

**El *Arte nuevo* de Lope de Vega a la luz de la teoría dramática italiana contemporánea: Poliziano, Robortello, Guarini y el Abad de Rute.**

Marta Albalá Pelegrín  
Princeton University

Una de las principales ideas del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) sobre la que no se ha hecho suficiente hincapié es que entiende la comedia como un género que varía y se modifica con el tiempo. Esta concepción se basa en la exposición descriptiva de las diferentes tipologías del género, así como en el cambio que estas han experimentado desde la antigüedad clásica. Desde los comediógrafos griegos de los que da cuenta Aristóteles en su *Poética* hasta las 400 comedias que Lope de Vega ha escrito hasta el momento en que escribe el *Arte*, la comedia ha ido ajustándose a los usos de cada época. En consecuencia, las diferentes formas de hacer teatro a principios del siglo XVII pueden parangonarse a la diversidad que presenta la propia historia de la comedia griega y romana. En cuanto a la griega, el *Arte* distingue la comedia antigua, de corte más satírico, de la Nea o “comedia nueva” (Vega 302, v. 101). La romana, subdivida en *palliata*, *togata*, *atellana* y *tabernaria*, es también una categoría sujeta al cambio. Como nos recuerda Lope, la renovación del teatro llegó precisamente de la mano de la comedia nueva romana y de las innovaciones teatrales de Plauto y Terencio<sup>1</sup>.

Esta historia que presenta el *Arte* sirve a Lope para recordarnos en el verso 118 que las comedias en la antigüedad clásica “también eran como ahora varias” (Vega 305, v. 118). De manera que en el *Arte* Lope va más allá de lo estrictamente dramático para dar cuenta de las modificaciones conceptuales que ha experimentado el término, así como de las filiaciones genéricas con las que se ha vinculado históricamente. La *Odisea*, como encontramos algunos versos antes, fue compuesta a imitación de comedia<sup>2</sup>, y al *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso* de Dante “llaman Comedia todos comúnmente” (Vega 301, v. 95). Estas citas eran lugar común en buena parte de las poéticas del siglo XVI, e incluso el mismo Lope admitía “traducir los libros” (Vega 308, v. 129) para componer su opúsculo. Entre estos destaca, como ha sido señalado, el *De comoedia* de Robortello<sup>3</sup>, del que Lope espiga ciertas consideraciones sobre la comedia provenientes, entre otras fuentes, de la *Poética* de Aristóteles y de los comentarios de Donato a las obras de Terencio. Sin embargo,

---

<sup>1</sup> Este hincapié en la comedia nueva romana a lo largo del tratado de Lope no es ingenua, actuando como una “apropiación de lo clásico para fortalecer su propuesta dramática” (Rodríguez Cuadros 303).

<sup>2</sup> La idea la encontramos ya, entre otros lugares, en los comentarios de Poliziano sobre el *Andria* de Terencio (Poliziano 13). Para Robortello es Homero el precursor de la comedia con su poema *Margites* (Robortello 107-108).

<sup>3</sup> El *De Comoedia* de Robortello se presenta como un compendio de las ideas de Aristóteles sobre la comedia complementadas con informaciones recogidas de la tradición donatiana de los comentarios a Terencio, de ciertos escoliastas griegos y otros autores. Robortello es consciente, sin embargo, de que la *Poética* de Aristóteles fue escrita antes de la aparición de la comedia nueva romana, y por tanto, de Plauto, de Terencio y de los populares comentarios del gramático Donato. La obra aparece en apéndice junto a las *Explicationes* (1548) del mismo Robortello, considerado como el primero de los comentarios mayores de la *Poética* de Aristóteles en el Renacimiento, a la que seguirán otras como la de Vincenzo Maggi (1550), Pier Vettori (1560), Ludovico Castelvetro (1570), Alessandro Piccolomini (1575) y Antonio Riccoboni (1582) (Vega Ramos 17-18).

Robortello y Lope conciben el género de la comedia de forma diferente<sup>4</sup>. El *De comoedia* aboga por un tipo de comedia rígido que se desglosa en partes esenciales y constitutivas como resultado del apego a las indicaciones de Aristóteles, Donato y algunos escoliastas griegos. Expone, al mismo tiempo, el proceso que regula su escritura:

No se debe proceder a escribir una fábula cómica irreflexivamente, sino con cierta razón y método, lo cual, *según escribe Aristóteles, debe ser de este modo*: el poeta debe primero constituir la fábula y describirla con una oración breve y ponerla ante los ojos de manera que pueda apreciar fácilmente lo que conviene y lo que no, como hace el espectador ante la representación en escena. (Robortello 112-13) [La cursiva es mía]

Esta normativización, construida en numerosos pasajes a través de la autoridad aristotélica, parte, sin embargo, de una duda: la de si el género de la comedia había llegado o no a su perfección cuando Aristóteles escribió su *Poética*. Varios párrafos antes de proceder al desglose de las partes de la comedia escribe Robortello:

Aristóteles parece dudar si, en su tiempo, la comedia había o no alcanzado la perfección. Creo que no habría aprobado del todo la forma de la comedia que entonces se usaba, que nosotros llamamos antigua, porque estaba llena de invectivas y porque, al imitar trataba muchas cosas excepto lo verosímil, que es lo que el poeta debe observar en primer lugar. (Robortello 106-07)

La duda que Robortello atribuye a Aristóteles tiene una importancia capital en el conjunto de su opúsculo, puesto que le permite situarse como intérprete de este, así como suplir la información que falta en el filósofo. De esta forma, las seis partes esenciales de la comedia que describe en su tratado (fabula, carácter, sentencia, dicción, aparato y melodía) se justifican por haber sido extraídas de la demostración de Aristóteles en la *Poética*: “Que este es su número lo demuestra Aristóteles en la *Poética*” (Robortello 110). El mismo origen se atribuye a la necesidad de fingir mediante la verosimilitud: “como enseña Aristóteles en el libro de la *Poética*” (Robortello 111).

Gran parte de la tratadística europea del siglo XVI gira en torno a la recuperación de un perdido segundo libro sobre la poética donde Aristóteles se habría ocupado de la comedia. El *De comoedia* reconstruye esta teoría cómica no solo mediante la recopilación de las ideas de Aristóteles, sino también mediante deducción analógica a partir de las observaciones que en su *Poética* se encuentran sobre la tragedia y la épica (Vega Ramos 10). Esta práctica, habitual en continuadores y seguidores de Robortello, permitía elaborar reglas y posiciones críticas personales avaladas, en último término, por la autoridad de Aristóteles. No extraña, por tanto, que Robortello señale específicamente, al referirse a la utilidad de su obra, que quien la consulte podrá componer mejores comedias, y juzgar, a su vez, las antiguas. De ahí que aproveche para censurar las prácticas de los malos poetas en el momento en el que se detalla la manera en la que deben componerse las comedias:

Debe [...] usar [la fábula cómica] una oración que explique la fábula llana y claramente, de modo que aprecie las incongruencias si las hubiere. De aquí proceden la mayor parte de los yerros que los poetas malos e indoctos cometen al escribir (Robortello 113).

Años más tarde, otro de los comentaristas de Aristóteles, Ludovico Castelvetro dejó traslucir de manera todavía más explícita en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*

<sup>4</sup> Evangelina Rodríguez Cuadros ya avanzó la idea de que “en alguna ocasión Lope parece distanciarse -sea en serio o en broma- de la autoridad Robortelliana” (Rodríguez Cuadros 68).

(1570) la contingencia a la que estaba sujeta la reinterpretación de Aristóteles y su impacto en la teoría poética contemporánea. Castelvetro aprovecha esta fisura para sobrepasar a los tratadistas precedentes y erigirse, a un tiempo, como crítico capaz de juzgar las obras, ahora sí, de los poetas contemporáneos:

Io non lasciero di dire che doue la'attentione de sopradetti interpreti è principalmente indirizzata a dichiarare le parole del testo Aristotelico, et a ritrouare luoghi in altri autori per dar luce et notitia maggiore dell'histoire, et delle fauole et delle cose antiche non sapute a questi di da ognuno communemente tocche et traposte in questo volumetto accidentalmente da Aristotele, non fauellando essi dell'arte poetica se non poco et legiermente, io senza tralasciare punto la dichiarazione delle parole, et spetialmente di quelle che non mi sono parute essere stare conueneuolmente da gli altri dichiarate, et senza risparmiare l'autorità degli altri scrittori per fare intendere l'histoire et le fauole, et l'altre cose oscure scritte da Aristotele quanto ho giudicato far bisogno ho tentato, et forse con piu ardore d'animo (...) non solamente mostrando et aprendo quello che è stato lasciato scritto in queste poche carte da quel sommo philosopho, ma quello anchora che doueua o poteua essere scritto per utilità piena di coloro che volessero sapere come si debba fare a comporre bene poemi, et a giudicare dirittamente se i composti habbiano quello che deono hauere o no. (Castelvetro aiii)

A un dramaturgo como Lope, acostumbrado a navegar entre poéticas, no se le escaparía la estrategia retórica de este tipo de preceptivas, así como la amenaza que esta concepción de la propia creación artística tiene para sus autores, pendiente del hilo de una serie de preceptos rígidos y disociados de la creación poética. El tono de burla y lo que se ha venido denominando ambigüedad del *Arte* responden a un posicionamiento contra la misma ideología que esta detrás de los preceptos inflexibles. De ahí que Lope determine también su propia estrategia retórica e identifique a Robortello con la ortodoxia aristotélica; y que además, tomando prestada su terminología, identifique en diversos pasajes del texto a los *preceptos y al arte* con el conjunto de reglas que se encuentran en el *De Comoediae*. El término preceptos puede entenderse así en los versos 17, 41, 106, y 158. A su vez este uso del arte aparece en los versos 16, 34, 139, 171 y 363. Sin embargo, el valor semántico que se asigna a ambos términos no es consistente. Sería imposible explicar con él una de las estrofas finales del *Arte*, en la que es ahora el propio Lope quien se erige como preceptista y reconoce dar preceptos contra el Arte, creando así un equívoco mediante el pensamiento antitético:

Más ninguno de todos llamar puedo  
 más bárbaro que yo, pues *contra el arte*  
*me atrevo a dar preceptos*, y me dejo  
 llevar de la vulgar corriente adonde  
 me llamen ignorante Italia y Francia.  
 (Vega 355, vv. 362-66)

En estos versos, aunque el *arte*, sigue haciendo referencia al conjunto de reglas epitomizadas por tratados como el de Robortello, el término preceptos ha sido reapropiado por Lope, perdiendo como resultado su valor excluyente: se trata de normas al alcance de cualquier escritor contemporáneo, y no sólo encerradas en poéticas normativas, tal y como

ocurre en los versos 65 y 364. Lope se posiciona así como un autor capaz de elaborar preceptos. Un autor que, por otra parte, nos escribe un “Arte nuevo”, que persigue en el verso 46 el *arte* de “los que el vulgar aplauso pretendieron” (Vega 293), esto es, el arte de la comedia nueva, que se erige al final del tratado como otra opción, que remplaza al arte antiguo por el nuevo. El uso anfibológico de arte y preceptos, por tanto, consigue poner en cuestión la autoridad de las propias poéticas normativas, en el plano lingüístico, mediante la puesta en evidencia del carácter inestable de sus discursos. Una estrategia retórica similar puede apreciarse en su contemporáneo Juan de la Cueva (1543-1612) cuando, al referirse a la poesía lírica, señala en la tercera epístola de su *Ejemplar poético* (1606)<sup>5</sup>:

Aquí, de mi razón pienso valerme  
 que contra macedores censurantes  
 sola y desnuda puede defenderme.  
 Si en lengua pura, y versos elegantes,  
 sin sujetarme los preceptos duros  
 del Arte, mis preceptos acomodo  
 no por cansados términos, ni oscuros;  
 [...]  
 y en ello tengo dicho en nuevo modo  
 lo que al posible mío fue posible,  
 que no en todo se puede decir todo.  
 (Cueva 233-34, vv. 343-54)

Aparte del uso anfibológico de los términos *arte* y *preceptos*, la inestabilidad que presenta la tratadística contemporánea sobre la comedia se hace explícita en los versos 128-130 en los que Lope se dirige al auditorio señalando: “pero ya me parece que estáis diciendo/ que es traducir los libros y cansaros/ pintaros esta máquina confusa” (Vega 308). La alusión al cansancio y la confusión que produce el recorrido historiográfico de la comedia y a la necesidad del autor de expresar su propio parecer se había convertido en tiempos de Lope en un *topos* que había recorrido los prólogos de las innovadoras comedias de principios del siglo XVI. Bartolomé Torres Naharro señalaba desde Roma, tras advertir las prácticas de los antiguos en su prólogo a la *Propalladia* (Nápoles, 1517): “todo lo qual me parece más largo de contar que necesario de oír y quiero ora decir mi parecer que de los otros he dicho” (Torres Naharro iiii). Sin embargo, las obras de Naharro, vinculadas en su prólogo a la edición francesa de las obras de Terencio con comentario de Jodocus Badius, muestran conocimiento de la comedia antigua, y una reinterpretación que sienta las bases del teatro del siglo XVI. En esta línea, el prólogo de Castiglione a la primera representación de la *Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena en Urbino en 1513 expondrá abiertamente la manera de operar de Bibbiena con respecto a la comedia romana.

---

<sup>5</sup> Juan de la Cueva, precursor de la comedia nueva y contemporáneo de Lope, dejó constancia en el *Ejemplar poético* de los discursos contemporáneos sobre la creación poética que guardan una estrecha relación con algunos de los planteamientos del *Arte Nuevo*. Como punto de partida del *Ejemplar* está la discusión acerca de si es el arte o el ingenio lo que debe guiar la composición poética, o bien una combinación de ambos. En la propuesta de Cueva se vislumbran algunos de los movimientos retóricos que encontramos en Lope de Vega. Entre ellos, aquel que lo acerca más al pensamiento de Lope es el oscilar entre el respeto a los preceptos y la creación de obras que satisfagan al público, o la defensa de las innovaciones que se han llevado a cabo en la comedia desde finales del siglo XVI. La influencia de las academias sevillanas en el *Ejemplar poético* ha sido tratada por Inoria Pepe Sarno (425-43).

Voi sarete oggi spettatori d'una nova commedia intitulata *Calandria* [...] Che antiqua non sia dispiacer non vi dee, se di sano gusto vi trovate: per ciò che le cose moderne e nove delectano sempre e piacciono piú che le antiche e le vecchie; le quale, per longo uso, sogliano sapere di vieto. De' quali se sia chi dirà lo autore essere gran ladro di Plauto, lassiamo stare che a Plauto staria molto bene lo essere rubato per tenere, il moccicone, le cose sue senza una chiave, senza una custodia al mondo [...]. E, che ciò sia vero, dice che si cerchi quanto ha Plauto e troverassi che niente gli manca di quello che aver suole. E, se così sia chi per ladro imputti lo autore. E, se pure alcuno ostinato ciò ardisse, sia pregato almeno di non vituperarlo accusandolo al bargello, ma vada a dirlo secretamente nell'orecchio a Plauto. (Castiglione 15-16)

Hay que recordar que tanto Bibbiena como Torres Naharro representaron ante León X, y formaron parte del conjunto de renovadores de la comedia de principios del siglo XVI. La *Calandria* ha sido considerada como uno de los arquetipos del teatro renacentista que actualizó las propuestas de las comedias de Plauto y Terencio<sup>6</sup>.

Para Lope, Naharro y Bibbiena, el afán de renovación con respecto a la comedia romana pasa por su alteración, así como la implementación de su nueva propuesta teatral. Esta propuesta se justifica por el gusto de lo nuevo, así como mediante una relectura del concepto de mimesis que, a diferencia del de Robortello (Robortello 105), no es una imitación poética que sigue unas acciones predeterminadas por la tradición, sino que es la misma tradición (o bien las costumbres del ser humano) las que cambian, y con ellas la propia comedia. Como argumenta Lope en los versos 123 y 124 apoyándose en la cita comúnmente atribuida a Cicerón, la comedia es “espejo de las costumbres”, y por tanto, está sometida al devenir del tiempo: una variación de operaciones, como señaló Juan de la Cueva en su *Ejemplar Poético*: “Considera las varias opiniones, / los tiempos, las costumbres que nos hacen / mudar y variar operaciones.” (Cueva 241, vv. 571-73). Esta noción de un arte que refleje las costumbres no es única de dramaturgos como Lope y Cueva, sino que en cierta manera formaba parte del conjunto de “creencias” de los defensores de la comedia nueva. Por ejemplo, Luis Alfonso de Carvallo (1571-1635) utiliza este principio para justificar la existencia de la comedia y el beneficio que esta puede aportar al público. Cuando Zoilo, en el tercer diálogo del *Cisne de Apolo*, señala que ver una comedia es “perder el tiempo mal perdido”, la Lectura le responde en los siguientes términos:

Lect.- No tienes razón, porque la comedia es una imitación de la vida, espejo de costumbres, imagen de verdad, como dice el famoso Orador con estas palabras: *Comedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis et imago veritatis*. (Carvallo 256)

No es de extrañar que la noción de estas costumbres y, por tanto, de la naturaleza en constante cambio, imitada por el arte, punto central a finales del siglo XVI en la defensa

---

<sup>6</sup> Esta idea también está en Torres Naharro: “De dónde sea dicha comedia y por qué, son tantas opiniones que es una confusión. Quanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastaría dos para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía [...]. Ansí mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos, especialmente en las comedias, de los cuales convino usar, haviendo respeto al lugar y a las personas a quien se recitaron. Algunos de ellos he quitado, otros he dejado andar, que no son para menoscabar nuestra lengua castellana, antes la hacen más copiosa” (Torres Naharro 9).

de la tragicomedia que propuso Battista Guarini, se convirtiera en la premisa central del *Appendix* de Alfonso Sánchez publicado en dos pliegos independientes al final de la *Expostulatio Spongiae* (1618) de Julio Columbario. A diferencia de la obra de Columbario, que se centraba en la crítica personal a Torres de Rámila, autor de un crítico tratado contra Lope titulado *Spongia*, Alfonso Sánchez intentaba legitimar teóricamente las obras de Lope de Vega (Tubau 139-40). Y, parafraseando a Sánchez, es precisamente esta idea de cambio e imitación de la naturaleza la que hace que los poetas deban ajustarse a las costumbres de su tiempo y no guiarse ciegamente por las reglas del arte antiguo. La idea de la imitación de la naturaleza proveniente de la *Física* de Aristóteles se había interpretado en el siglo XVI de dos formas contrapuestas que dependían bien de la propia concepción de lo natural como eterno, bien de la apreciación de una naturaleza cambiante. Mediante esta segunda línea de pensamiento, presente en la obra de Sánchez, se justifica la invención en la creación poética. Como ha señalado Xavier Tubau, esta perspectiva integraba, además, al público de las obras literarias y sus preferencias (Tubau 142), de forma que el *Appendix* defiende una perspectiva del arte sujeta al devenir temporal y al público:

Entonces ¿será lícito al hombre docto y prudente cambiar, añadir, suprimir muchas cosas de aquellas artes que fueron halladas y perfeccionadas por los antepasados? ¿Quién lo niega? Lo vemos cotidianamente en las artes mecánicas. ¿Por qué, entonces, la ley de los críticos lo veta en las artes liberales? (Sánchez 143)

Tras esta visión subyace una percepción histórica construida a partir de lapsos temporales que no siguen una línea evolutiva constante. En el caso de Lope, esto le permite no solamente justificar sus novedades, sino también acercar su propuesta, aunque sea nominalmente, a la comedia nueva latina (de la que, por otra parte, toma o comparte el nombre), y rechazar su filiación con respecto a las piezas teatrales castellanas de principios y mediados del siglo XVI. Las inestabilidades historiográficas y discursivas que se ponen de manifiesto en el *Arte Nuevo* formaban parte de esta visión sobre los géneros literarios que corrió paralela a la composición de las preceptivas normativas. En el polo opuesto de la preceptiva normativista, Lope se sitúa en la línea de pensamiento de la tratadística histórico-descriptiva de la comedia, corriente que tuvo gran influencia en Europa y de la que son representativos opúsculos como los de Angelo Poliziano (1454-1494), Leone de Sommi (ca. 1525- ca. 1590) o Battista Guarini (1538-1612). Las ideas de Lope pueden verse por tanto en línea de continuidad con una fuerte tradición poética que ha merecido hasta ahora poca atención, pero que es esencial a la hora de reconstruir el debate sobre la comedia de la temprana modernidad. Una de las obras fundacionales de esta corriente son unos comentarios manuscritos de Angelo Poliziano sobre el *Andria* de Terencio y la historia de la comedia. Estas notas, conservadas hoy en día en la *Bayerische Staatsbibliothek* (BSB) de Múnich, junto a los apuntes de su discípulo Pietro Crinito, sirvieron específicamente, a modo de *praelectio*, para preparar un curso que seguramente se impartió en el Estudio florentino hacia 1484-1485 (Lattanzi Roselli xii). Poliziano había enseñado allí retórica y poética desde 1480, en el momento en el que este era uno de los principales centros de reflexión sobre el teatro en Europa (*Enciclopedia dell'Italiano*).

Los apuntes de Poliziano, que han sido considerados como el primer tratado sobre la comedia de la edad moderna, muestran un intento de trazar, mediante el cotejo de distintas fuentes, una reconstrucción histórica de la comedia clásica (Lattanzi Roselli xiv). Poliziano fue uno de los primeros autores en utilizar la *Poética* de Aristóteles, que a lo

largo del siglo XV había circulado únicamente en originales griegos y de forma fragmentaria gracias a la traducción de Averroes<sup>7</sup>: la *Poética* no vería su edición *princeps* hasta la edición aldina de 1508. Para redactar su *Praelectio* se sirvió además de una gran variedad de fuentes, entre las cuales figuran el *Onomasticón* de Julius Pollux, el *Arte gramática* de Diomedes, el *De comoedia* de Donato y Evancio o el tratado bizantino anónimo *Peri komodías*. Poliziano tenía, además, un interés particular en el teatro y en la puesta en escena. Poseía un códice de las comedias de Terencio, que sabemos pudo cotejar con el famoso códice bembiano para redactar sus apuntes sobre el *Andria*. Participó activamente en la creación teatral de la corte de los Gonzaga en Mantua, donde compuso su *Favola d'Orfeo* probablemente en junio de 1480, y estuvo involucrado en la puesta en escena de los *Menaechmi* de Plauto, que tuvo lugar en Florencia en 1488.

Si bien sus notas sobre la comedia no llegaron a publicarse, las nociones que en ellas se contenían se filtraron a través de algunos de los humanistas más importantes de la época. En cuanto a la conexión con los humanistas castellanos de finales del siglo XV, por el momento sólo podemos hacer hipótesis con respecto a la circulación, si no de las ideas de Poliziano, de aquellas que comparten un contexto cultural afín al de este. El cronista real Alfonso de Palencia (1423-1492), vinculado en su juventud a círculos florentinos y autor de varios episodios cómicos, poseía una copia personal de las comedias de Terencio datada de 1471, así como del comentario de Donato y Evancio, del que haría uso posteriormente Hernán Núñez el Pinciano para elaborar sus glosas de 1499 al *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena (un texto del que todavía había constancia en el siglo XVII), y específicamente para la número 123, que constituye una breve historiografía de la comedia clásica. Aunque por el momento no podemos establecer una conexión entre Palencia y Poliziano, sabemos el portugués Arias Barbosa, un discípulo de este último que podría conocer sus ideas acerca de la comedia, inició hacia 1495 la enseñanza del griego en Salamanca, donde en 1523 también sería nombrado catedrático Hernán Núñez, después de dejar Alcalá de Henares. Por otra parte, las obras impresas de Poliziano gozaban de gran fama en España a principios del siglo XVI (Ramajo Caño 41-52). Lope lo cita, junto a su discípulo Pietro Crinito, en varias ocasiones en su *Filomena* (1621), y en la epístola a don Juan de Arguijo que hace las veces de prólogo a la segunda parte de sus *Rimas* de 1602. Es precisamente en este último texto donde Poliziano y Crinito representan para Lope la corriente anti-ciceroniana que aboga por una mayor libertad de estilo, con la que él mismo busca vincularse (Brown 11). La epístola, que ha sido considerada como una defensa de Lope frente a los ataques contra su poesía, se editó junto a las *Rimas* de 1602 y posteriormente junto a la edición de 1604, y dejó de editarse precisamente en el momento en el que se publicó el *Arte Nuevo* en la edición de 1609. Ambos textos cumplen por tanto una función afín, y pueden verse como un *continuum* en las reflexiones sobre la creación poética de Lope, defendiendo el primero su poesía y el segundo su teatro. Así mismo en la *Filomena*, según argumenta Brown, Lope reconoce a Pico della Mirandola, Hermolao Barbaro, Poliziano y Crinito como humanistas icónicos con los que quiere alinearse en cuanto a su concepción de la imitación y a su maridaje con la tradición (Brown 13).

---

<sup>7</sup> Como apunta Vega Ramos, en la Edad Media circularon el comentario de Averroes, traducido al latín en 1256 por Hermannus Alemannus y al griego por Guillermo de Moerbeke hacia finales del siglo XIII o comienzos del XIV. Esta circulación manuscrita fue muy limitada, y sólo a finales del siglo XV la publicación de la traducción de Alemannus, 1481 (*Determinatio in Poetiam Aristotelis*) y la de Giorgio Valla en 1498 (*Aristotelis Ars Poetica*) hicieron que la obra gozara de una mayor popularidad (Vega Ramos 18).

Además de esta vinculación entre Poliziano y Lope, existen interesantes puntos de contacto entre la *Praelectio* de Poliziano y el *Arte Nuevo*. El primero y más evidente consiste en que la obra del humanista no es una preceptiva rígida, sino unas anotaciones histórico-descriptivas que trazan la historia de la comedia o comedias, en un intento por diferenciar sus subgéneros histórica y geográficamente (Poliziano 11).

De especial interés son sus consideraciones sobre la aparición de reyes en la comedia de la antigüedad romana, que permiten establecer una genealogía que se retoma en Lope. Poliziano señala que en la comedia *praetexta*, subespecie de la comedia *togata* romana que trataba de asuntos de poder y de la república, aparecían reyes romanos cómo líderes. La dignidad de estas figuras y el uso lingüístico que las caracterizaba se asemejaban a lo que se encontraba en la tragedia (Poliziano 10). En el *Arte Nuevo* la inclusión de reyes en las comedias surge en los versos 157-158 vinculada a los someros consejos de escritura que propone el tratado: “Elíjase el sujeto, y no se mire / (perdonen los preceptos) si es de reyes” (Vega 310). Lope es consciente de que esta práctica se daba ya en la comedia antigua, lo que le permite precisamente defender su presencia en el modelo dramático que propone: “Esto es volver a la comedia antigua [romana] / donde vemos que Plauto puso dioses, / como en su Anfitríon lo muestra Júpiter” (Vega 311-12, vv. 165-67). La estrofa continúa con un salto temporal de la comedia romana a la *nea* griega, y a los reparos (vía Robortello) que presenta Plutarco al uso de Menandro, para concluir en lo que parece ser la reivindicación de Lope de un uso, presente en su teatro y en el de la antigüedad, pero que se ve acechado por las críticas de detractores extranjeros: “mas pues del arte vamos tan remotos / y en España le hacemos mil agravios, / cierren los doctos esta vez los labios” (Vega 312, vv. 171-73).

¿Pero eran realmente extranjeros todos los detractores, o bien Lope nos está guiando por una senda discursiva que lo erige como representante del teatro español y que anula de este modo otro tipo de propuestas dramáticas? Hay que recordar que quienes criticaban a Lope en España utilizaban la preceptiva dramática italiana y francesa para atacarlo<sup>8</sup>. Por otra parte, este posicionamiento de Lope le permitía erigirse como representante de “España” o del teatro español que hace “mil agravios”, y situar el debate fuera de la esfera de lo nacional. Desde luego, la contribución particular de Lope al teatro español hay que entenderla en el contexto de un debate contemporáneo en el que participaron y se enfrentaron autores como Guarini, Shakespeare o, más tarde, Corneille. Como veremos más adelante, hay indicios que nos hacen suponer que Lope estaba al corriente de lo que sucedía en el exterior, o al menos en Italia.

Volviendo a las ideas de Poliziano y Lope, ambos autores muestran interés en el deleite del público, que para Poliziano puede surgir mediante la introducción de un rey, o bien mediante la aparición de sátiros (en la fábula satírica griega, antecedente de la comedia *atellana* romana) que se encargan de hacer bromas para los espectadores. La mezcla en que se basa lo tragicómico resulta, para Poliziano, en la variedad de la obra dramática, de forma que el espectador se deleite con los chistes y juegos de los sátiros al tiempo que contempla las cosas trágicas y serias (Poliziano 11).

El placer que produce lo tragicómico en el *Arte Nuevo* se articula justo a continuación de la estrofa que introducía la figura del rey en la comedia. La mezcla de trágico y cómico será precisamente uno de los puntos clave de las propuestas de Lope:

---

<sup>8</sup> Para recabar informaciones precisas sobre la fama de Lope de Vega en Italia véase las notas de María Grazia Profeti (Profeti 55-73).



Lo trágico y lo cómico mezclado,  
 y Terencio con Séneca, aunque sea  
 como otro Minotauro de Pasife,  
 harán una parte grave, otra ridícula,  
 que acuesta variedad deleita mucho;  
 buen ejemplo nos da naturaleza  
 que por tal variedad tiene belleza. (Vega 312-13, vv. 174-80)

El debate sobre la tragicomedia y la mezcla de estilos había derivado en una encarnizada polémica en la Italia de finales del siglo XVI: con Battista Guarini y Giason Denores como principales protagonistas, los ecos de esta llegarán con fuerza al teatro español, francés e inglés. Las agrias polémicas surgidas a raíz de la publicación de *Il Pastor Fido* (1590) de Guarini (traducido al español por Cristóbal de Figueroa y publicada en Nápoles en 1602)<sup>9</sup>, iniciarían una contienda poética cuyos partidarios y adversarios no cesarían de escribir libelos a favor y en contra de esta tragicomedia<sup>10</sup>. Guarini en su *Compendio della poesia tragicomica* (1600)<sup>11</sup>, defiende esta modalidad dramática frente a los ataques de aquellos que creían que esta iba en contra la regla de la unidad, bien por juntar la forma trágica con la cómica, o bien por tratar de más de un *sujeto*. Guarini intenta liberarse de estas acusaciones señalando que la tragicomedia constituye en sí una nueva unidad perfecta, y es por tanto un género mixto, no *doppio*, y que no rompe la unidad aristotélica:

Conciossia cosa chè chiunque fa tragicommedie non intenda di comporre separata o tragedia o commedia, ma di questa e di quella un terzo, che sia perfetto in suo gener e abbia d'ambedue loro quelle più parti che verisimilmente possano stare insieme. Laonde nel far giudizio di lei non bisogna confondere i termine di misto e doppio, come fanno coloro che poco intendono, nè s'avvengono che niuna cosa può esser mista se non è una, e se la parti che in essa sono in modo non si confondono, che l'una non si

<sup>9</sup> Cristóbal de Figueroa, cuya fama como crítico de Lope es notoria, publica sin embargo esta primera edición de la traducción de la obra en 1602 con un prólogo dirigido al V marqués de Sessa, padre del VI marqués de Sessa, que luego será mecenas de Lope de Vega. Este prólogo ya no se repite en la edición de Valencia 1609, una vez muerto el marqués (Suárez Figaredo 13 y 276) La noticia es curiosa puesto que lo enlaza con otro contemporáneo de Lope, el Abad de Rute, posiblemente el “didáscalo” que Lope menciona en sus *Sátiras* junto a Cristóbal de Figueroa. El Abad de Rute, familiar del VI duque de Sessa, y protegido del V duque de Sessa, inició un acercamiento hacia Lope y el VI duque de Sessa que no resultó fructuoso. Tanto Figueroa como Rute aparecen citados juntos, precisamente en una sátira en la que Lope ataca a Torres Rámila (el autor de la ya mencionada *Spongiae*): “Déjate de morlacos o morlanos / Figueroas, didáscalos y Ponces / puesto que finges defensores vanos. / Ya se arman contra ti. Verás entonces / sepultada en ti mismo tu memoria. / La suya en japses y dorados bronce” (Entrambasaguas 309-11).

<sup>10</sup> Tras la publicación de la tragicomedia *Il Pastor Fido* de Guarini (1590) tendremos la *Apología* de Iason de Nores en contra de la tragicomedia (1590), la fundamentada defensa de esta en *Il Verato secondo ovvero replica* (1593) de Guarini, las consideraciones de Malacreta sobre *Il Pastor Fido* (1600), la respuesta de Paolo Beni a las consideraciones (1600), el *Discorso nel quale si dichiarano e stabiliscono molte cose pertinenti alla Risposta*, también de Beni (1600), *Due Discorsi. Uno contra la tragicomedia y otro contra il pastor Fido* (1601) de Summo, Faustino, la *Difesa del pastor Fido* de Pescetti (1601), o el *Compendio della poesia tragicomica* (1601) de Guarini. Un somero listado de las principales obras y autores que integraron esta polémica nos da muestra de su importancia.

<sup>11</sup> En el *Compendio della poesia tragicomica* (1600) Guarini resume los alegatos a favor de la tragicomedia y del *Pastor Fido* que había publicado anteriormente en su primer y segundo *Verato*.

possa più nè conoscere nè separare dall'altra. Dottrina del Filosofo, nel primo della Generazione, chiarissima e volgatissima, dov'egli mostra la differenza dell'esser misto al esser composto. (Guarini 371)

De hecho, para Guarini la tragicomedia es un nuevo modo de poesía *perfetto* cuya genealogía adscribe directamente a Aristóteles, respondiendo a aquellos que lo criticaban precisamente bajo el estandarte del aristotelismo. Guarini, recurriendo como Lope a la historia del teatro, llama la atención sobre la presencia tanto de personajes ilustres como no ilustres en las obras de la antigüedad clásica.

Ma nego bene, che repugni alla natura e all'arte poetica in generale, che in una sola favola s'introducano persone grandi e non grandi. Qual tragedia fu mai che non avesse molto più servi, e altre persone di questa fatta, che personaggi di grande affare? (Guarini 375)

Tras citar como ejemplo el caso del *Edipo* de Sófocles, en el que el nudo de la acción recae en dos pastores y no, por tanto, en el rey o en la reina, Guarini señala que resulta normal no solo encontrar cohabitando en la tragicomedia personas ilustres y no ilustres, sino también de la pura tragedia e incluso de la comedia: así, por ejemplo, Aristófanes mezcló hombres y dioses, e incluso los animales y las nubes aparecieron hablando en su obra (Guarini 375). Guarini dedica varias páginas a responder a su pregunta: “non può egli stare che tra negozi gravi intervengan casi piacevoli?” (Guarini 376). En su respuesta el análisis del teatro clásico se realiza, precisamente, a la luz de su mezcla de estilos y personajes, abogando por el deleite de lo “trágico y lo cómico mezclado” (por usar el verso de Lope). Esto pasa por demostrar cómo en las obras de la antigüedad “può dunque stare, non dico l'allegrezza e'l dolore, ma la pietà col riso in una favola stessa” (Guarini 377). Guarini, a diferencia de Lope, prefiere que pese a la mezcla de registros (cómico, trágico) y personajes inherente hasta cierto punto en cualquier creación poética, la tragedia, la comedia y la tragicomedia se conciben como géneros independientes. Cuando en las páginas siguientes Guarini elabora su defensa del género mixto de la tragicomedia, su posicionamiento presenta concomitancias con el punto de vista del Lope que escribe que “buen ejemplo nos da naturaleza/ que por tal variedad tiene belleza” (Vega 313, vv. 178-80), eco de un célebre y citadísimo verso de Serafino Aquilano (Rodríguez Cuadros 313). Como en el caso de Robortello, si bien el variar de la naturaleza se articula gracias a Aquilano: “e per tal variar Natura è bella” (Aquilano 154, v. 11), el contexto de la enunciación de ambos textos no presenta similitudes. El de Aquilano está inserto en el contexto de un soneto moral (“Io pur travaglio e so che'l tempo gioco”) sobre el destino y el devenir temporal, mientras que el de Lope es parte de un tratado sobre la comedia. Sin embargo, sería interesante explorar en mayor profundidad la filiación que Lope (bien directa o indirectamente) pudiera tener con las ideas de Guarini. Para este, la idea de una naturaleza armónica basada en la mezcla y la variedad está presente en los libros de la *Generación de los animales* de Aristóteles, y tiene, por lo tanto, una justificación biológica fácilmente ejemplificable mediante la mezcla de las especies. Esto se relaciona con lo teorizado por Horacio y Cicerón, y con la cita, que ya vimos en el tratado de Lope, acerca de la comedia como espejo de la humana conversación. En las siguientes páginas la defensa de lo mixto pasa, por un lado, por la constatación de la mezcla que existe en la propia sociedad, siendo una prueba, por lo tanto, no sólo de su posibilidad, sino de su adecuación; por otro lado, parte también del análisis del producto que de esta se deriva, siempre nuevo (como el mulo), comparable a la tragicomedia. Estos argumentos llevan a Guarini a

defender la tragicomedia por encima de todos los demás géneros, precisamente por no ser aborrecida por los hombres, como lo es la tragedia, ni poco estimada, como la comedia. En último término, el razonamiento de Guarini pone en el punto de mira tanto la diversión del público (hecho que ocurría, como lo había entendido Poliziano y como dirá Lope más adelante, por la mezcla de registros) como la estima de su propia creación poética, que pasa por la teorización de una nueva propuesta dramática; una actitud, esta, no tan distante de la de Lope, en una estrategia retórica que quiere distanciarse de la baja estima de la que, desde la preceptiva, gozaba la comedia.

Los puntos de contacto entre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope, escrito casi diez años después del tratado de Guarini en un momento en el que en Italia la polémica, muerto ya De Nores, había perdido fuerza, podrían ser producto solamente de una filiación lejana en la que confluyen dos visiones afines, cada una a su manera, a la mezcla de lo trágico y lo cómico. Sin embargo algunos datos apuntan a una filiación más estrecha. En 1615 se publica en Lyon la *Didascalía Multiplex*; su autor es Francisco Fernández de Córdoba, más conocido como Abad de Rute, antiguo protegido del V duque de Sessa. La obra lleva una dedicatoria al VI duque, Luis Fernández de Córdoba y Cardona y Aragón, mecenas de Lope de Vega. Según Marín, parece que la obra llegó a manos del duque, por carta de Lope fechada hacia 1615 (Marín 304-06):

La carta de Arellano, yo la tengo, que por ocasión destas fiestas del Corpus la suspendí, pareziéndome no ynportaba. La carta de Córdoba yrá otro ordinario, porque es justo que V. ex<sup>a</sup>. responda como quien ha visto el libro; y ni ha de ser tan presto que él lo dude, ni con tan poco acuerdo que no crea que no se entiende. (Marín 303)<sup>12</sup>

La obra, que parece haber sido acogida con cierta frialdad por Lope de Vega y el duque de Sessa, puede leerse como un intento probablemente fallido de acercamiento a ambos. Esto se hace explícito en las páginas que la miscelánea dedica a la comedia, donde Rute enarbola una defensa de la comedia nueva en la que traza puntos de contacto explícitos entre esta y la teoría poética italiana. Rute había pasado en Roma parte de sus años de formación, como protegido del V duque de Sessa (Alonso 209-10). En estos años en Roma

estuvo atento a las polémicas literarias: así, la que en torno al *Pastor Fido* y la tragicomedia se desarrolla de 1586 a 1594 entre Nores y Guarini y deja estela en los años inmediatos; su huella está aún en un capítulo de la *Didascalía* (el XXI: “Comoediae ac Tragoediae differentiam aliam esse ab ea quae vulgò creditur”), en donde contra Nores y contra los detractores de lo español defiende a la *Celestina*, y a la Comedia española. (Alonso 210)

En el capítulo de *Comoediae ac Tragoediae* el Abad de Rute se propone establecer la verdadera diferencia entre tragedia y comedia. El final, funesto para la tragedia y alegre para la comedia, había sido una de las distinciones básicas entre ambos géneros, derivada, de acuerdo con Rute, de Diomedes y seguida por numerosos autores del siglo XVI (Celio Rodigino, Lilio Gregorio Giraldi, Francisco Nausea, Florido Labino, Alexander Carreius, Cesare Scaligero, Iason Denores) (Fernández de Córdoba 222-23). Para Rute es la esencia de la acción (funesta o cómica), y no el final (contingente) lo que distingue a ambos géneros, recordándose a este propósito el final de las *Nubes* de Aristófanes, que termina

<sup>12</sup> Según Marín, el Córdoba de la carta haría referencia a Francisco Fernández de Córdoba, esto es, al Abad de Rute.

con la venganza de Estrepsíades, el incendio de la casa de Sócrates y las lágrimas del propio Sócrates (Fernández de Córdoba 226). Rute utiliza para su discurso algunos de los argumentos de Guarini, y señala con Minturno y Altizzati (uno de los defensores de Guarini, autor de la “Replica del Altizzato contra l'Apologia de Nores”) que la tragedia debe conservar la acción de luto y la fortuna ambigua, sea el final triste o alegre. Este argumento deriva, en Rute, de la lectura de un pasaje erróneo, ya fuera a través de un códice corrupto o de una manipulación de la *Poética* de Aristóteles (Fernández de Córdoba 227). Al igual que ocurría en los casos de Poliziano, Guarini y Lope, para Rute no es error que en la comedia se trate de personas ilustres (Fernández de Córdoba 229). Más aún, su conocimiento de la teoría poética italiana le permite establecer conexiones entre la comedia nueva y el debate sobre la tragicomedia que había tenido lugar en Italia. Rute censura a Denores por haber criticado tanto la tragicomedia *Il Pastor Fido*, a la que considera obra digna de elogio inmortal y de nunca ser olvidada por la memoria de los doctos, como por haberse atrevido a meterse en mies ajena y, siendo extranjero, haber condenado también la *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Celestina)*. Para defender ambas propuestas, juzga Rute, sería más que suficiente usar los argumentos que fueron usados en defensa de la tragicomedia de Guarini (Fernández de Córdoba 228). Las acusaciones, explícitas en la *Didascalía*, que desde el extranjero se esgrimen contra los poetas españoles son precisamente la mezcla de personajes ilustres e ínfimos y la falta de respecto a la unidad de tiempo aristotélica. Rute admite que en España, como en otros lugares, hay ignorantes que cometen todo tipo de errores; hay también, sin embargo, quienes consiguen un equilibrio entre agudeza, facecias y gravedad de las sentencias. Esta alternancia de risas y lágrimas, y de personajes ilustres y menos ilustres la demuestra Rute, como habían hecho antes Poliziano y Lope, a partir de una historiografía de la propia comedia que pasa de nuevo por la *Odisea* (con Oreste y Egisto), por las *Ranas* de Aristófanes, y, sobre todo, por las palabras de Mercurio en el prólogo de Plauto a su tragicomedia *Amphitrio*, que constituyen la defensa definitiva hecha desde la antigüedad de la mezcla de tragedia y comedia (Fernández de Córdoba 230):

Ahora voy a deciros en primer lugar el ruego que he venido a haceros; después expondré el argumento de esta tragedia... ¿Por qué habéis arrugado la frente? ¿Porque dije que iba a ser una tragedia? Soy un dios, en un instante la transformé. Esta misma obra, si queréis, la convertiré de tragedia en comedia, sin cambiar un solo verso. ¿Lo queréis, sí o no? Pero, ¡sere tondo! ¿Cómo si yo no supiera, siendo un dios, que sí lo queréis! Sé muy bien cuál es vuestro parecer sobre este punto. Haré que sea una mezcla de comedia y tragedia. Pues hacer que sea comedia por completo una obra en la que intervienen reyes y dioses, no me parece conveniente. Entonces, ¿qué hacer? Pues, como también un esclavo hace un papel en ella, haré que sea, tal como he dicho, una tragicomedia. (Plauto 116-17)

Las palabras de Mercurio, que subrayan el poder de la creación dramática y del comediógrafo (capaz, como un dios, de alterar su obra para complacer al público), y el uso de lo trágico y lo cómico mezclado, llevan al Abad de Rute a concluir que por lo tanto, como los españoles no han pecado para nada en esta cuestión, es necesario que enmudezca el resto de acusadores (Fernández de Córdoba 230). La justificación de las innovaciones de la comedia nueva mediante su vinculación con el debate originado por *Il pastor Fido* y la reivindicación de estas desde la antigüedad clásica, podrían considerarse la

interpretación individual de un estudioso que estaba extremadamente al corriente de los debates teóricos contemporáneos sobre la comedia y, por tanto, tan solo una lectura contemporánea parcial sobre la propuesta de Lope. Aun siendo así, la contemporaneidad de ambos autores y la relación que se establece entre ambas propuestas debería alertarnos sobre la necesidad de profundizar en los vínculos, todavía ampliamente inexplorados, de la teoría dramática española en relación a la producción dramática italiana y europea. Recordemos que la descripción favorable de la presencia de reyes en la escena cómica no solo está presente en la *Praelectio* de Poliziano sino también en las controversias del teatro inglés hacia finales del siglo XVI. Así mismo la tragicomedia fue uno de los asuntos que más interesaron a Corneille en obras como *Le Cid* o *L'illusion comique*. Concretamente, y volviendo a Lope de Vega, la importancia que tiene la lectura de obras italianas para su creación dramática, así como la abundancia de referencias que se hallan en su obra hacia polémicas que tuvieron lugar en ese país deben alertarnos sobre la comunicación que tenía lugar entre las dos penínsulas a principios del siglo XVII.

**Obras citadas**

- Alonso, Dámaso. *Obras completas. VI. Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, 1982.
- Aquilano, Serafino. *Sonetti e altre rime*. Ed. Antonio Rossi. Roma: Bulzoni, 2005.
- Brown, Gary J. “Lope de Vega's Evolving Rhetoric and Poetics: the Dedicatory Epistle to Arguijo (*Rimas*, 1602)”. *Hispanófila* 156 (2009): 29-49.
- Carvalho, Luis Alfonso. *Cisne de Apolo*. Ed. Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Castelvetro, Ludovico. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. Basilea: Pietro de Sedabonis, 1570.
- Castiglione, Baldassare. “Prologo”. *La Calandria*. De Bernardo Dovizi da Bibbiena. Ed. Paolo Fossati. Torino: Einaudi, 1967. 15-16.
- Cueva, Juan de la. *El infamador, Los siete infantes de Lara y el Ejemplar poético*. Ed. Francisco A. De Icaza. Madrid: Espasa-Calpe, 1924.
- Entrambasaguas, Joaquín de. *Estudios sobre Lope de Vega*. Vol. II. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.
- Enciclopedia dell'Italiano*. [Consulta del 15 de agosto] En: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/>
- Fernández de Córdoba, Francisco. *Didascalía Multiplex*. Lugduni: 1615.
- Guarini, Battista. *Il Pastor Fido, Tragicomedia Pastorale, di Battista Guarini con il discorso critico dell'autore sopra esso*. Ed. G. Casella. Firenze: G. Barbèra, 1866.
- Lattanzi Roselli, Rosetta. *La commedia antica e L'Andria di Terenzio. Appunti inediti a cura di Rosetta Lattanzi Roselli*. Firenze: Sansoni, 1973.
- Marín, Nicolás. “El abad de Rute y una carta de Lope”. *Revista de filología española* 55 (1972): 303-07.
- Pepe Sarno, Inoria. “El *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva entre intertextualidad e interdiscursividad”. *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*. Vol. I. Ed. Ignacio Arellano at alii. Pamplona: G.R.I.S.O; Toulouse: L.E.M.S.O, 1996. 425-33.
- Plauto. *Comedias I*. Ed. José Román Bravo. Madrid: Cátedra, 2005.
- Poliziano, Angelo. *La commedia antica e L'Andria di Terenzio. Appunti inediti a cura di Rosetta Lattanzi Roselli*. Firenze: Sansoni, 1973.
- Profeti, Maria Grazia. “Me llamen ignorante Italia y Francia”. *El arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2010. 55-73.
- Ramajo Caño, Antonio. “Notas sobre la recepción del Poliziano latino en España: una ‘monodia’ del catedrático salmantino Blas López”. *Criticón* 55 (1992): 41-52.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. “Introducción”. *Arte Nuevo de hacer comedias*. De Lope de Vega. Madrid: Castalia, 2011. 9-243.
- Robortello, Francesco. “De Comoedia”. *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Ed. María José Vega Ramos. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1997. 105-19.
- Sánchez Alfonso. “Apéndice a la Reclamación de la Esponja del maestro Alfonso Sánchez, hombre eruditísimo y profesor principal de lenguas sagradas en la Universidad de Alcalá”. *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres*

- Rámila y Diego de Colmenares*. De Xavier Tubau. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008. 187-201. Internet resource.
- Suárez de Figueroa, Cristobal, tr. *El pastor Fido de Battista Guarini*. Ed. Enrique Suárez Figaredo en: [http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertxts/Suarez\\_Figaredo\\_PastorFido\\_02y09.pdf](http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_PastorFido_02y09.pdf) [consulta del 26 de julio de 2013]
- Torres Naharro, Bartolomé. *Obra completa*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Biblioteca Castro, 1994.
- Tubau, Xavier. “El ‘Appendix ad Expostulationem Spongiae’ de Alfonso Sánchez”. “*Aún no dejó la pluma*”. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Barcelona: Grupo Prolope - Universitat Autònoma de Barcelona, 2009. 323-69.
- . *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008. Internet resource.
- Vega, Lope de. *Arte Nuevo de hacer comedias*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Castalia, 2011.
- Vega Ramos, María José. *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1997.