lopesca en el XX y los nuevos senderos críticos, en los que se inserta el presente trabajo, en el siglo XXI; en este rescate de la crítica, me percaté de que han sido pocos los estudios enfocados en la economía del Fénix y de su obra, sin hablar de lo nulas que han resultado estas pesquisas en el *Arte nuevo*.

Al notar que no había un trabajo que estudiara expresamente el comportamiento económico de Lope de Vega a pesar de que la historia crítica de la Comedia Nueva considera en sus registros el importante papel de ésta en la aparición del teatro comercial y el surgimiento de la literatura de masas en la España de siglo XVII, consideré que un estudio del *Arte nuevo* a la luz de los métodos de la economía sería pertinente para comprobar que el teatro español fue hondamente influenciado en sus procedimientos por la economía del mercado que comenzó a manifestarse y a asentarse en el XVI y XVII. Debido a lo anterior, la aportación más importante de la presente tesis es la demostración de una racionalización económica expresada en el *Arte nuevo* que refleja un comportamiento de oferta-demanda totalmente asumido en la producción teatral del Fénix, y sustenté lo anterior con los siguientes dos argumentos: *es posible ubicar el agente económico de oferente o empresario en el Arte nuevo gracias a las actividades propias del mercado que se describen en el poema; y es reconocible un capital cultural en el Arte nuevo que proporciona los factores de producción literarios para realizar comedias nuevas.*

Al realizar este análisis pudo comprobarse que, en efecto, el *Arte nuevo* es un proyecto de producción teatral que se plantea como una nueva dinámica económica dentro del sistema literario en que se inserta, propia de una economía de mercado y que, además, el poeta Lope de Vega se asume como agente económico de dicho proyecto, mediante la toma de decisiones en la distribución de sus recursos intelectuales (información, disyuntiva, distribución e intercambio), la intuición de un modelo de beneficio a través de la consideración de ingresos, costes y el tiempo, variables pertenecientes al modelo de

producción artística de David Throsby; el aprovechamiento de su capital cultural, el cual desarrollé en mi tesis desde las propuestas de Bourdieu de los capitales institucionalizado e incorporado; y la aplicación de éstos últimos en la realización de comedias en forma de factores de producción: lenguaje, estructura, personaje, tema, vestuario y la escenografía y concluí, además, que estos tienen diferentes grados de elasticidad de acuerdo al tipo de capital al que pertenecen.

Considerar a los elementos teatrales como factores de producción podría parecer un despropósito, debido a que tradicionalmente estas características se le han atribuido al talento creador del escritor como características únicas de su singularidad; pero debe tenerse en cuenta que si los recursos dramáticos no fueran factores de producción porque provienen de la imaginación y el talento particular de Lope de Vega, entonces no sería posible analizarlos como un capital tangible, acumulable y bajo un sistema racional de decisión creativa, y no sería posible analizarlos desde los conceptos microeconómicos que revelan comportamientos particulares de demanda y oferta. Así pues, esa singularidad creativa está inserta dentro de una tradición literaria, la cual está presente en todo momento en el capital cultural del escritor, y representa un conjunto de oportunidades, con base en el cual se tomarán decisiones.

En este tenor, es bien sabido en la economía que los factores de producción dependen de las decisiones que se han tomado para diferenciar al producto. Así como la madera y los clavos no indican cómo será la silla pero sí de qué estará hecha, de igual forma, el lenguaje, la estructura, el personaje y el tema no determinan a la Comedia Nueva pero sí a sus elementos básicos; su diferencia dependerá, por lo tanto, del modelo de decisión aplicado a ellos, y este modelo pertenece únicamente al creador, por lo que el creador es también un economista, y un economista siempre reconocerá los capitales con los que cuenta; por lo tanto, es pertinente e indispensable pensar a las clásicas categorías teatrales del *Arte* como categorías económicas.

Siguiendo con la analogía de la silla, también es importante recalcar que el mayor o menor conocimiento sobre el concepto «silla» y sobre cómo se hace una silla definirá al producto como mejor o regular, innovador o tradicional, utilitario o decorativo...y la continua producción de la silla desembocará en una cultura sobre la misma, además de una industria con derrama económica; en la misma línea, los artistas y sus obras conforman una

dinámica en donde es preciso seguir ciertos modelos para lograr los propósitos de la manifestación artística a la que se adscriben; así pues, considero que el *Arte nuevo de hacer comedias* es un ejemplo de cómo un artista racionaliza su capital cultural para ofrecer un producto que no sólo lo beneficiará monetariamente, sino que también contribuirá culturalmente con él. Esto no es gratuito, pues ofrece una oportunidad para analizar las prácticas artísticas no como actividades desarticuladas económicamente de la sociedad, sino como actividades que dan cuenta de la internalización de las prácticas económicas de su momento; además, esas prácticas que comenzaron muy rudimentariamente, como se muestra con Lope de Vega, fueron creciendo a la par de la sociedad y se volvieron más complejas.

En relación con lo anterior, Lope de Vega nos ofrece un ejemplo histórico de cómo se fue formando el proceso creativo como un proceso racional con objetivos específicamente económicos y nos permite, con el *Arte nuevo*, profundizar en el papel de la creatividad como motor económico de las sociedades modernas hasta la nuestra, en la cual la creatividad es el objetivo de la actual economía, que busca aumentar el desarrollo empresarial y el crecimiento económico mediante el capital cultural, es decir, mediante la innovación (Palma, 136).

En general, de la presente investigación podría argumentarse que el *Arte nuevo* nunca se postula así mismo como un proyecto económico; empero, es necesario objetar que Lope de Vega tampoco propuso explícitamente a su poema como una preceptiva, una apología o un tratado, incluso algunas de las fuentes citadas en «La crítica en torno al *Arte nuevo de hacer comedias*», en especial los textos de Frédéric Serralta «¿Un *Arte nuevo* de deshacer comedias? Sobre algunos autocomentarios en el teatro de Lope» (2011) y de Anthony J. Grubbs «The dramatization of the *Arte nuevo*: revisting *Lo fingido verdadero*»(2006) señalan que Lope de Vega describió su preceptiva a lo largo de comedias, poemas y cartas, en boca de personajes, de despliegues líricos o de confesiones epistolares, así que para configurar un cuadro completo de su propuesta teatral sería necesario acudir a su obra; una de éstas es *Lo fingido verdadero* (1604 aprox.), en la cual el comediante Ginés, cómico real dentro de la trama, busca satisfacer al emperador romano en sus gustos teatrales, y en dicha pesquisa se perciben ya ideas que Lope de Vega expresa en el *Arte nuevo*, como por

ejemplo, la experiencia: «así el representante, si no siente/las pasiones de amor, es imposible/ que pueda, gran señor, representarlas» (p. 160) y a las comedias sin el arte:

Dame una nueva fábula que tenga
más invención, aunque carezca del arte;
que tengo gusto de español en esto,
y como me lo dé lo verosímil,
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 alcanzar parte. (179).

De esta manera, *Lo fingido verdadero* se presenta como un esbozo de la preceptiva teatral lopesca, y contiene en ésta algunos conceptos económicos como capital cultural incorporado (experiencia), el desapego al capital institucionalizado (comedias sin el arte) y la atención a la utilidad marginal por medio de la satisfacción que da lo verosímil; por lo tanto, lo económico en el *Arte* se encuentra de la misma manera que su preceptiva, expuesto a lo largo de su obra. En esta tesis, por lo tanto, complemento esos estudios que han planteado la necesidad de una sistematización de la teoría teatral de Lope; y lo hago desde una visión económica visible en el *Arte nuevo*, pues ésta ofrece otro punto de vista que ayuda a aprehender la complejidad de la obra de Lope de Vega y el profundo impacto que ésta tuvo de su tiempo. A continuación, presento un esquema que comprende los elementos económicos que he estudiado en el *Arte nuevo*, para que el lector, después de la lectura, tenga ante sí un apoyo visual del tema que desarrollé en esta tesis y que yo encuentro apasionante, pese a que no es muy común.

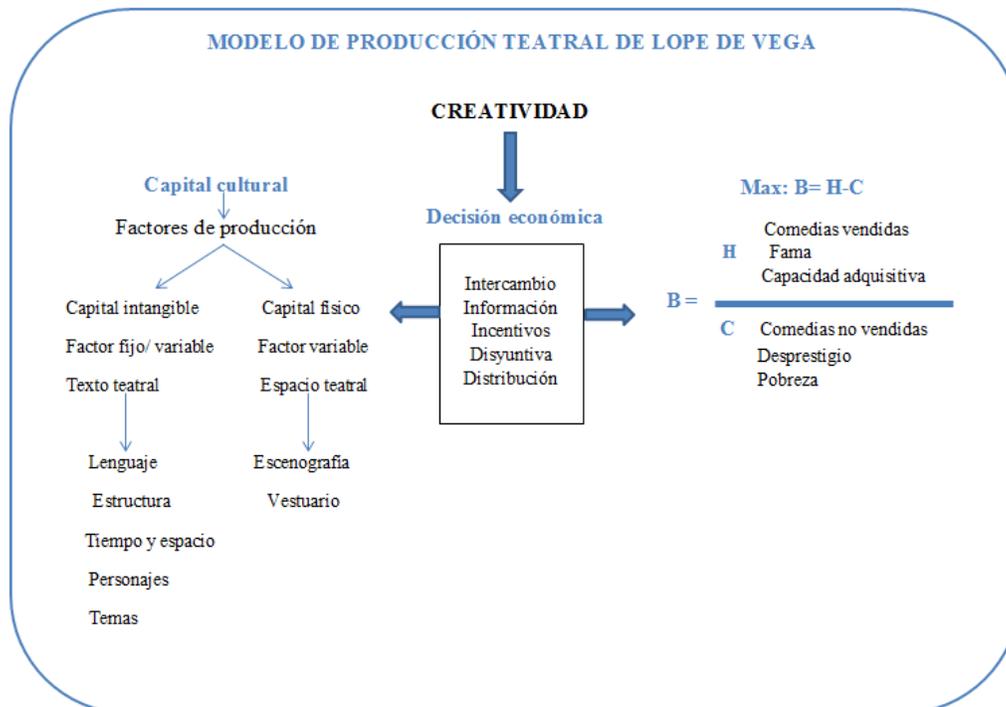


Figura 8. Modelo de producción teatral de Lope de Vega (El esquema es mío).

Un modelo de estudio económico como el que apliqué en esta tesis y que acabo de esquematizar, permite profundizar en el complejo campo del teatro y la literatura aurisecular; por ejemplo, ahondar en los estudios sobre la Comedia Nueva, si entendemos a ésta como un fenómeno producto de distintas manifestaciones políticas, sociales, económicas y literarias y, dentro de éstas, identificar el género de la tragicomedia como una característica fundamental pero no equivalente de la Comedia Nueva; de igual forma, ofrece herramientas para el análisis del agotamiento y sustitución de los factores de producción que desembocarían en la comedia de tramoya; en el análisis del tipo de competencia económica (monopolio, oligopolio, competencia perfecta) en el que participaban los dramaturgos, en el estudio del literatura de consumo en los Siglos de Oro, en el desarrollo de ciertos géneros literarios por razones económicas, como el teatro y la novela, o las implicaciones ideológicas que conllevaba la economía de mercado y el capitalismo en la literatura. Queden para investigaciones futuras estas posibilidades que brinda la economía para estudiar la literatura.

En conclusión, mi trabajo aporta otra interpretación sobre el fenómeno que representa el Fénix de los Ingenios y su Comedia Nueva: ofrece otra posibilidad más a la comprensión del porqué el dramaturgo ha dejado más huella que otros escritores de la época que también se dedicaron al teatro, del porqué atribuirle la creación del teatro moderno cuando sabemos que éste fue el producto de una innovación iniciada por los prelopidistas, el teatro valenciano y la comedia del arte italiana, y del porqué su nombre resuena con gran ahínco en las Historias de la literatura española: Lope de Vega fue de los primeros escritores en reconocer la economía de mercado, integrarse a la literatura de consumo, comprender sus procesos, explotar sus posibilidades y pensarla como un entretenimiento puesto al servicio de un consumidor; dicho de otra manera, es de los primeros artistas de la Era Moderna, en el mundo hispano, que comprendió y asumió las posibilidades del arte dentro del modelo que irrumpió e inició una nueva era social, política y económica en Occidente: el modelo de producción capitalista.

A manera de cierre, y como conclusión personal, esta investigación me ofreció la oportunidad de descubrir, con placer, una veta apasionante de estudios interdisciplinarios entre la literatura y la economía; de igual forma, me permitió concluir que la literatura no sólo muestra los cambios económicos y sociales de su época, sino que también realiza esos cambios en su propia naturaleza; y, finalmente, me hizo reflexionar sobre la necesidad que tenemos los egresados de Letras de involucrarnos más en la producción y difusión de nuestras actividades profesionales.

FFyL-UNAM

FUENTES DE CONSULTA

Fuente directa

VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2006.

_____. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juan Manuel Rozas. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2003. Notas de la reproducción original: *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Ed. Juan Manuel Rozas. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.

_____. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: (facsimil de las ediciones de Madrid 1609, 1613 y 1621)*. Reproducción Melquiades Prieto. Estudio y ed. Felipe Pedraza B. Jiménez. Madrid: Teatro Español de Madrid, 2009.

_____. «Lo fingido verdadero». *Obras escogidas*. T. III *Teatro*. Est. Prel. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1962.

_____. «Arte nuevo de hazer [*sic.*] comedias en este tiempo». *Rimas II*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. España: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

Fuentes indirectas

AHIJADO, Manuel y Mario Aguer, dirs.y eds. *Diccionario de economía y empresa*. Madrid: Pirámide, c1996.

ALONSO DE SANTOS, José Luis. «Segunda parte: El proceso técnico». *La escritura dramática*. 3º ed. España: Editorial Castalia, 2008.

ARELLANO, Ignacio. «Introducción: las coordenadas de la Comedia nueva: textos y escenarios» y «Lope de Vega». *Historia del teatro español del siglo XVII*. España: Cátedra, 1995. (Crítica y estudios literarios)

BLANCO AGUINAGA, Carlos. Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala. «El Imperio y sus contradicciones». *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. t.1. España: Castalia, 1979.

BOURDIEU, Pierre. «Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social». *Poder, derecho y clases sociales*. 2º ed. España: Editorial Desclée de Brower, 2001.

- _____ «Los tres estados del capital». Trad. de Monique Landesmann. *Sociológica*. 1987. 11-17.
- BOUWSMA, William J. *El otoño del Renacimiento*. Trad. de Silvia Furió. España: Editorial Crítica, 2001. (Crítica, Letras de la humanidad)
- CAMACHO MORFÍN, Lilian. «Antecedentes». *Las armas de Don Quijote. (Sinónimos voluntarios)*. México: Ediciones Taller Abierto, 2002.
- CAMBPELL, Ysla. «Conceptos dramáticos de la riqueza: el poder del dinero». *Actas del IV Congreso de la asociación internacional Siglo de Oro*. T. 1 Alcalá de Henares, 1996. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998. [Recuperado 27 diciembre 2014]
- _____ «El comercio y las finanzas en el teatro de Lope de Vega». *Teatro, historia y sociedad: Seminario sobre Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro*. Editado por Carmen Hernández Valcárcel. Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad; Ciudad Juárez: Autónoma, 1996.
- CASA MUSEO LOPE DE VEGA. «Historia de la casa» y «Comedias». [Disponible en <http://casamuseolopedevega.org/es/> Consultado 1º septiembre 2016 y 26 de febrero 2017]
- CEBALLOS, Edgar. *Principios de construcción dramática*. Grupo Editorial Gaceta-Fideicomiso para la Cultura México/USA, 1995.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. «Prólogo al lector». *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. España: Castalia, 2001.
- CID LUCAS, Fernando. «El arte nuevo de hacer... Kabuki: las teorías lopescas sobre el teatro y sus paralelismos con el Kabuki nipón». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Ene-jun 2009: 9-21. [Recuperado 20 febrero 2014]
- CONDE DE BOECK, José Agustín. «La teoría dramática como fuente para la construcción de Lope de Vega y el problema de la génesis intencional en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*». *Espéculo: Revista de estudios literarios*. Jul-oct 2009. [Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/lopedra.html> Consultado 7 noviembre 2014]
- Diccionario de autoridades*. «Cofradía». 1º artículo. T.II. España: Real Academia Española, 1729. [Disponible en <http://web.frl.es/DA.html> 24 febrero 2017]

- _____ «Hábito». 2º artículo. T. IV. España: Real Academia Española, 1734. [Disponible en <http://web.frl.es/DA.html> Consultado 5 mayo 2016]
- _____ «Honra» 1º y 3º artículo. T.IV. España: Real Academia Española, 1734. [Disponible en <http://web.frl.es/DA.html> Consultado 21 de septiembre 2016]
- _____ «Sujeto». 2º artículo. T. VI. España: Real Academia Española, 1739. [Disponible en <http://web.frl.es/DA.html> Consultado 31 de mayo 2016].
- DÍEZ BORQUE, José María. «Lope y sus públicos: estrategias de éxito». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*. 2011: 7-54
- _____ *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bgosh, 1978.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José. «La paradoja del *Arte nuevo*». *Estudios sobre Lope de Vega*. México: Anaya, 1969. (Colección temas y estudios)
- FERRER VALLS, Teresa. «“Sustento en fin lo que escribí”: Lope de Vega y el conflicto de la creación». *Pigmaleón o el amor por lo creado*. Eds. Facundo Tomás e Isabel Justo. Barcelona: Anthropos, 2005. [Recuperado 14 octubre 2014]
- _____ «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa». *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*. Eds. Aurora Egido y Enrique Gil Laplana. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC)-Diputación de Zaragoza, 2008. 113-34.
- FICHTER, W.L. «The present state of Lope de Vega studies». *Hispania*. Dic. 1937. pp. 327-352. [Recuperado 14 de octubre 2014]
- FRIEDMAN, Edward. «Resisting Theory: Rethoric and Reason in Lope de Vega's *Arte Nuevo*» en *Neophilologus*, núm. 75, enero, 1991. 86-93 [Recuperado 13 mayo 2015]
- FROLDI, Rinaldo. «Apéndice: reflexiones sobre la interpretación del *Arte nuevo*, dirigido a la Academia de Madrid, de Lope de Vega». *Lope de Vega y la formación de la comedia, en torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*. Salamanca: Anaya, 1968.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel. «“Me pedís que escriba/arte de hacer comedias”: Estrategia y contenido del *Arte Nuevo* de Lope de Vega». *Romanistisches Jahrbuch*. 2009. 318-319. [Recuperado 6 marzo 2014]
- GARCÍA, Domingo. «La sociología económica de Pierre Bourdieu». *Pierre Bourdieu. Capital simbólico y magia social*. México: Siglo XXI Editores, 2012. (Sociológica y política)

GARCÍA REIDY, Alejandro. *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. España: TC/12-Iberoamericana-Vervuert, 2013.

_____ «La mirada moralista: la imagen del dramaturgo en la controversia sobre la licitud del teatro». *Midesa*. 2011. [Disponible en <http://www.midesa.it/cgi-bin/show?art=La%20mirada%20moralista.htm> Consultado el 18 marzo 2015]

GARCÍA-LUENGOS, Vega Germán y Héctor Urzáiz Tortajada, eds. *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la asociación Internacional de Teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo 20 a 23 de julio de 2009*. España: Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones de intercambio editorial y Ayuntamiento de Olmedo, 2009 (Colección Olmedo clásico, 4).

GILBERT-SANTAMARÍA, Donald. *Writers on the Market: Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell UP, 2005.

_____ «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*. 2000. 109-136. [Recuperado 16 noviembre 2014]

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús. *Aristóteles, Cervantes y Lope: el "Arte nuevo". De la Poética especulativa a la Poética experimental*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. [Consultado 15 septiembre 2015]

GRAZIA PROFETI, María. «Lope de Vega». *Historia del teatro español*. Javier Huerta Calvo. Dir. T.1 *De la Edad Media a los Siglos de oro*. España: Gredos, 2003.

GRECO, Orlando. *Diccionario de economía*. 2º ed. Buenos Aires: Valleta Ediciones, 2003.

GRUBBS, Anthony J. «The dramatization of the *Arte nuevo*: revisting *Lo fingido verdadero*». *Bulletin Of The Comediantes*. Jul. 2006. 340-357. [Recuperado 10 octubre 2014]

GUERRIEN, Bernard. *La microeconomía*. Trad. Carlos Guillermo Álvarez. Colombia: Departamento de Economía-Universidad Nacional de Colombia, 1998. [Versión electrónica disponible en www.eumed.net/cursecon/ Consultado 4 diciembre 2015]

HAYERBECK, Erwin. «"El Arte Nuevo de hacer comedias", una nueva estética teatral». *Documentos Lingüísticos y Literarios*. 1988. 7-17. [Consultado 15 octubre 2015]

ICAZA, Francisco de. «Lope: trabajo, producción y recompensa». *Lope de Vega. Sus amores y sus odios, y otros estudios*. Pról., ed. y notas de Ermilo Abreu Gómez. México: Porrúa, 1962. (Colección de Escritores Mexicanos, 82)

- LAMA, Víctor de. «“Engañar con la verdad”, *Arte nuevo* v. 319». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*. Ene.-Jun. 2001. 113-128. [Recuperado 15 septiembre 2015]
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. «Epístola trece y última. De los actores y representantes». *Obras completas*. Vol. I. *Philosophía Antigua poética*. Ed. y pról. de José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- MARAVALL, José Antonio. «El teatro barroco desde la historia social». *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*. Ed. corregida y aumentada por Francisco Abad. Barcelona: Editorial Crítica: 1990.
- MARTÍNEZ CORTIÑA, Rafael. *Economía planeta: diccionario enciclopédico*. Vol. 4, 5, 6 y 8. Barcelona: Editorial Planeta, 1980.
- MATA INDURÁIN, Carlos. «Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el *Arte nuevo* al fondo». *RILCE. Revista De Filología Hispánica*. Ene.-Jun. 2011. 119-143. [Recuperado 10 octubre 2014]
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. «Cap. X. Las poéticas. Siglo XVI y XVII». *Historia de las ideas estéticas en España*. T. II. *Siglo XVI y XVII*. Ed. revisada y compulsada por Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, S.A de artes gráficas, 1947.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*. Argentina-México: Espasa-Calpe, 1943.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de. «Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la Poética de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)». *Criticon*. 1994. 33-56. [Recuperado el 4 de marzo 2015]
- MOCHÓN MORCILLO, Francisco. *Principios de economía*. 3ª ed. España: McGraw Hill, 2006
- NORIEGA, Alfonso. «El dinero, la riqueza». *El humorismo en la obra de Lope de Vega*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades, 1976.
- OLEZA, Joan. «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*. Ene.-Jun. 2011. 144-160. [Recuperado 3 diciembre 2014]
- _____ «‘Vencer con arte mi fortuna espero’. La evolución del primer Lope al Lope del *Arte Nuevo*». *Entresiglos*, 1997. [Recuperado el 15 octubre 2014]
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.

- PALMA, Luis y Antonio Aguado. «Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la Economía». *Revista de Economía Institucional*. 1º semestre, 2010. 129-165.
- PAREDES OCAMPO, Eduardo. *Funciones de la mimesis en el Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. México, D.F: UNAM-FFYL, 2013 [Tesis, consultada 15 septiembre 2015]
- PARKER, Jack H. y Arthur M. Fox, eds. *Lope de Vega studies, 1937-1962, a critical survey and annotated bibliography*. Toronto: Modern Language Assosiation of America-comediantes III, 1964.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y Milagros Rodríguez Cáceres. «El Renacimiento» y «Barroco». *Las épocas de la literatura española*. 3º ed. Barcelona: Ariel, 2007.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, eds. *El arte nuevo de hacer comedias y la escena. XXXII Jornadas de Teatro Clásico*. España: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011. (Corral de comedias, 28).
- _____ *El “Arte nuevo de hacer comedias” en su contexto europeo: Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009. (Corral de comedias, 27)
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan. *Fama póstuma de Lope de Vega*. México: [R. Peregrina, 1966] (Colección Temas Teatrales)
- PORQUERAS MAYO, Alberto. «El *Arte nuevo* de hacer comedias o la loa dramática a su teatro». *Hispanic Review*. Otoño 1985. 399-414 [Recuperado el 3 de diciembre 2014]
- RIVADENEIRA, Pedro. *Antología*. Selección y prólogo de Manuel Muñoz Cortés. Madrid: Ediciones FE, 1942 (Breviarios del pensamiento español)
- ROLL, Eric. *Historia de las doctrinas económicas*. 2º ed. Trad. De Florentino M Torner. México: FCE, 1975.
- ROTHBARD, Murray N. *Historia del pensamiento económico. Volumen. 1: El pensamiento económico hasta Adam Smith*. España: Unión Editorial, 1999.
- ROZAS, Juan Manuel. *Significado y doctrina del arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2002. (Publicado originalmente en Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.) [Consultado el 15 septiembre 2015]

- RUANO DE LA HAZA, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- SABA, Mariano. «Versiones de la crítica nacional: dos lecturas del *Arte nuevo* a fines del XIX». *Anclajes*. Jul. 2012. 53-72 [Recuperado 6 de febrero 2014]
- SÉRES, Guillermo. «‘El uso de España no admite las rústicas Bucólicas de Teócrito’: La *Trecena parte de comedias* y el *Arte nuevo*». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*. Enero-Jun. 2011. 216-243. [Recuperado 27 enero 2015]
- SERRALTA, Frédéric. «¿Un *Arte nuevo* de deshacer comedias? Sobre algunos autocomentarios en el teatro de Lope». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*. núm. Ene.-jun. 2011. 244-256. [Recuperado el 27 enero 2015]
- STIGLITZ, Joseph E. y Carl E. Walsh. 4^oed. *Microeconomía*. Barcelona: Editorial Ariel, 2009.
- SUÁREZ GARCÍA, José Luis. «La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos». *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7,8 y 9 de julio de 1998*. Coordinado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. España: Universidad de Castilla-La Mancha-Servicio de Publicaciones, 1999. 219-251. [Recuperado el 18 de marzo 2015]
- TIRSO DE MOLINA. *El vergonzoso en palacio. Don Gil de las calzas verdes y otras obras*. Presentación de Sergio Pitol; pról. de Nidia Vincent. 1^o ed. México: Universidad Veracruzana, 2012. ((Biblioteca del Universitario, 43)
- TORRE, Guillermo de. «Lope de Vega y condición económico-social del escritor del siglo XVII». *La difícil universalidad española*. España: Gredos, 1965. (Biblioteca Románica Hispánica)
- TORTELLA, Gabriel. *Introducción a la economía para historiadores*. 3^o ed. Madrid: Tecnos, 2002.
- THROSBY, David. *Economía y cultura*. México: Gestión cultural-Conaculta, 2008.