

Fecha de recepción: 3 de octubre de 2014

Fecha de aceptación: 21 de octubre de 2014

Fecha de publicación: 1 de noviembre de 2014

URL: <http://digilec.udc.es/numero-1.html>

Digilec número 1

Niveles teóricos discernibles en la contribución del *Arte nuevo* a la conformación de la dramática

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

Resumen

El presente trabajo analiza la teoría dramática clásica de Lope de Vega, estableciendo una comparación entre su herencia y los conceptos del *Arte Nuevo*. De igual modo se explorará la teoría dramática procedente de las fuentes de Lope que culminan en el *Arte Nuevo*.

Este análisis se establecerá en base a tres niveles: un primer nivel puramente dramático-nivel discursivo-, un segundo nivel más centrado en el hecho artístico- el dramático-ficcional- y un tercer nivel- el escénico- más completo porque añade el valor escénico a los otros dos niveles.

Palabras clave: Lope de Vega, *Arte Nuevo*, *dramática*, teoría teatral clásica, teoría teatral barroca.

Abstract

The present work aims to analyze Lope de Vega's classic dramatic theory, drawing a comparison between its heritage and the *Arte nuevo concepts*. Accordingly, we are going to explore the dramatic theory coming from Lope's sources leading to *Arte Nuevo*.

This analysis will be established in base to the three levels: a first level purely theatrical – discursive level-, a second level more focused on the artistic fact-the dramatic-fictional- and a third level –the scenic-more complete because it adds the scenic value to the other levels.

Palabras clave: Lope de Vega, *Arte Nuevo*, drama, classical theatrical theory, Baroque theatrical theory.

Résumé

Le présent essai analyse la théorie dramatique classique de Lope de Vega, en proposant une comparaison entre son héritage et les concepts de l'*Arte Nuevo*.

Nous analyserons aussi la théorie dramatique provenant des sources de Lope de Vega jusqu'à l'*Arte Nuevo*.

Cette analyse sera établie sur trois niveaux: un premier niveau purement théâtral-niveau discursif-, un deuxième niveau focalisé sur le fait artistique –niveau dramatique-fictif-, et un troisième niveau –niveau scénique- plus complet car il ajoute de la valeur scénique aux autres.

Mots-clés: Lope de Vega, Arte Nuevo, dramatique, théorie théâtrale classique, théorie théâtrale baroque

Introducción

Con la finalidad de abordar algunos aspectos de la aportación realizada por Lope de Vega a la teoría teatral, la sistematización contenida en el presente trabajo se articula en distintos niveles teóricos, correspondientes a otros tantos planos discernibles en el ser del teatro y presentes, si bien con desigual consideración, a lo largo de los períodos que atraviesan el secular proceso de conformación de la teoría dramática. De esta manera, contemplamos una gradación cuyo primer estadio (nivel discursivo) se corresponde con las orientaciones que han atendido de manera predominante al plano lingüístico del teatro, cuyo segundo estadio (nivel compositivo) viene dado por la configuración de la obra como núcleo de la específica naturaleza artística del teatro y cuyo tercer estadio (nivel escénico) coincide con aquellas orientaciones que contemplan los aspectos propios de la faceta de la escenicidad, revelando con ello una concepción completa del hecho teatral, en tanto que, como muestra la historia de la dramática, estas últimas han incluido por lo común aspectos de los tres niveles mencionados. Con ello, este trabajo podrá contribuir también a determinar en qué medida el *Arte nuevo* constituye una reflexión completa sobre el hecho teatral, lo que permitirá, a su vez, valorar la proporción en que el poema de Lope alcanza el rango de *tratado de dramática* y, como tal, de referente teórico principal del concepto y estética propios de la comedia nueva.

Adelantaremos que, a favor de la atribución de dicho rango, hallamos en el tratado la presencia de aspectos pertenecientes a cada uno de los tres niveles teóricos considerados. Sin embargo, la adecuada valoración de la aportación de Lope requiere concretar en lo posible esta presencia, tomando en cuenta, no ya únicamente la extensión concedida a los mencionados estadios, sino principalmente el alcance de aquellas formulaciones teóricas, consideradas desde la doble perspectiva de su relación

con los principios clásicos heredados y de su condición de nuevas propuestas en las que se encierran los postulados constitutivos del teatro barroco.

Esto último demanda el recurso a las fuentes del *Arte nuevo* como referentes imprescindibles para establecer aquel alcance y, a su vez, como instrumentos especialmente eficaces, tanto por su explicitud y por su limitado número, como por constituir las mismas otras tantas codificaciones de la comedia antigua (clásica o renacentista), concepción ésta que Lope, para definir su idea de comedia nueva, se ve obligado a sobrepasar a través de una compleja dinámica en la que se alternan la aceptación, la rectificación y la superación mediante principios nuevos y originales. Precisamente, la diaphanidad de las fuentes del *Arte nuevo* permitió su identificación por Morel Fatio “ya a principios del siglo XX”, pues Lope las declara “de manera abierta, aunque indirecta, en los versos 142 a 144”, lo que permite convenir que el Fénix “fue fundamentando su argumentación” en “los tres textos” siguientes:

el *De comoedia* atribuido en tiempos de Lope exclusivamente a Donato (hoy sabemos que una parte no es suya, sino del casi ignoto Evancio), las *Explicationes* a la *Poética* de Aristóteles publicadas por Francesco Robortello en 1548 y el breve tratado *De comoedia* de ese mismo autor, que lo publicó como parte de un apéndice a sus mismas *Explicationes* (Conde Parrado, 2010: 43-44).

Los tratados que integran la primera fuente se encuentran “en la introducción al comentario de las comedias de Terencio realizado por Elio Donato”, bajo la forma de “un tratadillo sobre la comedia”, el cual:

plantea muchos problemas textuales. Los manuscritos más autorizados y los actuales editores de la obra dividen el texto en dos partes: la primera es conocida como *De Fabula*; la segunda, con el título *De Comoediao Excerpta de Comoedia*. El *De Fabula* suele atribuirse actualmente a un autor de nombre Evancio (Vega, 1987: 38).

El conjunto no pasa de constituir “una propuesta para definir y conceptualizar el género cómico y una colección de datos sobre su historia y evolución”, como queda de manifiesto en las respectivas síntesis ofrecidas por María José Vega (1987: 41). En efecto, tanto los propiamente terencianos *Excerpta de Comoedia* como el presumiblemente evanciano *De Fabula* se limitan a temas (origen, definición, tipología, diferenciación con respecto a la tragedia) que no van más allá de los que en la *Poética* conformaban las partes preliminares, lejos de los que, en la parte central del tratado aristotélico, se consagraban a las partes cualitativas de la fábula. En consecuencia, de los tres estadios teóricos considerados en este trabajo, esta fuente únicamente pudo serlo

del *Arte nuevo* en el nivel discursivo¹, lo que se aviene con la orientación retórica² del tratado y explica su influencia en la posterior supeditación a la gramática tanto de la teoría literaria como (dentro de ella) de la teoría dramática (Pérez Jiménez, 2012: 130-133).

Respecto a la segunda de las fuentes directas señaladas, la misma viene a consistir en la “edición de la *Poética* aristotélica,³ la traducción latina del texto⁴ y el comentario correspondiente” (Vega, 1987: 85); de modo que su importancia se debe tanto a ser el tratado de Aristóteles el origen y fundamento de la teoría teatral clásica, como a su condición de fuente directa de las tres que, a su vez, lo son del *Arte nuevo*.

En cuanto a la tercera, “la *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinentes* el título que encabeza el texto del tratado” (Vega, 1987: 86), compuesto por Robortello⁵ específicamente sobre la comedia e incluido en el mismo volumen que, publicado en 1548, contenía las arriba mencionadas *Explicationes* de la *Poética* aristotélica. Elaborado el texto mediante un procedimiento que “consiste, en lo fundamental, en una transferencia a esta especie del aparato conceptual y terminológico aplicado al análisis de la tragedia” (Vega, 1987: 28), su valor como fuente del *Arte nuevo* deriva de su doble condición de tratado fundacional y, a la vez, completo acerca de la comedia, así como de constituir un compendio de los postulados teóricos clasicistas:

Todavía Lope, cuando escribe su *Arte Nuevo* para exponer y defender su modo de composición de comedias -su particular 'uso' y 'parecer'- remite a Robortello para el 'arte' y los 'preceptos', e identifica la *Explicatio* (con la que, no obstante, contrae muchas deudas) con la ortodoxia aristotélica y la doctrina sobre el género (Vega, 1987: 10).

Consecuentemente con todo lo anterior, la sistematización que sigue se encamina a describir el conjunto de relaciones establecidas entre los respectivos

¹ Pese a que el último apartado de los *Excerpta* contiene “observaciones misceláneas sobre la puesta en escena, y, especialmente, sobre el acompañamiento musical” (Vega, 1987: 41).

² Los comentarios de Terencio, iniciados precisamente con la inclusión del texto de Donato en la edición de las comedias terencianas de 1570, “proponen un modelo retórico de análisis del texto” (Vega, 1987: 41).

³ Para referirnos a esta segunda fuente, citaremos el texto de la *Poética* a través de diversas ediciones, señaladas en el apartado bibliográfico (Aristóteles, 1974, 1979, 1987).

⁴ “La traducción latina no es de Robortello, sino una reproducción de la de Paccius con algunas correcciones” (Vega, 1987: 86).

⁵ María José Vega (1987) ha editado *De comoedia*, en su versión latina original y en su traducción al español (por la cual citamos en este trabajo: Robortello, 1987), complementadas con unas “Anotaciones” de la misma investigadora y acompañadas de varios estudios suyos sobre la formación de la teoría de la comedia.

tratamientos otorgados por el *Arte nuevo* por sus fuentes directas a los aspectos teóricos contenidos en cada uno de los tres niveles considerados.⁶

1. El nivel retórico o discursivo

Es el que corresponde a aquellas teorías que conciben el teatro como forma de discurso únicamente, o bien, que subrayan dicho aspecto, sometiendo al mismo la consideración de otros, en el caso de que estos sean atendidos. En la evolución histórica de la teoría teatral, dicho estadio teórico predomina en aquellos períodos en los que la reflexión sobre el teatro debe buscarse en tratados de retórica o de gramática.⁷

A su vez, en la propia evolución de dicha concepción es posible contemplar una gradación, que va desde la supeditación, en Roma, del contenido completo de la poética (en la que, a su vez, se inserta la teoría teatral) a la retórica, hasta la inclusión de aquella en la gramática, durante el período medieval; llegando hasta algunas aproximaciones renacentistas, en las que la poética halla un campo aún más reducido, incluso en el seno del plano lingüístico.⁸

El nivel lingüístico o discursivo se encuentra ya presente (si bien, no con el carácter predominante o exclusivo de las orientaciones a las que acabamos de aludir) en la propia concepción aristotélica del teatro, en cuanto a su especificidad vendría dada por el *modo de imitación* empleado, el cual se basa en la condición activa de los sujetos imitados, a los que se presenta “como seres que actúan y obran” (Aristóteles, 1987: 50, 1448a). A diferencia del de los demás géneros literarios, el discurso teatral sería enteramente dialogado, lo que conferiría a los personajes un grado de actividad no atenuado por la intervención del poeta o del narrador.

Este nivel, en el que precisamente se sustenta la asimilación aristotélico-clásica de los géneros teatrales a los géneros de la literatura, es desarrollado teóricamente en otros varios apartados de la *Poética*, proporcionando con ello una base conceptual a su

⁶En cuanto a las fuentes no inmediatas o indirectas, en un trabajo anterior hemos dado idea de su abundancia y variedad, refiriéndonos al “contexto teórico en el que se inscriben la creación y la concepción dramáticas del primer Lope” y ofreciendo una síntesis de las formulaciones que “conformaban ese entorno teórico inmediato”, clasificándolas en “tratados clásicos mayores”, “comentarios realizados sobre aquellos textos fundacionales”, “tratados de poética escritos por los humanistas” y “referencias y síntesis contenidas en los tratados de retórica y de gramática” (Pérez Jiménez, 2012: 121-125).

⁷Son los estadios 3.2 y 3.3 de los considerados en la evolución de las ideas teatrales dentro de la teoría clásica (Pérez Jiménez, 2012: 128 y 130).

⁸ Domínguez Caparrós menciona ejemplos de asimilación de la poética al campo estricto de la versificación (1978: xiii/8-xiii/11).

presencia, a veces predominante, a veces ponderada, en la teoría teatral de las etapas siguientes. La recepción por Lope de estas concepciones queda refrendada por la mencionada condición de fuente directa que, a través de la edición y comentarios de Robortello, posee el tratado de Aristóteles en relación con el *Arte nuevo*. A su vez, el tratado de Donato/Evancio refuerza considerablemente, como hemos visto, la orientación retórica de las fuentes de Lope, mientras que el *De comoedia* robortelliano acaba de completar la importancia que en las mismas adquiere el nivel discursivo, a través de formulaciones que hallan justificación en la concepción aristotélica de tragedia y comedia como artes de la palabra.

Dicha importancia se evidencia en la atención prestada por el Lope teórico al nivel discursivo, si bien, como veremos, en el tratamiento del mismo no dejan de percibirse indicios de una nueva concepción del ser teatral. Así, por un lado, la posición adoptada en el *Arte nuevo* respecto a las partes cualitativas constituidas por la *sentencia* y la *elocución* clásicas muestra la asunción no discutida de los aspectos heredados; pero, por otro, evidencia simultáneamente una implementación de las ideas recibidas que está generada por el nuevo concepto de teatro que Lope y la realidad de los corrales están elaborando.

Así, el tratamiento dedicado a la *sentencia* manifiesta un seguimiento directo (y, por ello, notablemente abreviado y ceñido a su fuente) del robortelliano *De comoedia*. Al igual que el Utinense, también Lope de Vega⁹ manifiesta la aceptación parcial del enfoque retórico (v. 257: “Dionos ejemplo Arístides retórico”) y de las notas de claridad y facilidad que desde Aristóteles se atribuyen al estilo de la comedia:

sea puro, claro, fácil, y aun añade
que se tome del uso de la gente,
haciendo diferencia al que es político;
porque serán entonces las dicciones
espléndidas, sonoras y adornadas
(vv. 259-263);

igualmente incorpora y sintetiza, casi de modo superficial, la información sobre aquellos elementos que juzga consabidos, como es el caso de las figuras:

Las figuras retóricas importan,
como repetición, o anadiplosis;
y en el principio de los mismos versos

⁹ Para citar en este trabajo el *Arte nuevo*, nos servimos en todos los casos de la edición crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez (Vega Carpio, 2010).

aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones
(vv. 313-318).

Pero, enseguida, amplía Lope su exposición, apartándose de sus fuentes, en aquellos aspectos que considera más eficaces para la comunicación espectacular del teatro, bien sea incorporando las categorías de la propiedad y del decoro horacianos:

Comience, pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que solo
ha de imitar de dos o tres la plática.
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. 246-256);

obien, enfatizando –incluso desde la ironía– los elementos conformadores de su propia posición:

No traya 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, *semonesy centauros*
(vv. 264-268).

Ese mismo sentido de lo espectacular se impone en la parte que corresponde a la *elocución* o *dicción*, centrada en aquellos aspectos del discurso dotados de mayor rendimiento en la percepción auditiva del espectador: la más eficaz distribución de las estrofas (que, partiendo de la concepción horaciana, revela, a nuestro juicio, una función didascálica de las mismas):

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);

así como los más adecuados remates verbales de las escenas:

Remátense las scenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que al entrarse el que recita,
no deje con disgusto el auditorio

(vv. 294-297).

En síntesis, el concepto teatral de Lope incorpora, en beneficio de la completitud de su teoría, los presupuestos básicos de aquellas orientaciones que enfatizaron la naturaleza lingüística del ser teatral, así como la diversidad de aspectos generados en las mismas. Pero, ya desde este primer nivel discursivo, las aportaciones de Lope responden a su idea integral del teatro, que se traducirá en otras aportaciones pertenecientes a los dos niveles siguientes.

2. El nivel compositivo o dramático-ficcional

Está conformado por aquellas aproximaciones teóricas o por aquellos apartados concretos de las mismas que toman en consideración los aspectos compositivos del ser teatral, esto es, los elementos que conforman la obra y la configuran en cuanto tal, es decir, en cuanto creación dotada de naturaleza dramática. Dicha naturaleza incluye, en primer lugar, la faceta de la *dramaticidad*, que se corresponde con la organización de las obras teatrales en torno a un conflicto de fuerzas y a su desarrollo como interacción dinámica de estas. Junto a esta, el modo compositivo que corresponde a la esencia del teatro incluye también la faceta de la *ficcionalidad*, relacionada con la configuración de un universo integrado, en cuanto tal, por espacio, tiempo, personajes y acciones; y dotado, dado su carácter artístico, de un carácter ficticio.

Las formulaciones teóricas que integran este nivel superan la reducción del teatro al mero plano lingüístico, independientemente de que incluyan o no en su conceptualización la consideración de la dimensión escénica de las piezas (propia del nivel siguiente). Ello implica considerar que, incluso cuando falta esta dimensión y la reflexión se circunscribe a la comunicación del teatro en el plano exclusivamente verbal, aquellas formulaciones van más allá de los aspectos retóricos o gramaticales de este y acceden hasta los elementos de configuración que, a través del discurso, son comunicados al receptor.

En la evolución de la teoría teatral, tal logro remite principalmente a aquellas etapas cuyas formulaciones se inscriben en el ámbito, más amplio, de la poética o teoría general de la literatura; esto es, las llevadas a cabo por Aristóteles y Horacio; así como

las generadas en el Renacimiento bajo el estímulo de aquellas.¹⁰ Por el contrario, los períodos (ya señalados) de predominio de las orientaciones retórica y gramática conocen la aparición de conceptualizaciones que evidencian la subsidiariedad con que son abordados la literatura y el teatro en las contadas ocasiones en que dichas teorías alcanzan a considerar los contenidos propios del nivel compositivo o dramático-ficcional.

El camino queda abierto, también para este nivel, por la *Poética* de Aristóteles, que ya en la definición de la tragedia¹¹ y en las varias caracterizaciones de la comedia¹² formula aspectos relacionados con la organización del universo imaginario (caracteres, acciones), con la configuración del mismo respecto a la experiencia del receptor (mímesis, verosimilitud, tratamiento serio o jocoso) y con la resolución del conflicto entre las fuerzas contendientes.¹³ Pero, con mayor amplitud, dichos aspectos aparecen sistematizados, para la tragedia, en los capítulos dedicados a las partes cualitativas, algunas de las cuales constituyen objetos inmediatos del nivel dramático de la teorización. Así, como luego precisará Robortello (1987: 110), cuatro de aquellas partes (precisamente, las susceptibles de ser comunicadas verbalmente), se relacionan con la dimensión conflictual y con la configuración del universo ficticio: fábula y carácter, sobre todo; y parcialmente, pensamiento (en cuanto caracterización lingüística del personaje o carácter) y dicción (en cuanto adecuación del lenguaje al universo ficcional). En efecto, como Carlson (1984: 38) indica:

By emphasizing the pleasurable effect of mimesis, Robortello is able to bring Aristotle into line with the Horatian goal of delight, and the Italian critic is quick to add that profit is also involved. The Rhetorical ends are thus substituted for Aristotle's aesthetic ones.

Los postulados del *Arte nuevo* suponen el punto más elevado en dicha concepción del teatro como hecho dramático, hasta el punto de que esta se convierte en el ámbito preferente en el que se produce la transformación de la teoría teatral clásico-renacentista en la nueva dramática barroca. En este sentido, al materializar plenamente

¹⁰En nuestro trabajo citado, apartados 3.1 y 3.4 (Pérez Jiménez, 2012: 126 y 133).

¹¹ «Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones» (Aristóteles, 1979: 39, 1449b).

¹² «La comedia es, como hemos dicho, mímesis de hombres inferiores» (Aristóteles, 1987: 61, 1449a); «la comedia es, como se dijo, retrato de los peores, sí; mas no según todos los aspectos del vicio, sino sólo por alguna tacha vergonzosa que sea risible» (Aristóteles, 1979: 33, 1449b).

¹³ «En ella [la comedia], bien que sean entre sí enemigos tan mortales como Egisto y Orestes, al fin se parten dándose las manos, y ninguno muere a las del otro» (Aristóteles, 1979: 51).

la idea teatral de Lope, el tratado ofrece dos notables particularidades (ambas especialmente relevantes para nuestro propósito) que se refieren a las diferentes proporciones entre las partes redactadas como seguimiento directo de Robortello y aquellas que contienen ideas, si no originales, sí al menos personales de Lope.

El cómputo demuestra que Lope no rectifica (o lo hace mínimamente) a Robortello en la que Juan Manuel Rozas (1976) considera como parte prologal, la cual se corresponde con los dos primeros apartados del *De comoedia*, dedicados respectivamente a la definición de la comedia y a su historia y tipología (Vega, 1987: 105-110). En estos pasajes, todavía marginales en cuanto a la consideración de la esencia dramática del género, Lope se limita a trasvasar más o menos fielmente el tratado de Robortello.

Enteramente diferente es el proceder de Lope en la parte que Rozas considera central o doctrinal (la situada entre los versos 147 y 361), que está consagrada a los aspectos de la composición de las obras y que se corresponde con los apartados tercero y cuarto de Robortello, dedicados respectivamente a las partes cualitativas o esenciales y a las partes cuantitativas de la comedia (Vega, 1987: 110-119). Aquí, los versos que transcriben de modo directo a Robortello suman 37, frente a los 9 que contradicen a la fuente y, sobre todo, también frente a los 93 en los que Lope formula sus propios conceptos teóricos. Así pues, en esta sección central del *Arte nuevo*, la materia incorporada resulta muy inferior –incluso cuantitativamente– a la que constituye la aportación de Lope, bien consista esta en la rectificación o contradicción de la doctrina clásica, bien en la propuesta de algún consejo o principio emanados de su experiencia como dramaturgo.

Por otra parte, las dos aseveraciones que marcan el tránsito entre las partes prologal y doctrinal del *Arte nuevo* revisten notable interés en este punto. Así, en la primera Lope anuncia el final de su acuerdo con la poética clásica, poniendo también fin al trasvase del contenido del tratado de Robortello (labor que, junto a algunas declaraciones de intención y fórmulas protocolarias, había ocupado los versos de su tratado hasta ese punto):

Pero ya me parece estáis diciendo
que es traducir los libros y cansaros
(vv. 128-129).

Por ello, a continuación, remite al comentario y al tratado del Utinense, referentes, según él, de la ortodoxia de la teoría teatral clásica sobre el teatro y, especialmente, sobre la comedia:

Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,
que leáis al doctísimo utinense
Robortelio, y veréis –*Sobre Aristóteles*
y, aparte, en lo que escribe *De comedia*-,
cuanto por muchos libros hay difuso,
que todo lo de agora está confuso

(vv. 141-146).

En la segunda aseveración, Lope anuncia el inicio de su propia doctrina: “diré el [parecer] que tengo” (v. 153); e inmediatamente (desde el verso 157: “Elíjase el sujeto, y no se mire”) su idea teatral irrumpe en el tratado para imponerse (en extensión y en contenido) a lo largo de toda la parte doctrinal (esto es, hasta el verso 361: “y calzas atacadas, un romano”), ya sea mediante pasajes que enmiendan a Robortello y a la doctrina clásica por él transmitida, ya –más abundantemente– mediante otros que constituyen los “aforismos” (v. 347) emanados directamente de la concepción teatral de Lope.

Pues bien, como hemos señalado, estas formulaciones aforísticas se refieren en su mayoría al nivel compositivo, lo que, en el plan clásico que Lope toma de sus fuentes, equivale a decir a las partes esenciales y a las partes cuantitativas de la comedia, que el Utinense sistematiza (como se ha dicho, en los dos apartados que conforman la segunda parte de su tratado) mediante la adaptación al género de la comedia de la doctrina aristotélica sobre la tragedia.

De esta manera, la fábula es el primer aspecto de aquella doctrina que Lope reformula de acuerdo con su concepto del nuevo teatro. En la descripción de la misma, Lope rectifica primeramente lo relativo a la calidad de los personajes y asuntos imitados:

Elíjase el sujeto, y no se mire
-perdonen los preceptos- si es de reyes
(vv. 157-158),

así como corrige el también principio básico (para la distinción aristotélico-clásica entre tragedia y comedia) de la separación entre los tratamientos grave y ridículo:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,

harán grave una parte, otra ridícula
(vv. 174-177).

Siguen a estos desacuerdos los relativos a la unidad de tiempo:

No hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica
(vv. 188-192);

e igualmente la contradicción del principio—de raíz horaciana—de la división en cinco partes o actos, que Lope formula (según veremos enseguida) como propuesta propia y enuncia de manera positiva.

Ahora bien, si, en los pasajes señalados, las enmiendas de Lope se presentan como diferencias con los conceptos clásicos—de los que Robortello se erige en ortodoxo transmisor—, en los que se citan a continuación da el Fénix un paso más, añadiendo de nuevo cuño principios que conforman en sí mismos un concepto propio y completo de teatro: el modelo del corral o de la comedia barroca. Y, como se ha adelantado, dichos principios afectan enteramente a la composición de la obra en cuanto pieza específicamente teatral. En efecto, el predominio de esta formulación se corresponde con las partes de la comedia que en la teoría clásica eran la *fábula* y los *caracteres*.

Así, dentro de la doctrina sobre la primera, se sitúa, en primer lugar, la solución aportada para resolver la constricción que supone la unidad de tiempo:

Pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o si fuere fuerza
hacer algún camino una figura
(vv. 193-198);

solución que luego será complementada en un pasaje posterior:

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga;
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio.
(vv. 240-245).

Viene a continuación la mencionada propuesta de la división en actos, cuestión que guarda una estrecha relación con el plano compositivo o dramático ficcional:

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día
(vv. 211-214);

y, aunque Robortello volverá sobre dicha cuestión en el breve apartado que dedica a las partes cuantitativas, ya la había introducido y abordado (en III.8) precisamente al tratar de la magnitud de la fábula (Robortello, 1987: 110-111).

Este último aspecto será también objeto de otra concreta de Lope, cuando trata de la duración de la obra:

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

Así como lo será también el aspecto relativo a la organización de la fábula:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que va ya declinando el paso;
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera scena;
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 más que saber que en lo que para
(vv. 231-239).

Respecto al mismo, la doctrina clásica recomienda una organización en dos partes, dotadas de rendimiento tanto en la faceta de la dramaticidad (tensión / distensión) como en la de la ficcionalidad (complicación / desenredo de la trama). Aunque Robortello emplea los términos *connexio* y *solutio*, Vega (1987) los traduce como “nudo” y “desenlace”. Dichos términos aparecen también en algunas traducciones de la *Poética*, como la García Yebra (Aristóteles, 1974); pero no en la de Goya y Muniain (Aristóteles, 1979: 59), quien traduce estos conceptos como “enlace” y “desenlace”, lo que confiere a la denominación de la primera fase de la organización de la fábula (*enlace*) un significado más dilatado y progresivo que el sentido únicamente puntual ofrecido por el término “nudo” y, a la vez, más acorde con la definición que, de ambos términos, ofrecerá acto seguido Aristóteles en su tratado.

Lope traduce literalmente (*conexión* y *solución*) las denominaciones de Robortelloy, a la vez, da un nuevo paso en la disolución del sentido estático, aunque culminador, de los conceptos de “mutatio” (Robortello), “paso” (Aníbal González), “cambio” (García Yebra) y “mudanza” (Goya y Muniain). Así, su propuesta de articulación de la fábula no sólo prevé el progresivo incremento de las categorías de tensión y de complicación hasta el momento del tránsito a la fase siguiente, sino que (consciente de la trascendencia de sostener el interés del público del corral) propone retrasar el comienzo de la segunda “hasta que llegue a la postrera scena” (v. 235), dilatando así al máximo la conexión y reduciendo hasta el mínimo posible la solución robortellianas. Nuevamente, este principio fundamental del pensamiento lopesco se ve complementado en otro punto del *Arte nuevo*, remachando la advertencia de que el inicio de la segunda fase sea retrasado “hasta el comienzo del [acto] tercero”, a fin de que, como él mismo señala, “apenas juzgue nadie en lo que para”:

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
(vv. 298-301).

Un aspecto más de la fábula merece la especial consideración de Lope, atento a proyectar ventajosamente sobre la comunicación espectacular de la comedia nueva barroca cualquier recurso proporcionado por la tradición y percibido como eficaz por el Fénix. Así, allí donde Robortello(1987: 111) indica que, a fin de sorprender al espectador, la materia de la comedia debe incluir, junto a las acciones humildes, otras “turbulentas” o “fortuitas” (cuya fuente se halla igualmente en la naturaleza humana); Lope precisa señalando que las de mayor eficacia son “los casos de honra” y “las acciones virtuosas”:

Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente.
Con ellos, las acciones virtuosas:
que la virtud es dondequiera amada,
pues que 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 convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman
(vv. 327-337).

Si atendemos ahora al tratamiento otorgado por Lope a la parte esencial de la comedia constituida por los *caracteres*,¹⁴ hallaremos de nuevo un campo abierto para su aportación. Partiendo de la afirmación robortelliana (III.19) de que los caracteres “se ponen de manifiesto en el discurso y en la acción”(Robortello, 1987: 113), la doctrina de Lope introduce en este punto consideraciones que son también comunes a aquellas partes cualitativas de la comedia (sentencia y elocución) que se hallan dotadas de naturaleza verbal, según hemos visto. Así, se apoya en los principios clásicos de verosimilitud y propiedad para describir los perfiles que, a través de sus respectivos discursos, deben mostrar los principales tipos caracteriales de la comedia nueva, desde el lacayo hasta el rey y desde el viejo hasta los amantes:

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);

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo 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 a sí mismo;
y si formare quejas, siempre guarde
el divino decoro a las mujeres
(vv. 269-279).

Finalmente, completa sus aportaciones en este nivel con la advertencia sobre la sátira, basada nuevamente en la doctrina en la que Robortello (III.9 y III.25) establece el carácter fingido de los personajes de la comedia frente al carácter real de los de la tragedia.¹⁵

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:
pique sin odio, que si acaso infama,
niespere aplauso ni pretenda fama

¹⁴El estudio de la parte cualitativa de la comedia constituida por caracteres es abordado por el Utinense entre III.18 y III.25 (Robortello, 1987: 113-115).

¹⁵ En este aspecto, Robortello(1987: 111 y 115) sigue el capítulo IX de la *Poética* de Aristóteles.

3. El nivelescénico o espectacular

En este nivel teórico contemplamos aquellas orientaciones, o aquellos aspectos de las mismas, que formulan principios o descripciones relativos a la faceta de la esencia teatral que denominamos *escenicidad*. Dicha faceta alude a la dimensión escénica inherente a las piezas teatrales, esto es, generada por la necesidad de que éstas adquieran materialidad (actualización de su ser teatral potencial) como requisito imprescindible para su comunicación plena.

La consideración del nivel escénico se sitúa en el origen mismo de la teoría teatral clásica y, sin embargo, el desarrollo posterior de ésta muestra etapas de olvido o de negación aún más intensas que las señaladas para el nivel dramático-ficcional. Por otra parte, el proceso de recuperación llevado a cabo por el humanismo renacentista depara, en nivel escénico, unos resultados evidentemente limitados, que en parte determinan la neta reducción de la atención suscitada por la escenidad, incluso en la posterior teoría teatral barroca.

Como se ha dicho, la formulación, en la *Poética*, de una doctrina referida al nivel escénico, si bien no es incluida por Aristóteles en las definiciones de tragedia y de comedia, se halla presente de manera explícita en los apartados relativos a las partes cualitativas del primero de dichos géneros, principalmente al *espectáculo* o la *melodía*. Dichas partes son introducidas, aunque sin definir, en el capítulo VI, dedicado al concepto de tragedia y a la mención de sus elementos o partes esenciales; pero, antes de cerrar dicho capítulo, Aristóteles vuelve a mencionarlas y, con respecto a la *perspectiva* o *espectáculo*, practica una valoración llamada a influir en la posterior consideración teórica del nivel escénico: aunque éste es “placentero a la vista”, se halla sin embargo “muy alejado del arte” (Aristóteles, 1987: 57, 1450b), viniendo a ser más obra de los “maquinistas” que de los poetas. Y ello, hasta tal punto de que “la tragedia tiene su mérito aun fuera del espectáculo” y de los actores (Aristóteles, 1979: 42).

Esta idea es complementada en el capítulo XIV, a propósito de los efectos de la fábula trágica. Aristóteles (1987: 66, 1453b) señala que “el temor y la piedad es posible que nazcan del espectáculo, pero también de la composición misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta”, porque “producir esto por medio del espectáculo es menos artístico”; en consecuencia, “la fábula se debe tramar de modo que, aun sin

representarla, con sólo oír los acaecimientos, cualquiera se horrorice y compadezca de las desventuras”.

En el último capítulo, reitera el Estagirita esta idea sobre el inferior valor de la escenicidad con respecto a la dramaticidad y a la ficcionalidad; en efecto, interrogándose sobre la primacía entre los géneros de la epopeya y de la tragedia, sitúa inicialmente ésta en un lugar inferior, precisamente porque su mimesis, intensificada por la escenicidad, deviene mayoritaria y, por ello, vulgar.¹⁶

A pesar de todo esto, el final del tratado se cierra con la afirmación de que, si bien la tragedia puede –como la epopeya– ser comunicada en su integridad mediante la palabra (“con sola la lectura muestra qué tal es”), posee sobre esta la ventaja de que “además de eso tiene una parte propia suya bien considerable: la música y la perspectiva, por cuyo medio los sentidos evidentísimamente perciben los deleites”, porque “pone las cosas delante de los ojos no sólo por la lectura, sino también por la representación de los hechos”(Aristóteles, 1987: 147, 1462a).

No obstante, estas últimas apreciaciones, pese a su transcendencia para la teoría teatral, habían de pasar inadvertidas durante siglos, mientras que las valoraciones depreciadoras del nivel escénico habían de condicionar por fuerza la consideración del mismo en las etapas posteriores. Así, durante todo el período medieval, será el nivel escénico, más aún que el nivel compositivo, el que experimente los efectos de una larga omisión debida al predominio de las teorías retórica y gramática. Y no será hasta la recuperación de la poética clásica por los humanistas cuando inicien su retorno los conceptos relacionados con la escenicidad, en términos, al menos, equiparables a los que habían sido establecidos en la *Poética*.

Precisamente, el primer paso de este proceso vendrá dado por Robortello, que, además de atender (según hemos visto) a los aspectos del nivel dramático-ficcional en términos similares a los de Aristóteles (Carlson, 1984: 38), recupera también en *De comoedia*, con notable influencia posterior, una consideración de los aspectos inherentes al nivel escénico:

Robortello restores the idea of performance to dramatic theory. Imitation in tragedy may be considered in two ways, he observes: “either insofar as it is scenic and is acted by the actors or insofar as it is made by the poet as he writes”(Carlson, 1984: 39).

¹⁶Así, en la traducción de V. García Yebra (Aristóteles, 1974: 235, 1461b). Sin embargo, J. Goya y Muniain prefiere (Aristóteles, 1979: 89) el adjetivo “mecánica”, en vez de el de “vulgar”.

La perspicacia que revela esta diferenciación robortelliana entre los dos tipos de imitación o figuración, atribuyendo a ambos similar vinculación con la esencia del teatro y reconociendo la capacidad de la escena para la comunicación integral de la obra, se materializa de manera concreta en *De comoedia*. Así, en la parte III.2 del tratado, al establecer (según el modelo aristotélico de la tragedia) las partes cualitativas de la comedia (fábula, carácter, sentencia, dicción, aparato y melodía), señala que el carácter esencial de las mismas se sustenta en dos planos diferentes: si para que la comedia “pueda escribirse” son imprescindibles las cuatro primeras, la representación debe incluir, además, las dos últimas. Y, de estas, precisa, el aparato “se compone de escena, ropaje y vestido de los hombres”, elementos que luego (III.30) analiza en un apartado posterior (Robortello, 1987: 110 y 117).

Pese a tratarse, como estamos viendo, de la fuente directa más inmediata a la redacción del *Arte nuevo*, el tratado de Lope practica una sorprendente reducción de la atención concedida en *De comoedia* a los aspectos de la escenicidad. De hecho, las cuestiones relacionadas con el nivel escénico presentan en el *Arte nuevo* una extrema brevedad, a la vez que su tratamiento carece, no ya de cualquier aportación de Lope, sino incluso de toda contestación a la teoría clásica. Más aún, los breves pasajes dedicados a la escenicidad coinciden con los que presentan un mayor grado de literalidad con respecto a la fuente, hasta el punto de semejar transcripciones apresuradas del texto de Robortello.

Sucede así que, a pesar de la habitual inserción de canciones en sus piezas, Lope no se ocupa en el *Arte nuevo* de la melodía o melopeya clásicas. Y que la atención concedida al aparato robortelliano (el espectáculo o perspectiva aristotélicos) depara un tratamiento muy sócico y realizado al hilo del establecido por el Utinense.

De manera concreta, lo relativo a la escena se reduce a seis versos, en los que Lope, sobre todo, remite a algunos de quienes habían sido mencionados por Robortello (Vitruvio, Valerio Máximo, Pedro Crinito y Horacio), sintetizando en tan corto trecho los epígrafes (III.30-III.36) que contienen la teoría robortelliana sobre el espacio escénico y la escenografía. Más aún: Lope rellena estos pocos versos añadiendo a aquellas rápidas menciones la enumeración de algunos elementos, que presenta, quizás, como fruto de su experiencia en el corral; prefiriéndolos a otros que su fuente ofrecía con mayor detalle (los relativos a los altares, a la orquesta/escena y al proscenio) y que el Fénix omite:

pues lo que les compete a los tres géneros
del aparato que Vitruvio dice,
toca al autor, como Valerio Máximo,
Pedro Crinito, Horacio en sus *Epístolas*,
y otros los pintan con sus lienzos y árboles,
cabañas, casas y fingidos mármoles.

(vv. 350-355).

De parecido tenor es su tratamiento del vestuario, que reduce a su mínima expresión (v. 356: “Los trajes nos dijera Julio Pólux”) mediante una simple mención de aquel cuya doctrina, sin embargo, sí había sintetizado Robortellonombrando algunos de sus elementos; así como, a la vez, omite la referencia robortelliana a las máscaras. Nuevamente, sin embargo, Lope halla espacio para, en escasos versos, sustituir un punto teórico que considera no relevante por lo extraído de su propia apreciación:

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. 357-361).

El juicio del Fénix aparece expresado, esta vez, en términos irónicos y, quizá, cargados de significación: la conculcación de la doctrina clásica en la práctica cotidiana de los corrales contribuye, una vez resaltada mediante cómica hipérbole, a apuntalar su propia postura, consistente en superar el concepto clásico de *comedia* por el barroco de *comedia nueva*.

4. Epílogo: esbozo de algunas conclusiones

El sucinto recorrido por la teoría teatral llevado a cabo en las páginas precedentes permite, tal vez, establecer que Lope de Vega hereda una concepción del teatro que ni se había desprendido de las categorías extrínsecas adheridas por la tradiciones poética, retórica y gramática, ni se mostraba aún capaz de dar cuenta del conjunto total de los aspectos que se concitan en el ser teatral. Tal estado de cosas constituye un considerable peso muerto en ese preciso momento de la historia del teatro, en el que dicho arte adquiere un relieve tan sobresaliente como diferenciado de los demás (incluidos el resto de los géneros literarios) y en el que, a la vez, basa parte de su triunfo en la exhibición de su condición de espectáculo, esto es, de hecho escénico en el que confluyen y se muestran una pluralidad de aspectos. No es de extrañar, entonces,

que el Fénix abriera una vía nueva y propia, no sólo en el terreno de la creación, sino también en el del pensamiento teatral, elaborando (y codificando de manera explícita, aunque sucinta, en el *Arte nuevo*) una concepción, ahora sí, autónoma del teatro, si bien no enteramente equilibrada en cuanto a su atención al conjunto de elementos que integran el hecho teatral.

Esta consideración general es susceptible de complementación, según entendemos, mediante los postulados siguientes:

1º) La notable falta de atención dispensada por Lope (incluso si se compara con la doctrina clásica precedente) hacia la consideración teórica de la escenicidad guarda relación con la adquisición coetánea, por parte del teatro, del rango de espectáculo, concebido enteramente para su exhibición escénica y regido por criterios en buena medida crematísticos. La práctica del corral torna así obvia la faceta de la escenicidad, cuya pública materialización cotidiana hace innecesaria su ordenación desde la teoría.

2º) La reducida atención teórica otorgada al nivel escénico se corresponde también con el carácter marcadamente uniforme de la condición espectacular, determinada por la materialidad específica del corral y confiada a la conjunción entre un discurso de gran poder comunicativo (incluso, en el plano escénico) y un espacio dotado de los medios connotativos que resultan únicamente imprescindibles. Esta univocidad de los códigos teatrales (y, especialmente, de los códigos escénicos) presentes en el corral de comedias, de gran trascendencia en la concepción teatral barroca, queda patente en el *Arte nuevo* a través de la elocuente indicación de que el aparato “toca al autor” (v. 352), formulada inmediatamente después de proclamar “que no da más lugar agora el tiempo” (v. 349): el *auctor* de cada compañía incluía entre sus competencias la de conocer los términos de una escenicidad prácticamente invariable, en lo esencial, de uno a otro corral y de una a otra obra.

3º) Un nuevo factor determinante de la parquedad con que el nivel escénico es abordado en la teoría barroca viene dado por el peso de la propia tradición clásica, concretado en la ausencia de una consideración extensa y permanente del mismo en las teorías mencionadas y revelador de la escasa contemplación de este nivel en la dramática clásica.

En todo caso, el nivel escénico tardaría siglos en ser colocado en un plano, al menos, similar al del resto de los otros dos descritos en el presente trabajo. Mucho antes, la doctrina teatral heredada por Lope limita todavía su consideración de la

escenicidad a un conjunto de formulaciones que, en el mejor de los casos, conciben la representación como una simple opción comunicativa, equiparable a la que ofrece la lectura de la obra.

Con todo, al contexto teórico renacentista, que constituye la herencia inmediata del Fénix, le cabe el mérito de haber recuperado el mismo grado, al menos, de atención al nivel escénico que le había prestado Aristóteles y Horacio, superando así los olvidos y omisiones debidos a retóricos, gramáticos y comentaristas medievales. Por su parte, a Lope se le debe, como hemos visto, la profunda renovación (con su obra, pero también mediante la teoría formulada en el *Arte nuevo*) del nivel compositivo o dramático-ficcional del teatro, renovación de la que resulta la transformación de los antiguos géneros renacentistas durante el período barroco.

Sin embargo, de manera diferente, la revolución doctrinal contenida en el *Arte nuevo* no se extiende hasta el nivel escénico, cuyo tratamiento revela, junto a la asunción no discutida de las formulaciones heredadas, el predominio de los criterios de funcionalidad –que la obra se vea y, sobre todo, se oiga (v. 389: “que oyéndola se pueda saber todo”)– y de uniformidad en los códigos escénicos. Al fin y al cabo, la *comedia nueva* basta con lo ya establecido, en el tercero de los niveles considerados, por una tradición de teoría clásica cuyas carencias resultan ampliamente compensadas por el saber de la escena que brota de la nueva práctica, sin necesitar formulaciones *ad hoc* que, en todo caso, habrían tenido que contradecir a aquella tradición.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe*. Madrid: Gredos (ed. de V. García Yebra).
- Aristóteles (1979). *El arte poética*. Madrid: Espasa-Calpe (traducción directa del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain. 6ª edición). Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338308622026274866802/p0000001.htm#I_1
- Aristóteles (1987). “Poética”. En Aristóteles / Horacio, *Artes poéticas*. Madrid: Taurus (ed. de Aníbal González).
- Carlson, Marvin (1984). *Theories of the Theatre*. Ithaca and London: Cornell University Press
- Conde Parrado, Pedro (2010). “Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos”. En *El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo...* Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 41-54.
- El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo. Congreso Internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*(2010). Cuenca: Servicio de Publicaciones

- de la Universidad de Castilla-La Mancha (edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello).
- Domínguez Caparrós, José (1978). *Crítica literaria*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Robortello, Francesco (1987). “Explicación de todo lo que concierne al artificio de la comedia”. En María José Vega, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 105-119.
- Pérez Jiménez, Manuel (2012). “Antes del Arte Nuevo: génesis y evolución del contexto teórico-teatral del Lope joven”. En Héctor Brioso Santos y Alexandra Chereches (coords.), “*Callando pasan los ligeros años...*”: *El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*. Madrid: Liceus, pp. 119-142.
Recuperado de <http://hdl.handle.net/10017/19965>
- Rozas, Juan Manuel (1976). *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: SGEL. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-significado-del-arte-nuevo-0/>
- Vega, María José (1987). *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Vega Carpio, Lope de (2010). *Arte nuevo de hacer comedias*. En *El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo...* Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (edición crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez), pp. 17-38.