

## **Antes del *Arte nuevo*: génesis y evolución del contexto teórico-teatral del Lope joven**

Manuel Pérez Jiménez  
*Universidad de Alcalá*

### **1. INTRODUCCIÓN**

La adecuada percepción del valor de la renovación impulsada por Lope de Vega, así como la de la idea teatral que la anima, se hallan, a su vez, en estrecha relación con la concepción del teatro heredada por el Fénix. Dicha concepción posee, sin embargo, un carácter plural, pues en ella se aúnan un conjunto de concepciones particulares que afectan al ser entero del hecho dramático. Más aún: tanto estas concepciones concretas de los distintos aspectos y elementos integrantes del ser teatral, como la idea general del mismo que, en su conjunto, conforman, son otros tantos resultados de una dilatada tradición de teorías que, arrancando de la antigüedad clásica, se suceden e interrelacionan durante siglos, contradiciéndose a veces y complementándose otras, hasta deparar, en el ocaso del Renacimiento, un panorama habitado por simultaneidades y controversias, en el que la descripción de cada elemento debe entenderse como la suma de las concepciones concretas que lo recubren y que, a su vez, lo explican bajo el prisma de una o varias teorías generales predominantes.

Cuando el joven Lope inicia su carrera de dramaturgo, el entrecruzamiento de líneas doctrinales aparece complementado y, en buena medida, impulsado por el dinamismo de una tradición teórica cuyas etapas han ido generando concepciones del teatro que han mantenido su vigencia en el humanismo renacentista y cuya influencia continúa cuando se produce el surgimiento del teatro como espectáculo y de la comedia barroca como su forma predominante. La teoría del Renacimiento no se presenta, así pues, como una reedición, más o menos ortodoxa y acentuada, de las doctrinas aristotélica y horaciana; antes bien, el prestigio que, desde la publicación de ambas *Poéticas*, acompaña a la influencia predominante de las teorías que contienen, corresponde a una amalgama compuesta no sólo por escolios y comentarios doctrinalmente próximos a las mismas, sino también por formulaciones procedentes de otras disciplinas cercanas, así como por otras surgidas como rectificaciones o contestaciones de la ortodoxia clásica y percibidas como frentes de controversia respecto a ésta.

Tanto aquellas líneas teóricas que aparecen entrecruzadas en el seno del pensamiento humanista como las huellas de las concepciones seculares cuya influencia perdura, conforman el contexto teórico inmediatamente precedente a la creación del joven Lope y a la formulación de la idea teatral que la inspira. Ésta germinará, precisamente, en el seno de aquel abigarrado panorama, que encerraba, en sí mismo y como herencia de aquella tradición prolífica y múltiple, la semilla de una transformación que el desarrollo progresivo de la actividad teatral impondría como una necesidad cuya inercia tornaba obsoleto todo elemento teórico no sintonizado con dicho despliegue.

De esta forma, Lope de Vega construye su idea teatral sobre los pilares de la teoría clásica aristotélico-horaciana predominante en aquel panorama, pero su obra y su pensamiento teatrales responden al carácter abierto y pluridoctrinal del contexto. La realidad de la escena será, sin embargo, el factor que catalice el cambio al que dicho contexto se hallaba ya abocado. Cuando el Fénix adquiriera conciencia plena de aquella realidad práctica y de la relación de la misma con aquel bagaje teórico, llevará adelante una transformación que, en el horizonte artístico y conceptual de la historia del teatro, presenta un nítido carácter revolucionario. Así, si la creación de Lope mostró desde muy pronto el camino de la comedia nueva, su idea teatral fue conformándose de manera simultánea, de modo que, producida ya una buena parte de la primera, la segunda irrumpe con valor de concepción plena en la formulación que constituye el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.<sup>1</sup> En efecto, a la altura de 1609, este tratado iba a evidenciar no sólo las huellas ciertas de aquella tradición teórica dominada por la doctrina clásica y complementada con restos de otros conceptos y posiciones; sino también las correcciones que la idea lopesca practica sobre esta herencia, así como, sobre todo, las propuestas (ya contrastadas en la escena a lo largo de dos decenios) que Lope formula como aspectos esenciales de la teoría del nuevo teatro.

De acuerdo con lo expuesto, el propósito del presente trabajo viene dado por la descripción del contexto teórico en el que se inscriben la creación y la concepción dramáticas del primer Lope. Se trata, así, de establecer el grado de desarrollo del sistema conceptual que sustenta la idea de teatro, proporciona las categorías y legitima los procedimientos puestos en juego en la creación y formulados luego en la teoría del *Arte nuevo*.

Sin embargo, más allá de la descripción de doctrinas y de líneas conceptuales, el trabajo se propone el objetivo concreto de establecer en qué medida Lope recibe y, por su parte, formula una verdadera teoría teatral, lo que exige determinar, antes de nada, si la reflexión sobre el teatro cuyo caudal hereda y transmite Lope es autónoma, o bien, subsidiaria con respecto a otras disciplinas, factor este último que impediría una consideración exenta e integral de su objeto. En efecto, como toda teoría, la dramática debe sustentar su validez en su carácter especificador, esto es, en su capacidad para describir el género teatral y para diferenciarlo del resto, bien sea mediante su consideración exclusiva, bien sea a través de su descripción diferenciada en tratados generales que lo equiparen a otros géneros. En consecuencia, este trabajo incluye un marcado enfoque diacrónico, que debe permitir mostrar las etapas de aquel secular

---

<sup>1</sup> Citamos el tratado por la edición crítica de Felipe B. Pedraza Jiménez (Vega Carpio, 2010).

proceso de conformación de una dramática o teoría específica sobre el teatro, señalando los avances y retrocesos de la evolución, así como el punto en que ésta se encuentra cuando Lope de Vega formula su propia teoría.

## 2. EL ENTORNO INMEDIATO: LOS REFERENTES TEÓRICOS DE LOPE

De manera sucinta, pero necesaria para sustentar la perspectiva evolutiva adoptada en la segunda parte del trabajo, ofrecemos en esta primera una presentación esquemática, destinada a establecer el contexto teórico inmediato a Lope, esto es, el conjunto de formulaciones que tuvo a su disposición, en el plano teórico, desde que irrumpió en la escena como dramaturgo hasta que sistematizó su propia teoría en el *Arte nuevo*. Precisamente, un mérito adicional de este tratado viene dado por la especificidad de su objeto, constituido estrictamente por el género de la comedia. En efecto, muy al contrario, las ideas teatrales que conformaban este entorno teórico inmediato aparecían contenidas principalmente en tratados de poética o teoría literaria general, cuando no en compendios de retórica o de gramática;<sup>2</sup> conformando su conjunto un panorama variopinto que pretendemos sistematizar en los cuatro tipos siguientes.

Consideramos, en primer lugar, los tratados clásicos mayores, esto es, el de Aristóteles y el de Horacio, fuentes y referencias últimas para el entero desarrollo de la teoría teatral clásica.<sup>3</sup> Lope tuvo ambos a su disposición y pudo leerlos y estudiarlos, en latín, tanto en las clases de gramática como en los estudios de artes,<sup>4</sup> de acuerdo con la costumbre académica de su tiempo.<sup>5</sup> La tradición impresa del *Arte poética o Epístola a los Pisones* horaciana se remontaba, en tiempo del joven Lope, a un siglo largo, pues se había imprimido por primera vez en 1471. En cuanto a la *Poética* aristotélica, la datación de su texto latino difiere escasamente de la del tratado horaciano, aunque ofrece alguna particularidad. En efecto, a 1481 se remonta la edición impresa de una vía indirecta: la traducción latina que Hermannus Alemannus había realizado, en el siglo

---

<sup>2</sup> Una notable excepción la constituye el tratado *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent*, de Robortello. En su edición, indica María José Vega que el mismo “está incluido entre los tratados apendiculares que acompañan la edición, traducción y comentario de la *Poética* aristotélica de Francesco Robortello [Utinense]”. El volumen se editó en Florencia, en 1548, bajo el título: *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*. Pese a aparecer inserto en este volumen, el texto de la *Explicatio...* (también conocido como *De comedia* y así mencionando en el verso 144 del *Arte nuevo*) constituye un estudio específico sobre este género y, por tanto, un verdadero tratado de dramática o teoría teatral (Vega, 1987: 85 y ss.).

<sup>3</sup> Para la consulta y las citas del tratado horaciano, nos hemos servido de la edición contenida en el volumen *Epístolas. Arte poética* (Horacio Flaco, 2002), cotejando dicho texto con el que se incluye en *Artes poéticas* (Aristóteles/Horacio, 1987). Para la *Poética* de Aristóteles, hemos utilizado, además del texto contenido en esta última fuente, la edición de García Yebra (Aristóteles, 1974) y la traducción de Goya y Muniain (Aristóteles, 1979).

<sup>4</sup> Cursados, respectivamente, en el Colegio de los Jesuitas (luego, Colegio Imperial) y en la Universidad de Alcalá. A ello alude también el propio Lope en los vv. 11-16 del *Arte nuevo*.

<sup>5</sup> Puede consultarse, en relación con esto, la *Historia de la Universidad de Alcalá*, de reciente aparición (Alvar Ezquerro, 2010). Algunos de los trabajos que integran esta obra colectiva revisten especial interés para conocer la formación académica de la generación de Lope de Vega, quien, por su parte, estudió en la Universidad de Alcalá entre 1577 y 1581.

XIII, del comentario de la *Poética* de Aristóteles que, en la centuria anterior, había escrito Averroes.<sup>6</sup> Y pocos años después, los humanistas disponen ya del texto directo, a través de la traducción latina de Giorgio Valla, que aparece impresa en 1498.<sup>7</sup> Además, Lope dispuso ya de sendas traducciones del *Arte poética* al castellano en 1591 (realizada por Vicente Espinel) y en 1592 (debida a Luis Zapata). Sin embargo, no habría, en el caso de Aristóteles, edición en español disponible en tiempos del Lope joven, toda vez que la primera impresión castellana se haría esperar hasta 1626 (traducción de Alonso Ordóñez das Seixas y Tobar).<sup>8</sup>

Junto al conocimiento inmediato de los dos grandes tratados, Lope y sus contemporáneos dispusieron de la doctrina clásica contenida en los importantes comentarios realizados sobre aquellos textos fundacionales. La tradición de los comentarios es tan antigua como la de la propia actividad de la academia aristotélica y, en sentido amplio, incluye a Elio Donato, en el siglo IV, así como, ya en el siglo XII, al citado comentario de Averroes.<sup>9</sup> En sentido propio, este género de tratados comprende los dedicados, en el ámbito del humanismo, a esclarecer y a difundir las más notables obras de la antigüedad clásica.<sup>10</sup> De esta manera, el redescubrimiento de Aristóteles en la teoría literaria del Renacimiento se halla sustentado, junto a las ediciones en latín, griego y romance, también en los comentarios sobre la *Poética*; y, aunque en medida notablemente menor, lo mismo puede predicarse del tratado horaciano. Carlson (1984: 38 y ss.) resalta una serie de comentarios que son considerados mayores, abierta en 1548 por Robortello, con sus *Explicationes* (Vega, 1987: 85). En la misma línea, Lombardi y Maggi publicaron en 1550 el segundo gran comentario, siendo el tercero el que Vettori dio a la estampa en 1560. De 1585 data el de Riccoboni, que suele ser destacado por constituir el más breve del conjunto. Pero, entre éste y aquellos, Castelvetro, en 1570; y Piccolomini, en 1575, habían publicado los primeros comentarios en italiano. Domínguez Caparrós (1978: XIII/6) hace notar, en primer lugar, que en España fueron conocidos muchos de estos comentarios, como lo revela el hecho de que Palmyreno (muerto en 1566-67) cite a los siguientes comentaristas italianos: Minturno, Pigna, Robortello, Lambrino, Escalígero y Feliciano; y, en segundo lugar, que la segunda mitad del siglo XVI conocería la publicación de algunos comentarios españoles a Aristóteles y a Horacio, bien en latín, bien en castellano (como tendremos ocasión de ver).

Un tercer apartado del conjunto de textos teóricos constitutivos del entorno inmediato del joven Lope viene dado por los tratados de poética escritos por los humanistas, cuya importancia, fundamental para la transmisión de la doctrina clásica,

---

<sup>6</sup> El texto del comentario se halla disponible, en inglés, en traducción moderna (Averroes, 1986).

<sup>7</sup> La traducción de Valla abrió, así, el camino del conocimiento directo de la *Poética*, que seguirían otras traducciones del texto aristotélico, bien al latín (como la de Pazzi, en 1536), bien incluso al italiano (tal, la de Segni, en 1549). A ello habría que sumar la *editio princeps* del texto griego, en Venecia, en 1508. Para todo ello, puede consultarse a Carlson (1984: 38 y ss).

<sup>8</sup> Así, en Menéndez Pelayo (1994: 686, vol. I).

<sup>9</sup> A ambos tratadistas nos referimos más por extenso en los apartados 3.3. (Donato) y 3.4. (Averroes).

<sup>10</sup> María José Vega (1987: 37-53) pone de relieve la importancia que los comentarios quinientistas a Terencio tuvieron “para la formación de la moderna teoría de la comedia”, la cual “fue ignorada por la investigación hasta los años cincuenta de este siglo”.

aparece además reforzada por cuanto implica la recuperación de la independencia de la poética o teoría literaria con respecto a otras disciplinas. Este último aspecto forma parte, como veremos, de un vasto proceso, algunas de cuyas raíces se hundirían en el período medieval y que, con el triunfo del pensamiento humanista, iba a devolver a la poética el rango que había detentado en la Grecia clásica y perdido posteriormente.

Domínguez Caparrós destaca el tratado de Marco Girolamo Vida (1527), no sólo como la primera de las poéticas renacentistas, sino también como el punto de independización de la teoría literaria respecto a la gramática y a la retórica. El mismo estudioso (1978: XIII/8) ofrece a continuación la siguiente relación de *tratadistas de poética* “en el siglo XVI italiano”: Vida (1527), Daniello (1536), Muzio (1551), Varchi (1553), Cintio (1554), Fracastoro (1555), Minturno (1559), Partenio (1560), Escalígero (1561), Viperano (1579), Patrizzi (1586), Tasso (1587), Denroes (1588), Buonamici (1597) y Summo (1600). El conjunto de los textos teóricos escritos por dichos tratadistas materializa el triunfo de la consideración, por parte de los humanistas, de que la literatura es una actividad autónoma y de que la poética o reflexión teórica sobre la misma debe constituir una disciplina independiente.

El ejemplo italiano sería seguido, de manera desigual, en España, bien por algunos tratados integrales de poética, bien por textos que, incluyendo tal denominación en su título, abordaban, sin embargo, aspectos parciales de la reflexión sobre la literatura. Cualquiera que sea la valoración de su importancia,<sup>11</sup> el hecho es que los anteriores a 1609 deben ser tenidos en cuenta como parte del entorno teórico en el que se inscriben la obra y el pensamiento teatrales del primer Lope de Vega.

La clasificación, que estamos esbozando, de los referentes teóricos que, hallándose a la disposición de Lope y de sus coetáneos, pueden suministrar, antes del *Arte nuevo*, el conocimiento de la teoría teatral clásica, debe completarse con un cuarto y último grupo, constituido por las referencias y síntesis contenidas en los tratados de retórica y de gramática.

Como pretendemos mostrar en ulteriores apartados, la poética clásica había experimentado un largo proceso de disolución como disciplina, materializado, primero, en la supeditación efectiva de la literatura a la elocuencia, llevada a cabo por los rétores latinos; y culminado, en el clasicismo tardío del siglo IV, con el florecimiento de la gramática y su predominio dentro del árbol del saber, que supondría la inclusión, entre los contenidos de esta disciplina, de la antigua poética. De esta forma, la mención de rétores y gramáticos en el *Arte nuevo* revela su condición de referentes para la teoría literaria, a pesar de la naturaleza extrínseca, con respecto a ésta, del contenido de sus tratados.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Sobre esta cuestión volveremos en el parágrafo 3.4.

<sup>12</sup> En su tratado, Lope nombra a los siguientes: Tirón Gramático (v. 18), Elio Donato (v. 83), Cicerón (vv. 5 y 123), Helio Arístides (v. 257) y Pedro Crinito (v. 353). Por otra parte, Plutarco (v. 169) imprime un enfoque retórico (sobre el que volveremos en nuestro epígrafe 3.2.) a su cotejo entre Aristófanes y Menandro; mientras que Valero Máximo (v. 352), aunque es historiador, parece llegar a Lope a través de la tradición retórica, a juzgar por el comentario de García Santo-Tomás (Vega Carpio, 2006: 150, nota).

### 3. EVOLUCIÓN DE LAS TEORÍAS: ESTADIOS HACIA LA DRAMÁTICA

#### 3.1. En el seno de la teoría de la literatura

El nacimiento de la dramática o reflexión teórica sobre el ser teatral tiene lugar en el marco de una teoría más amplia, dedicada al conjunto de la literatura, que concibe ésta como imitación y, por lo mismo, como arte.<sup>13</sup> En efecto, dentro de la *Poética* de Aristóteles, piedra angular de la reflexión sobre este arte “que se vale únicamente de palabras”, la tragedia y la comedia constituyen especies, equiparables a la epopeya, a la poesía ditiirámica y a otras manifestaciones de menor relieve.<sup>14</sup> Por consiguiente, las descripciones de aquellos dos géneros dramáticos (extensa, para la tragedia; parcial e indirecta, en el caso de la comedia) constituyen únicamente partes del propósito de descripción general de la literatura y de las especies que la integran. Ambos géneros coinciden, diferenciándose en ello de los demás, en que su discurso es enteramente dialogado, lo que confiere a los personajes y a sus acciones un grado de actividad no atenuado por la intervención del poeta o del narrador.<sup>15</sup>

Quedaba así establecida una concepción llamada a perdurar en el pensamiento occidental y a adquirir preponderancia teórica en el humanismo renacentista: la consideración del teatro como un género literario y de la dramática como una parte de la poética o teoría de la literatura.

Dicha concepción se vería reforzada por la posición de Horacio, cuya *Arte poética* iba a constituir el segundo gran pilar de la tradición clásica en la reflexión sobre el teatro. Precisamente, esta concepción académica o aristotélica de la dramática haría de Horacio una excepción en un contexto teórico dominado por el pragmatismo que impregnaba el pensamiento romano sobre la literatura y el teatro:

No other major Roman critic gives drama the central position accorded it by Horace in the *Ars poetica*. Much more commonly the emphasis is on rhetorical theory (as in Quintilian) or style (as in the famous essay on the sublime sometimes attributed to Longinus). When drama is mentioned at all by such writers, it is usually for the purpose of example or illustration only (Carlson, 1984: 25).

La *Epístola a los Pisones*, en efecto, reafirma la condición de género literario que posee el drama, dotándolo, además, de una importancia superior a la del resto. Y, aunque contiene aportaciones aspectuales de carácter novedoso y, a la vez, influyentes en la teoría posterior (énfasis en la verosimilitud, en el decoro y en la propiedad; doble

---

<sup>13</sup> El propio Aristóteles justifica la utilización del término *poesía* para referirse a lo que hoy entendemos por literatura, en su conjunto: “El arte que se vale únicamente de palabras, prosa o verso, sean versos de distinto tipo combinados o de una sola clase, hasta ahora no ha recibido nombre. (...) Si bien los hombres, uniendo al verso la raíz de las palabras poesía-poeta, les llaman poetas elegíacos o poetas épicos, pero poetas, no por la mimesis, sino porque en común se valen del verso.” *Poética*, I, 47b (Aristóteles/Horacio, 1987: 48).

<sup>14</sup> Margarete Newels (1974) abordó con detalle la cuestión de la entidad de la tragedia y de la comedia como géneros separados, así como la de su posterior inclusión en un género común (especialmente, en su capítulo III, 41-53).

<sup>15</sup> *Poética*, III, 48a (Aristóteles, 1974: 133-134).

función del teatro; división en cinco partes, etc.), la concepción teatral de Horacio transmite esencialmente la aristotélica, hasta el punto de que ambas iban a seguir suerte pareja en el desarrollo de la teoría teatral, cuyas etapas se compendian en el presente apartado.

En síntesis, esta concepción clásica o aristotélico-horaciana contiene dos aspectos de gran relevancia en el panorama de la evolución de la dramática que estamos trazando. El primero se refiere a la relación jerárquica entre las disciplinas teóricas y ofrece una doble vertiente: si, por un lado, la reflexión sobre el teatro carece de entidad propia y se inscribe en la reflexión sobre la literatura (dejando así translucir una paralela reducción, de rango epistemológico, del teatro a la condición de género literario); por otro, la literatura posee una consideración autónoma y la poética o reflexión sobre la misma goza así, en la teorización clásica, de la entidad independiente que, como hemos visto, se halla ausente en la dramática. El segundo aspecto viene dado por una efectiva consideración completa del ser teatral, esto es, dirigida (si bien, en proporción no idéntica) a todas las facetas que integran la esencia del mismo.<sup>16</sup> Resulta así el hecho, en cierto modo paradójico, de que la supeditación de la dramática a la poética, en la teoría clásica grecolatina, no impide la atribución de un ser específico a los géneros teatrales (artes de imitación enteramente dialogadas), como tampoco implica olvido de la reflexión sobre las facetas que conforman la pieza teatral.

### 3.2. Al servicio de la retórica

El estatuto de arte autónomo del que gozaba la literatura (y, en su interior, los géneros de la tragedia y de la comedia) en la *Poética* aristotélica iba a experimentar una suerte de cataclismo teórico, que supondría el sometimiento de la poética (y, en su seno, de la dramática) a otras disciplinas. El proceso, que duraría siglos, atravesó distintas etapas, que supusieron otras tantas formas de subsidiariedad y, con ello, similar número de retrocesos (alternados con algunos avances menores) en la recuperación de la independencia perdida, no acontecida hasta el Renacimiento.

Ya en la Grecia clásica, especialmente por obra de los estoicos, la reflexión literaria había quedado parcialmente sometida a la retórica, iniciándose así un proceso que sería continuado en el período helenístico o alejandrino, en el que (a partir del siglo III a. C.) “philosophical considerations of art declined, too, as more practical studies and, in literature, textual criticism began to be favored” (Carlson, 1984: 21).

Dicho proceso iba a culminar en la Roma clásica, donde el florecimiento de la retórica, puesta al servicio de la eficacia discursiva en los terrenos jurídico y político, hace que la teoría literaria deba encontrarse en el seno de los tratados sobre la elocuencia y que la literatura sea contemplada únicamente como un uso especial del lenguaje, cuya pertinencia procede de aquello que comparte con aquel otro uso especial que es el nivel retórico. Así,

---

<sup>16</sup> En efecto, aunque en distinta proporción, las tres facetas de dramaticidad, ficcionalidad y escenicidad, que integran la naturaleza del ser teatral, reciben algún modo de consideración teórica en la doctrina clásica, especialmente en la aristotélica.

in Roman criticism, rhetorical concerns dominated all others, and the poet and historian, as well as the orator, were analyzed by rhetorical standards. Questions of style and diction became paramount. Cicero (106-43 B.C.), for example, spoke of comedy at some length, not as a dramatic genre, but as a general source for oratorical effect (Carlson, 1984: 23).

De esta manera, se consagra una concepción de lo literario (y, como una parte de ello, de lo teatral) llamada a perdurar hasta nuestros días: su asimilación al mero nivel lingüístico, que hace de estas creaciones artísticas simples variantes estilísticas del lenguaje general.

Junto a las cuestiones de estilo (a veces, asimiladas a la consideración de unos registros bajo, llano y medio en los planos verbales de las obras) y a las de corrección lingüística (que abrirían el camino para la inmediata primacía de la gramática), la consideración retórica del teatro desarrollaría (más aún, debido a su inclusión en la literatura) los aspectos relativos a los recursos compositivos del discurso y, junto a ellos, los relacionados con las figuras literarias, denominadas hasta hoy figuras retóricas. Esto lleva a Carlson (1984: 25) a afirmar acerca de Quintiliano:

in his *De institutione oratoria* (c. 93), praises Menander among comic authors and Euripides among tragedians, but rhetorical rather than poetic criteria determine his choices; he is interested in these dramatists merely as possible models for the orator.

Ello es así incluso en aquellos tratados de cuyo título cabría esperar una mayor especificidad de la orientación dramática, cual es el caso de Plutarco, “who deals somewhat more extensively with the drama in the surviving synopsis of his *Comparison between Aristophanes and Menander*” (Carlson, 1984: 25). En efecto, aunque dicha síntesis muestra la influencia de la concepción aristotélico-horaciana, su afinidad esencial con la teoría retórica de Roma se manifiesta en el tratamiento otorgado a las cuestiones esenciales de aquella tradición clásica (decoro, propiedad, estilo, efecto, separación entre lo grave y lo cómico), las cuales son abordadas en relación con el discurso antes que como aspectos inherentes a la naturaleza autónoma del género de la comedia.

En conclusión, a pesar de la ya mencionada excepción que supuso el *Arte poética* de Horacio, la etapa que acabamos de describir deparó la pérdida de la consideración de la literatura como arte independiente y la consiguiente reducción hasta el mínimo del concepto de la misma. Y, como parte de ella, el teatro corrió una suerte similar, que supuso la consiguiente desaparición de la dramática como teoría, expulsada del lugar que, en la Grecia clásica, había detentado, bien es verdad que en el seno de la poética y repartida en las consideraciones separadas de la tragedia y de la comedia.

Resultaría obvio añadir que, en dicha concepción subsidiaria, la reflexión sobre las facetas constitutivas de la esencia teatral fue remplazada por la atención exclusiva al nivel lingüístico, único vestigio de la pasada teorización aristotélica (en la que, sin embargo, la consideración de la palabra como medio de la imitación llevada a cabo por el arte literario era únicamente la premisa inicial). La etapa siguiente (extendida al dilatado período medieval) no iba a suponer apenas modificación en la reducción conceptual señalada.



### 3.3. Supeditación a la gramática

Esta tercera fase de la construcción de la teoría teatral clásica no significaría, por tanto, recuperación alguna de la autonomía de la literatura (ni, menos aún, de los géneros teatrales), sino, por el contrario, un paso más hacia la pérdida de aquella independencia. En efecto, el predominio de la gramática en los estudios medievales (y, en concreto, dentro del *trivium*) iba a suponer, de hecho, la inserción en ella de la retórica, en cuyo interior seguiría estando cautiva, a su vez, la entidad de la literatura. En cuanto a la dramática, su antigua supeditación a la poética iba a implicar, en el nuevo contexto, el máximo grado de subsidiariedad en la escala jerárquica descrita:

Throughout the late classical period, (...) poetry was studied not for esthetic but for practical reasons, as an aid to more effective speaking and writing. As the medieval trivium of grammar, rhetoric, and logic developed, poetry was normally considered a part of the first, following Quintilian's definition of grammar as "the art of speaking correctly and the illustration of the poets". It is thus in the late classic grammarians that the most substantial theoretical writings on drama from this period are to be found (Carlson, 1984: 26).

En efecto, este proceso comienza a evidenciarse en el clasicismo tardío (hacia el siglo IV d. C.), a través de importantes tratados que, de manera un tanto paradójica, gramáticos como Elio Donato dedican específicamente al hecho literario (*De fabula*) e incluso al teatral (*De comedia*).<sup>17</sup> De manera particular, estos dos ensayos muestran su deuda con la teoría horaciana en cuestiones como la función moral, los aspectos compositivos y la diferenciación entre los géneros; pero, al mismo tiempo, la perspectiva retórica (recibida de Quintiliano y de Cicerón) mediatiza el tratamiento otorgado a aquellos asuntos y determina la influencia ejercida por dichos tratados en los períodos medieval y renacentista. De esta manera, la orientación retórica de Donato/Evancio<sup>18</sup> impregnará la porción de teoría que, dentro del *trivium*, concedía la gramática a la poética. Y, con ello, la doctrina de los gramáticos iba a contribuir intensamente a afirmar la consideración de la literatura y de sus géneros como actividades lingüísticas, que, por lo mismo, debían ser descritas y reguladas desde la disciplina gramatical.

Tal estado de cosas no iba a ser alterado, en lo sustancial, por la reforma del árbol del saber y de los estudios medievales acontecida varias centurias después y sintetizada así por Domínguez Caparrós (1978: XII/10):

Para entender el lugar que los estudios referidos a teoría de lo que hoy entendemos por 'literatura' ocupan en el sistema medieval, es necesario que nos refiramos al *reajuste* que se establece en el siglo XII dentro del campo del *trivium*. En esta época el *trivium clásico*

---

<sup>17</sup> María José Vega indica que el opúsculo de Donato conocido como *De Comoedia* o *De Comoedia et Tragoedia* "fue seminal para la teoría quinientista de la comedia, tanto por accidentes de transmisión (...) como por la extraordinaria fortuna editorial de Terencio, cuya difusión y circulación, acompañado del comentario donatiano, fue prácticamente ininterrumpida" (Vega, 1987: 37-38 y n. 1). También en relación con este mismo punto, puede consultarse a Rubiera Fernández (2009).

<sup>18</sup> "Los manuscritos más autorizados y los actuales editores de la obra dividen el texto [de Donato] en dos partes: la primera es conocida como *De Fabula*; la segunda, con el título *De Comoedia* o *Excerpta de Comoedia*. El *De Fabula* suele atribuirse actualmente a un autor de nombre Evancio" (Vega, 1987: 38).

(gramática, retórica y dialéctica) se escinde en dos: por una parte, se separa la *dialéctica*, bajo el nombre de *lógica*; por otra, la *poética* se independiza y ocupa un lugar aparte, o sólo se convierte en un apéndice de la gramática y de la dialéctica.

Un primer resultado de esto es que la reafirmación, a partir del siglo XII, de la preminencia de la gramática en el sistema conceptual del saber,<sup>19</sup> iba a deparar la resuelta incorporación a esta disciplina de cuestiones que en la tradición clásica pertenecían a la reflexión sobre la literatura, pues ahora, “la gramática, como a finales del imperio romano, estudia también las figuras retóricas y las métrica” (Domínguez Caparrós, 1978: XII/9).

Pero un segundo resultado, ahora de sentido contrario, permite ser situado en la vía, todavía incipiente, de una relativa independización de la poética. Así, en el largo proceso de recuperación de la teoría literaria (y, en su interior, de la teoría teatral) emprendido tras la debacle post-aristotélica, el primer paso iba a estar constituido por esta posibilidad de recuperación, por parte de la poética, de su condición de disciplina, aunque subsidiaria, dotada de cierta entidad propia.

Domínguez Caparrós resalta este “renacer de la poética” señalando que “lo importante es que se constituye un campo de estudio especial de la literatura bajo el nombre de ‘poética’” e invocando la autoridad de Curtius en la cita que reproducimos a continuación:

El concepto de poética en cuanto disciplina autónoma se pierde en Occidente durante un millar de años, para resurgir en 1150, de manera muy episódica, con el tratado *De diuisione philosophiae* de Domingo Gundisalvo, mezclada con las demás ciencias del sistema aristotélico, que este autor tomó de la tradición islámica (1978: XII/10).

Un impulso complementario se sumaría enseguida a aquel leve cambio de orientación mencionado: la traducción, por Hermannus, del comentario realizado por Averroes a la *Poética* anunciaba, todavía en el siglo XIII, ese retorno de la doctrina poética aristotélica que el humanismo iba a hacer posible en los albores del Renacimiento.

En síntesis, la etapa del desarrollo de la reflexión teórica sobre el teatro que corresponde cronológicamente a la Edad Media significa el punto máximo de subsidiariedad de la dramática, inserta (como en el período clásico) en la poética, que ahora, a su vez, se halla supeditada a otras disciplinas y principalmente a la gramática. La consideración contenida en estos tratados acerca del ser teatral permanece reducida al plano lingüístico y sometida a la utilización de los géneros dramáticos como instrumentos de la búsqueda de la corrección expresiva. Sin embargo, el período bajomedieval conoce una incipiente transformación de este estado de cosas, la cual culminaría en la etapa siguiente.

---

<sup>19</sup> “En la enseñanza del *trivium* ocupa el puesto principal la gramática, en cuyo estudio se sigue a Donato y Prisciano” (Domínguez Caparrós, 1978: XII/9).

### 3.4. De nuevo, en la poética

El estadio posterior, marcado y sustentado por el descubrimiento y la publicación de los tratados de Aristóteles y de Horacio, supondría la recuperación de la teoría autónoma sobre la literatura, devuelta al nivel de independencia con que había sido contemplada en los tratados de ambos clásicos. Asimilada, como entonces, nominalmente a uno de sus géneros, la literatura recibe ahora una consideración que se despliega a través de un número, remarcable en cantidad y en calidad, de tratados redactados según el modelo de los dos fundacionales (las poéticas humanistas o renacentistas) y de otros que glosan y explican (los comentarios) bien sea la *Poética* aristotélica, bien sea el *Arte poética* horaciana, bien, con frecuencia, ambas a la vez.

Este proceso de recuperación de la reflexión literaria (y, en su seno, de la reflexión sobre la tragedia y la comedia) para la poética, es llevado a cabo, sin embargo, de una manera dilatada, que revela el cúmulo de dificultades epistemológicas que lo condicionaron y que habían impedido, en el caso del teatro, la consolidación, en la antigüedad grecolatina, de una teoría enteramente autónoma.

Como se ha señalado, los precedentes medievales del resurgir de la orientación escolástico-aristotélica pueden ser situados en el siglo XIII, teniendo como manifestación principal la traducción latina del comentario de Averroes. Como señala Carlson (1984: 32), la atención hacia una teoría propiamente literaria

was, however, reintroduced in thirteenth-century criticism when the Neoplatonists and grammarians of the high Middle Ages began to be challenged by the more logically oriented scholastic approach. The great impetus for the shift was the translation of Aristotle from Arabic texts and commentaries, and in poetic theory the central document was the commentary on the *Poetics* of the great Arabic scholar Averroës (1126-1198), translated into Latin in 1256 by Hermannus Alemannus.

Aristóteles entra, pues, en la crítica medieval a través de la tradición árabe-española, que impulsa el conocimiento de la doctrina clásica y, al mismo tiempo, determina, en razón de su notable influencia, parte de las concepciones que iban a estar vigentes, no ya sólo en el período bajomedieval, sino también en el siguiente, en pugna con la genuina doctrina aristotélica que la labor exegética del humanismo iba a recuperar en su pureza original:

In sum, the effort to accommodate Aristotle to prevailing literary theory is achieved only by radical adjustment of the original text, less by rewriting in the manner of Averroës than by reinterpretation of key concepts (Carlson, 1984: 39).

La aproximación de Averroes, en efecto, posee un carácter esencialmente didáctico, que abre una nueva vía en el concepto de instrucción, de sentido ético, presente en el pensamiento de Cicerón y constitutivo, al mismo tiempo, de uno de los polos (*prodesse*) de la doble finalidad señalada por Horacio para el drama.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> “Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.” *Arte poética*, vv. 333-334 (Horacio Flaco, 2002: 217).

Precisamente, como señala Carlson (1984: 34), la rápida aceptación de Averroes se debió a su estrecha armonización con actitudes teóricas precedentes (supeditadas a la retórica, deudoras de la gramática, dotadas de una orientación neoplatónica, enfatizadoras de la función moral, etc.), coincidentes todas ellas en la negación, para la literatura, de una entidad autónoma y, para la reflexión sobre el teatro, de cualquier aspecto que se apartara de su condición de construcción retórica. No es de extrañar, entonces, que el concepto aristotélico de teatro entrara en el pensamiento medieval despojado de todo vínculo con su comunicación escénica, que Averroes niega de manera explícita.

A pesar de lo expuesto, la teoría teatral renacentista iba a estar dominada por la recuperación, tan plena como el peso de las tradiciones señaladas lo permitió, de las concepciones clásicas de Aristóteles y de Horacio. Como afirma Carlson,

the story of dramatic criticism during the Italian Renaissance is essentially the story of the rediscovery of Aristotle, of the establishment of his *Poetics* as a central reference point in dramatic theory, and of attempts to relate this work to the already established critical tradition (1984: 37).

Como hemos señalado, esta reimplantación de la consideración autónoma que, de la literatura, había sostenido la teoría clásica, se materializa a través de tres tipos principales de escritos, de los que el primero (la edición –y traducción, en su caso- de los textos originales aristotélico y horaciano) aparece complementado y notablemente ampliado por los dos siguientes, constituidos por las poéticas y por los comentarios. Buena muestra de ello, dentro de este último grupo, es el tratado *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, publicado por Castelvetro en 1570.<sup>21</sup> Esta obra destaca, no sólo por ser el primer gran comentario en lengua romance (italiano) y por la ancha influencia que tal circunstancia le permitió; sino también por su consideración (recuperando así la perspectiva aristotélica y a pesar de ciertos explícitos desacuerdos con el maestro griego) del teatro como hecho autónomo y como objeto de una descripción que, si bien bajo la perspectiva predominante del efecto del drama, si dirige a la totalidad de las facetas de la pieza, incluida la conformada por los aspectos de la representación escénica. Y, en lo que a los tratados de poética se refiere, Domínguez Caparrós (1978: XIII/8) sitúa, como hemos visto, la independización de la teoría literaria precisamente en la aparición, en 1527, de la *Poética* de Marco Girolamo Vida.

De este modo, comentarios y poéticas, cuyas respectivas apariciones se alternan durante el Renacimiento, dando con ello idea de su pertenencia a un cuerpo crítico común, aparecen ya bajo títulos que denotan su explícita conexión con las poéticas aristotélica y horaciana, en correspondencia con la orientación escolástica clasicista que rige su contenido teórico. Así, en el campo de la teoría literaria, la recuperación del legado clásico (como parte del fenómeno general acontecido en el pensamiento y en el arte renacentistas) supone la vuelta al concepto de literatura como actividad independiente, asimilada al resto de las artes y dotada de una naturaleza que, en el plano común, se define por la imitación de las acciones humanas y, en el plano específico, se

---

<sup>21</sup> Acerca de los comentarios de Castelvetro y de otros escoliastas italianos escribe, con detalle y profundidad, Weinberg (2003).

caracterizada por la utilización de la palabra como medio para dicha imitación. De igual manera, en el interior del arte literario, aquellas de las antiguas especies aristotélicas definidas por su modo de imitación completamente activada o actuada,<sup>22</sup> vuelven a constituirse en los géneros propios de la tragedia y de la comedia, de modo que sus respectivas descripciones aparecen en apartados paralelos, o bien, con menor frecuencia, se unifican en un apartado común, insertas en los tratados generales de poética o teoría literaria, cuyo contenido constituye con frecuencia una verdadera dramática o teoría teatral.<sup>23</sup>

Sin embargo, este proceso iba a desarrollarse en pugna con obstáculos procedentes de una tradición de siglos, cuya inercia resultaba difícil detener en sólo unas décadas. Por ello, la nueva orientación de la teoría literaria debió hacer frente al peso que seguían manteniendo aquellas concepciones que supeditaban la literatura a la retórica o a la gramática, así como a la desproporción que, en la descripción de las obras, revestían los aspectos relacionados con los fines de instrucción y de edificación moral, cuestiones que, mediante un proceso de acumulación que va desde Roma hasta Averroes, habían ido desarrollando de modo hiperbólico el núcleo inicial del *prodesse* horaciano.

Este último aspecto, pese a afectar principalmente a la teoría sobre los géneros dramáticos, no constituyó una rémora mayor que otros factores para la conformación de una teoría capaz de establecer una consideración autónoma y, a la vez, completa del ser teatral. Fueron, en efecto, los resabios procedentes de las concepciones predominantemente lingüístico-retóricas del teatro, sí como los que reafirmaban la dependencia de éste con respecto a la literatura, los mayores impedimentos para la conformación de una teoría propiamente dramática en el seno de la doctrina clásica, incluso si ésta se contempla de manera dilatada, es decir, a través de su desarrollo desde la antigüedad grecolatina hasta el neoclasicismo europeo del siglo XVIII.

En España, el proceso adoleció de la misma carencia de culminación, no paliada (sino más bien, lo contrario) por ciertas particularidades, algunas de ellas comunes al proceso de conformación de la teoría literaria general. Así, señala Domínguez Caparrós (1978: XIII/8):

En el humanismo español continúa esta falta de autonomía poética. La palabra *poética* no significa más que *métrica*, sentido en el que es empleada por las primeras poéticas castellanas, que frecuentemente son tratados de métrica (Sánchez de Lima, Rengifo). (...) Sigue predominando la idea de que poesía e historiografía están subordinadas a la retórica (por ejemplo, en Vives) hasta fines del siglo XVI.

Necesariamente, el desarrollo de la teoría dramática española antes del *Arte nuevo* tuvo que resultar obstaculizado por esta perduración de la subsidiariedad de la poética,

---

<sup>22</sup> Véase la nota 15.

<sup>23</sup> Margarete Newels aborda pormenorizadamente esta cuestión, señalando (mediante la paráfrasis de una cita de I. Behrens): “Tanto en España como en Italia y en Francia, la idea de ‘considerar a la tragedia y la comedia como especies de un único género, a saber, el drama’, no se fue abriendo paso más que muy gradualmente. Ello es debido a la profunda influencia de la *Poética* de Aristóteles, que exigía que se distinguiese claramente cada una de las formas poéticas de todas las demás” (Newels, 1974: 55).

más aún si se admite la hipótesis del carácter relativamente reducido de la producción teórica en el Renacimiento español.<sup>24</sup>

En este sentido, Domínguez Caparrós (1978: XIII/6) menciona un exiguo número de comentarios a Aristóteles en el siglo XVI, junto a sólo unos pocos dedicados a Horacio en latín y, excepcionalmente, en castellano.<sup>25</sup> En cuanto a las poéticas, hallamos en primer lugar el hecho significativo de que el natural conocimiento de las ediciones latinas e italianas de las dos obras clásicas mayores no se ve acompañado por la impresión de traducciones castellanas de la *Poética* de Aristóteles hasta 1626.

Este último investigador hace notar que el *Arte poética en romance castellano*, de Sánchez de Lima (publicada en Alcalá, en 1580), pese a ser considerada como la primera poética española, posee un contenido predominantemente métrico; al igual que el grueso del tratado (*Arte poética española*) que Juan Díaz Rengifo da a la imprenta en 1592. Y ofrece una relación de los tratados integrales sobre teoría de la literatura, el cual

se reduciría, para los siglos XVI y XVII, a los siguientes nombres: Alonso López Pinciano, Luis Alfonso de Carvallo y Cascales. Resúmenes menos importantes se encuentra en: Juan de la Cueva, Soto de Rojas o Suárez de Figueroa. Las obras del Brocense, Herrera, Carrillo y Sotomayor, González de Salas, Lope de Vega, Jiménez Patón, Juan de Robles y Gracián no pueden ser clasificadas como tratados generales de teoría literaria (Domínguez Caparrós, 1978: XIII/8).

Así pues, de los tratados españoles de poética propiamente dichos, se publican con anterioridad al *Arte nuevo* únicamente los siguientes: la *Philosophia antigua poetica* (1596), de Alfonso López Pinciano y el *Cisne de Apolo* (1602), de Luis Alfonso de Carvallo. Para las *Tablas poéticas*, de Francisco Cascales, había sido solicitada licencia de impresión en 1604, aunque la obra no apareció publicada hasta 1617.

En definitiva, para el propósito de este trabajo, se hace necesario considerar que, si, según el mismo Domínguez Caparrós (1978: XIII/8), “en Italia la independización de la poética se produce con Vida en 1527, mientras que en España esto no se da hasta fines del XVI”; consecuentemente, la configuración de una teoría sobre el teatro se iba a ver afectada, además de por las dificultades ya señaladas y por los mismos rasgos de demora y exigüidad atribuidos a la poética, por los obstáculos inherentes a su inserción y dependencia de ésta.

Así pues, la sucesión de ediciones, traducciones, comentarios y poéticas acontecida en el contexto humanista habían significado la recuperación de la poética como disciplina, pero no la configuración de la dramática como reflexión autónoma sobre el teatro. A pesar de ello, la teoría teatral conoce un desarrollo parangonable, al

---

<sup>24</sup> A dicha hipótesis aluden las siguientes palabras de Newels (1974: 21): “Desde Saintsbury se viene insistiendo en lo menguado de las poéticas españolas, tanto por lo que se refiere a su número como a su magnitud y significado”. Precisamente, Margarete Newels presenta su estudio (“investigación preliminar”) como un intento de recopilación de materiales sobre los que sea posible asentar un conocimiento exhaustivo de la diversidad de textos (retóricas, escolios, comentarios) en los que se contiene la teoría teatral de la Edad de Oro en España.

<sup>25</sup> Para el conocimiento de la recepción en España del pensamiento literario de Horacio, resultan imprescindibles las aportaciones de Antonio García Berrio (1977) en su *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*.

menos, al obtenido en los grandes tratados clásicos y circunscrito, como en estos, a su inserción en el seno de la poética, donde se había generado ya en la antigua Grecia.

#### 4. EPÍLOGO

El entorno en el que halla cobertura teórica la creación teatral del Lope joven revela cómo la aparición del Fénix, dentro de la generación europea que reimplanta el espectáculo teatral, sucede en medio de un contexto entretejido de deudas conceptuales y disciplinares, en el que dicha reimplantación se apoya para transformar el hecho dramático.<sup>26</sup>

La semilla de dicha transformación se hallaba en el desarrollo mismo de la teoría renacentista, que contó con factores internos contradictorios, cuyas diferencias resquebrajaron la unidad doctrinal aristotélico-horaciana, dificultaron la implantación de sus postulados y abrieron, con ello, el camino hacia su sustitución por las teorías teatrales barrocas.

En efecto, antes del final del siglo XVI, surgieron controversias que, en distintos niveles, se reprodujeron en varios países y que, en el caso español, contribuyeron a configurar el contexto teórico-teatral en el que se inició Lope de Vega y del que, evolucionada, surgiría más tarde su propia teoría.<sup>27</sup>

Poco antes, en Italia, el desarrollo de la dramática renacentista había conocido cuestionamientos de aspectos tan esenciales como los compositivos, a través de la oposición a las reglas clásicas mostrada por Grazzini y, sobre todo, por Giordano Bruno (Carlson, 1984: 52). Y similar incidencia tuvo la aparición de formas teatrales que llegaron a ser consideradas como géneros nuevos y equiparadas, por tanto, a la tragedia y a la comedia. Así, junto a las *farsas* de Giovanmaria Cecchi, el surgimiento de la tragicomedia pastoral generó un debate (Carlson, 1984: 53) del que resultó la publicación, en 1599, del *Compendio della poesia tragicomica*, cuyo autor fue el dramaturgo Battista Guarini, autor de la tragicomedia *Il pastor fido* (1590). En su defensa de la mezcla entre los dos géneros clásicos y en la justificación de ello en nombre de la verosimilitud, Guarini desarrolla argumentos que hallamos también presentes en el *Arte nuevo* (Trambaioli, 2010).

A ello debe añadirse que, como fruto de la tradición y como parte del contexto mencionados, las teorías teatrales heredadas por Lope constituían un cuerpo doctrinal de carácter subsidiario, en tanto que abordaban su objeto considerándolo inserto, a su vez,

---

<sup>26</sup> Curiosamente, Lope lleva a cabo esta transformación apoyándose fundamentalmente en el plano compositivo o de configuración de las obras, por encima de los aspectos escénicos que, sin embargo, conforman la percepción externa de aquella condición de espectáculo.

<sup>27</sup> Las controversias teatrales en el Siglo de Oro han sido objeto de importantes exégesis, cuyos inicios cuentan con nombres como los de Marcelino Menéndez Pelayo, Emilio Cotarelo y Mori, Joaquín de Entrambasaguas y una notable nómina de estudiosos hasta nuestros días. En la segunda parte de su *Historia de las ideas estéticas en España*, dedicada a la “Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas hasta fines del siglo XVII”, el polígrafo santanderino consagró a las “teorías acerca del arte literario en España durante los siglos XVI y XVII” los capítulos noveno y décimo, incluyendo en este último sendos apartados dedicados a los “adversarios del teatro nacional” y a los “apologistas del teatro nacional” respectivamente (Menéndez Pelayo, 1994: 751-802, especialmente).

en el más amplio de la literatura, lo que implicaba, al mismo tiempo, la supeditación de la dramática a la poética, cuya consideración autónoma no había acabado aún de producirse en el Renacimiento, tras siglos de pertenencia de la teoría literaria a las disciplinas retórica y gramática.

Así pues, la irrupción del joven Lope enfrenta a éste con una concepción del teatro que no ha logrado desprenderse de las categorías extrínsecas a la descripción del ser teatral que habían sido adheridas por la tradición, ni se mostraba, por tanto, capaz todavía de dar cuenta específica y completa de la esencia dramática.

Tal estado de cosas constituía un considerable peso muerto en ese preciso momento de la historia del teatro, en el que dicho arte estaba adquiriendo un relieve tan sobresaliente como diferenciado de los demás (incluidos el resto de los géneros literarios) y cuando, a la vez, iba a basar 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 joven Fénix abriera una vía nueva y propia, no sólo en el terreno de la creación, sino también en el del pensamiento teatral, elaborando una concepción, ahora sí, autónoma del teatro, que codificaría de manera explícita en el *Arte nuevo*.

### Referencias bibliográficas:

- Alvar Ezquerro, Antonio (2010). *Historia de la Universidad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- 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](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).
- Aristóteles/Horacio (1987). *Artes poéticas*. Madrid: Taurus (trad. de Aníbal González).
- Averroes (1986). *Averroes' Middle commentary on Aristotle's poetics translated, with introduction and notes, by Charles E. Butterworth*. Princeton: Princeton University, cop. (trad. de C. E. Butterworth).
- Carlson, Marvin (1984). *Theories of the Theatre*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Domínguez Caparrós, José (1978). *Crítica literaria*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- García Berrio, Antonio (1977). *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa Editorial.



- Horacio Flaco, Quinto (2002). *Epístolas. Arte poética*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (trad. de F. Navarro Antolín).
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1994). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (edición facsímil de la 4ª edición de 1974), 2 vols.
- Newels, Margarete (1974). *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. London: Tamesis Books Limited.
- Rubiera Fernández, Javier (2009). *Para entender el cómico artificio: Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*. Vigo: Academia del hispanismo.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo (1972). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 2ª ed.
- Trambaioli, Marcella (2010). "Lope de Vega frente a la *tragicommedia* de Giovan Battista Guarini", en Vega García-Luengos, G., y Urzáiz Tortajada, H. (eds.), *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega*, Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo: Universidad de Valladolid, pp. 1013-1024.
- Vega Carpio, Lope de (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra (ed. de Enrique García Santo-Tomás).
- (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.
- Vega, M<sup>a</sup>. José (1987). *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Weinberg, Bernard (2003). *Estudios de poética clasicista: Robortello, Escalígero, Minturno, Castelvetro*. Madrid: Arco Libros.