

## RESEÑA

Felipe B. Pedraza Jiménez, *El «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Contexto y texto*, IDEA, Nueva York, 2020, 173 pp. ISBN: 9781938795633.

JAVIER RUBIERA (Université de Montréal)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.416>>

La Colección «Batihoja» del Instituto de Estudios Auriseculares llega al número 65 con este libro de Felipe B. Pedraza Jiménez que gira en torno al *Arte nuevo* lopesco. Invierte en el título el orden más común de «texto y contexto», porque en este caso la edición del discurso de Lope, que ocupa el final de la obra (pp. 131-161), no es lo principal, dado que, como es bien conocido, en 2016 el propio profesor Pedraza, en colaboración con Pedro Conde Parrado, publicó el magno volumen de 978 páginas *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, reseñado en esta misma revista por Fausta Antonucci.<sup>1</sup> De la edición crítica y anotada que hace cuatro años presentaba Pedraza se conservan ahora el texto y las variantes «con unas mínimas correcciones regularizadoras» (p. 14), así como con unas «Cuestiones ecdóticas» previas (pp. 133-144) que reproducen con alguna supresión y modificación las consideraciones sobre transmisión textual y criterios editoriales de entonces. No es, pues, una novedad en este sentido, por lo que no haré ningún comentario al respecto en esta reseña, a propósito de un texto en el que poco más hay que discutir, salvo volver quizás sobre alguna cuestión de puntuación, siempre muy opinable.

El «contexto» es el del *Arte nuevo*, sí, pero también, y casi más, este libro es un reflejo de cómo Felipe B. Pedraza intervino muy activamente en el marco conmemo-

---

1. F. Antonucci, «Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, edición crítica y anotada: F.B. Pedraza Jiménez; fuentes y ecos latinos: P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Ediciones Críticas, 18), Cuenca, 2016, 978 pp. ISBN: 9788490442210», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV (2018), pp. 336-341, en línea, <<https://revistes.uab.cat/anuariolopevega/article/view/v24-antonucci>>.

rativo del cuarto centenario de su publicación. En un capitulillo introductorio que titula «Diez años después», el autor recoge un listado de congresos, espectáculos, ediciones y traducciones, números monográficos de revistas, actas de congresos, y obras relacionadas con la celebración del *Arte nuevo* de los que tiene noticia. «Diez años después, reúno en este volumen los artículos que publiqué en aquella coyuntura», nos dice (p. 13). Así es: el «contexto» contiene siete capítulos de desigual extensión que son

varios ensayos que tratan de analizar, con todo el rigor que me han permitido mis recursos y capacidades, el contexto del *Arte nuevo*: su aparición, su relación con el drama y el teatro contemporáneos, su rótulo, la reunión intelectual ante la que se presentó, su función en el volumen que lo acogió, su origen y género, sus concomitancias con otros escritos de Lope de Vega, y el paralelismo, quizá caprichoso, que pudiera encontrarse con otra obra muy posterior: *El origen de las especies* de Charles Darwin, que trata también sobre la evolución de los géneros y especies (p. 14).

Al menos desde la realización de su tesis doctoral, sobre las *Rimas* de Lope, Felipe B. Pedraza conoce a fondo como editor este discurso que llega a calificar de «pieza capital de la cultura occidental» (p. 93). Lo ha editado posteriormente en varias ocasiones —destacando la incluida en la edición crítica de las *Rimas*—,<sup>2</sup> ha impulsado traducciones que forman parte de una edición políglota, ha convocado a especialistas en congresos y ha promovido ediciones facsimilares. No creo que nadie haya dedicado tantas horas de su vida al texto y al contexto del *Arte nuevo*, y a profundizar en su estudio. Además, el trabajo y la lectura cuidadosa detrás de la impresionante bibliografía de Pedraza sobre la ingente obra poética de Lope le preparan para ser un comentarista incisivo y fino que conoce con seguridad el camino crítico que pisa. No es de extrañar, entonces, que en las mejores páginas de este libro que reseñamos aparezca el sutil conocimiento de un maestro, destilado a lo largo del tiempo.

Ejemplo de lo que acabo de decir, el primer capítulo («El *Arte nuevo de hacer comedias* y la cristalización del teatro moderno», pp. 19-34) es un extraordinario ensayo; creo que lo mejor del volumen junto a la rigurosa puesta a punto del lugar del *Arte nuevo* en la edición de las *Rimas*, que constituye el capítulo cuarto. Es realmente el único texto inédito de esta recopilación, puesto que se trata del original en español que sirvió de base para su traducción al francés, publicada en *Europe. Revue*

---

2. Universidad de Castilla-La Mancha, [Cuenca], 1993-1994.

*littéraire mensuelle* por encargo de Jean Canavaggio,<sup>3</sup> al que se le han añadido fragmentos de otros artículos anteriores (después volveremos sobre esta circunstancia). El capítulo es claro, conciso, agudo, y se desenvuelve con un paso muy bien articulado en doce apartados breves que van dando cuenta de aspectos principalísimos del *Arte nuevo*: su «aparición semiclandestina» (p. 19); la enigmática Academia de Madrid en la que se presentó; su relevancia como testimonio del nacimiento del arte moderno y de la definitiva profesionalización de los artistas; su propuesta de teatro comercial y poético; su carácter de búsqueda y experimentación; su significación en medio de la «jungla del teatro y su ley» (p. 28); su pretensión de atraer al público para «elevarlo, hacerlo partícipe de una aventura estética» (p. 29); el prodigioso dominio de Lope de los «secretos sutiles de la carpintería dramática» (p. 29) siempre en consonancia con «la paciencia y deseos *del que está escuchando*» (p. 31) para lograr un teatro de emociones y de intriga; en fin, el hecho de que el *Arte nuevo* es «un tratado estético que no hacía falta», un escueto recordatorio de un tipo de teatro que realmente «habla por sí mismo» (p. 33). *Maximus in minimis*, el texto de Felipe B. Pedraza discurre tan fluido como preciso, por lo que puede servir de síntesis inmejorable y de introducción para el que quiera hacerse una primera idea general. En este sentido, parece clave el hecho de que el autor haya tenido en mente al destinatario inicial del texto, el público culto francés al que se pretendía presentar «las circunstancias, características y significado del discurso de Lope de Vega» (p. 14).

El capítulo cuarto, como decía antes, está compuesto con igual rigor y cuidado que el primero. «El *Arte nuevo de hacer comedias* en las *Rimas*» (pp. 69-93) había sido publicado en dos versiones anteriores con un texto muy similar, aunque ahora se añaden algunas observaciones y referencias bibliográficas, así como dos tablas de gran utilidad para apoyar el comentario: una tabla precisa título, editor, impresor y contenido de cada una de las diez ediciones de las *Rimas*; la otra precisa formato y medida en milímetros de la página y de la mancha de cada edición. De este modo, se completa un rico panorama de datos y de observaciones sobre la historia editorial de las obras, desde el estudio de los preliminares hasta diferencias en tasas y precios de las ediciones, haciendo consideraciones sobre mecenazgo, negocio y patrocinio, sobre geopolítica y mercado o sobre las erratas y los errores del texto.

---

3. Véase *Europe. Revue littéraire mensuelle*, MII (2012), pp. 27-41.

Otros capítulos reproducen artículos también ya publicados con anterioridad: el titulado «Arte nuevo, un rótulo polémico, ¿y paradójico?» (pp. 35-49); el que se dedica una vez más a desmentir definitivamente la hipótesis que identifica la Academia de Madrid con la Academia del Conde de Saldaña, a no ser que aparezcan datos inéditos hasta ahora (pp. 51-68); el que comenta diversos escritos donde Lope se dirige directamente al lector haciendo observaciones sobre el teatro —en dedicatorias, en prólogos y en alusiones dentro de obras líricas (pp. 105-121)—; el que investiga las semejanzas y paralelismos entre el *Arte nuevo* y *El origen de las especies* de Darwin, aprovechando una coincidencia cronológica de celebración el mismo año de dos “obras revolucionarias” (pp. 123-129).

No todos los artículos se reproducen íntegramente, sino en versión algo más reducida, aunque no sufren excesivamente con la pérdida. Sin embargo, el breve capítulo dedicado al origen y género de la pieza (pp. 95-103) parece incompleto y, sobre todo, se ve perjudicado por su final brusco. Realmente no termina; deja al lector con una extraña sensación de que de repente han dejado de aparecer letras en la página. Su carácter fragmentario procede del hecho de que, como le ocurre a algún otro capítulo, se han utilizado partes de él desplazándolas para completar otras partes del libro. Lo que resulta en beneficio de unos (como el alabado primer capítulo), perjudica a otros, desequilibrando la calidad del conjunto, a pesar de que Felipe B. Pedraza se ocupa de avisar al lector, a veces rogando no se enoje, sobre los riesgos de esta circunstancia, ya en el prólogo o en notas a pie de página (pp. 14, 95, 103, 123, 129). En concreto, este capítulo que «picotea en varios asuntos», que ha conocido distintas versiones orales y cuenta con «dos impresos, uno en español y el otro en polaco» (p. 95), a mi modo de ver desentona especialmente en la factura general por su aire fragmentario.

Como conozco el sano y escrupuloso sentido de atención a los detalles del profesor Pedraza, me permito señalar algunos que habría que corregir, en un texto extremadamente cuidado: «espettacolo» (p. 10), «*urbi et orbe*» (p. 52), «Wright» (55), «reino de Castilla» (84), «*origen*» (por «*origin*», en el título de la obra de Darwin, p. 123). Igualmente, creo que se debería unificar el modo de referirse a la obra de Horacio: «el *Ars poetica* horaciana» (p. 100) más eufónico que «la *Ars poetica* horaciana» (p. 52).

En una obra tan ponderada, tan atenta a la elección de las palabras con precisión (¡cuánto tiempo hacía que no leía «sesquicentenario»!), resulta extraña la insistencia en llamar «charla» al *Arte nuevo*. La discrepancia en el uso de la palabra no

debería tener más cabida en esta reseña si no fuera por los siguientes motivos que no la hacen sin más un detalle sin importancia, tras todo lo que se ha escrito sobre el género del discurso de Lope. En primer lugar, por la repetición en no menos de quince ocasiones del término «charla» y por el hecho de calificarla además de «ligera» (p. 52). ¿No resulta realmente inapropiado para un «poema didáctico» (p. 75) de 389 endecasílabos leído ante una reunión académica? ¿No basta, por ejemplo, con atender a los diez primeros versos y a los trece últimos para darse cuenta de que de ningún modo son propios de una charla?

En segundo lugar, Pedraza sostiene de igual modo que «charlas» fueron el *Ars poetica* de Horacio y la *Poética* de Aristóteles (p. 52 y pp. 100-102), comparando las tres por su ligereza. Sin entrar en más detalles ahora, una cosa es que, a causa de los estragos de una penosa transmisión textual de unos dos mil años, unos apuntes para las lecciones peripatéticas de Aristóteles hayan llegado al siglo XVI de modo fragmentario. El texto conocido como la *Poética* es elíptico, parece incompleto, remite a otros textos como la *Política* o la *Retórica*... Cosa bien distinta es tratarla de «charla ligera».

En tercer lugar, otras consideraciones del propio Pedraza contradicen con claridad tal apelación para el *Arte nuevo*. Conviven en diferentes textos de este libro dos ideas difícilmente compatibles: ¿cómo puede hablarse de una «charla [...] en un tono ligero y coloquial» (127) que a la vez es un «tratado de estética teatral», «un original y singular ensayo literario, nacido como una lección académica» (p. 75) «con una sintaxis que se embarca a veces en largos periodos y dilatadas estructuras parentéticas reñidas con la naturalidad y fluidez del lenguaje» (p. 133)?

Pueden hacerse valer los rasgos de oralidad y de aspecto improvisado, si se quiere, de algunos pasajes y se entendería que para algunas partes se dijera algo así como que parecen tener el aire de una charla o que se dirían escritas «a vuelapluma» (p. 127). En fin, habría muchas maneras de matizar la cuestión y no es lugar de acarrear autoridades para alargar esta polémica terminológica, pero, en mi opinión, con gran claridad lo expone Juan Manuel Rozas al tratar de «la flexibilidad de los cambios de tono» en el *Arte nuevo*: «El texto, al lado de la ironía, del desenfado, de los primeros planos del yo, muestra la categoría lingüística del poema culto barroco. Lope, maestro de la flexibilidad, sabe compaginar las dos cosas y cambiar de tono a tiempo».<sup>4</sup> La cuestión es que estoy convencido de que Felipe B. Pedra-

---

4. J.M. Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 285.

za sabe todo esto perfectamente, pues al calificar el estilo del *Arte nuevo* en la presentación de las cuestiones ecdóticas dice que es «impostado, como exige una lección académica, pero al mismo tiempo, personal, irónico, zigzagueante, aforístico, descarado o fingidamente tímido ante el auditorio» (p. 134). Por todo ello resulta extraño que se empeñe en llamar «charla» al *Arte nuevo*, sin que se obtenga por ello ninguna ventaja al introducir tal denominación inapropiada. ¿Será todo esto una paradoja más en torno al controvertido opúsculo?

Lope de Vega no solo compuso el discurso del *Arte nuevo* para una academia madrileña, sino que decidió llevarlo a la estampa inmediatamente, a sabiendas de que se podría considerar despacio en la censura de los aposentos lo que él había escrito aprisa y leído en menos de media hora. Cuatrocientos años después, aquel texto y su contexto se iluminan gracias al cuidado de este y otros trabajos de Felipe B. Pedraza que destacan el valor de Lope en la creación del teatro moderno y en la formulación de unos preceptos o consejos para hacer comedias en su tiempo, a partir de la orgullosa experiencia de haber escrito más de cuatrocientas piezas al gusto de sus oyentes.