



«FÁCIL PARECE ESTE SUJETO»:  
LOPE FRENTE A LA PRECEPTIVA PARATEXTUAL  
EN LAS COMEDIAS ITALIANAS DEL XVI

Ilaria RESTA

Università Roma Tre (Italia)

[ilaria.resta@uniroma3.it](mailto:ilaria.resta@uniroma3.it)

Recibido: 13 de diciembre de 2022

Aceptado: 30 de diciembre de 2022

<https://doi.org/10.14603/10E2023>

RESUMEN:

Este trabajo se constituye como un primer acercamiento al examen del vínculo entre la preceptiva dramática en la Italia del XVI y la comedia nueva. En los paratextos de las comedias que me propongo analizar se observa, a pesar de la insistencia en la ortodoxia italiana, cierta concordancia con la nueva estética dispuesta en el *Arte nuevo* lopesco. En particular, la idea de una práctica dramática amoldada al paso del tiempo y a las exigencias del público se celebra en los prólogos examinados, y que, al menos en parte, sostienen cierto distanciamiento frente al imperante neoaristotelismo. Se trata de dos ingredientes que, en una parte del repertorio dramático italiano, afloran ya desde mediados del Quinientos, y que serán sustanciales también en la propuesta teórico-práctica de Lope.

PALABRAS CLAVE:

preceptiva dramática, Lope de Vega, *Arte nuevo*, teatro italiano del XVI, paratextos.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 10 (2023) / ISSN: 2297-2692

**unine**

UNIVERSITÉ DE  
NEUCHÂTEL

Institut de langues et  
littératures hispaniques

«FÁCIL PARECE ESTE SUJETO»:  
LOPE AND THE DRAMATIC PARATEXTS  
IN SIXTEENTH-CENTURY ITALIAN COMEDIES

## ABSTRACT:

This paper is a first approach to the examination of the link between dramatic precepts in sixteenth-century Italy and the *comedia nueva*. In the paratexts of the comedies I will analyse, we can observe a certain concordance with the new aesthetics laid out in Lope's *Arte nuevo*, despite the insistence on Italian orthodoxy. In particular, the idea of a dramaturgical practice adapted to times and the demands of the audience is celebrated in the prologues examined, which, at least in part, maintain a certain distance from the prevailing neo-Aristotelian canon. These two ingredients, which appear in part of the Italian dramatic repertoire by the middle of the sixteenth century, will also be substantial in Lope's dramatic theory and practice.

## KEYWORDS:

Dramatic Theory, Lope de Vega, *Arte nuevo*, Sixteenth-Century Italian Theater, Paratexts.



## UN ARTE PARA LA COMEDIA: NORMAS E IRREGULARIDADES

Hace ya más de medio siglo, Arróniz (1969: 9) recalca la «insuficiente importancia» concedida «a la influencia que [la comedia italiana] tuvo en el despertar del teatro español». Si bien ese enjundioso estudio dio terreno fértil para posteriores filones de investigación, la trascendencia y las repercusiones de esta deuda todavía no se han asediado de forma sistemática en lo que concierne a la elaboración de la nueva teoría dramática española, cuya esencia Lope compendia y promueve en su *Arte nuevo*. Es notoria la circulación del teatro italiano del Quinientos, la llamada *comedia humanista*, a través de un dúplice sendero —librero y performativo—, así como queda probada la mediación de las compañías de los *comici dell'arte* en el conocimiento directo que Lope tenía del repertorio dramático italiano<sup>1</sup>. Con todo, mirando a su vertiente más exquisitamente teórica, cabe preguntarse cuánto la influencia de la preceptiva italiana pudo ser relevante en el desarrollo de la comedia nueva.

Sin duda alguna, a lo largo del XVI en Italia se reconoce un fermento teórico en torno al fenómeno teatral que se hace eco de la producción y la doctrina clásicas. En parte, esto se debe a las ediciones y las traducciones de la *Poética* aristotélica que, sucesivamente, estimulan una proliferación de comentarios y *explanations* durante todo el siglo. Entre todas, recordaremos las *Explicationes* (1548) de Francesco Robortello, que el mismo Fénix encomia en su tratado (vv. 141-146), definiéndolo ‘doctísimo’ y considerándolo como un portavoz del conocimiento clásico frente a la ‘confusión’ de su época<sup>2</sup>. Más allá de la ironía velada que destaca en la praxis discursiva de Lope, quien llega al punto de envilecer —tan solo en apariencia— su criterio frente a los preceptos clásicos (es sintomático, al respecto, que use dos veces el término ‘ignorante’ para referirse al público [v. 140] y también a sí mismo [v. 365]), es preciso recalcar la envergadura del volumen de Robortello en la parte doctrinal del *Arte nuevo* en cuanto a la definición y las características de la comedia antigua<sup>3</sup>. No está de más recordar, al respecto, que la obra del utinense representa

<sup>1</sup> Arróniz (1969: 285) recuerda una anécdota que se remonta al año 1588, fecha del proceso a Lope por sus ataques a Elena Osorio: un testigo, Amaro Benítez, reconoce al Fénix en el Corral del Príncipe mientras asistía a las comedias de «los italianos».

<sup>2</sup> Para todas las citas del *Arte nuevo*, sigo la edición al cuidado de Pedraza Jiménez (2016); en adelante, se indicará solamente el número de versos.

<sup>3</sup> Considérese el estudio pionero de Morel-Fatio (1901), que ha dado pie a una serie de valiosos trabajos sobre la fortuna de Robortello en España y en el tratado lopesco, entre los que recordaremos los de Vega Ramos (1997), Conde Parrado (2010 y 2016: 671-713), Rodríguez Cuadros (2011: 65-83).

el primer comentario aristotélico tras la edición aldina de la *Poética*; añádase a esto que la *Explicatio* con que Robortello remata su obra inaugura *de facto* el debate sobre la comedia en el Quinientos a través de la tentativa de construir —o, si preferimos, reconstruir— un fundamento teórico para este género, forjado a partir de una taracea de diversas autoridades clásicas (cfr. Vega Ramos, 1997). Es así cómo, pese al descrédito de la comedia frente a la tragedia —privilegiada estructural y temáticamente—, y pese al vacío doctrinario que la rodeaba, Robortello principia una operación de dignificación de dicho género, cuya senda recorrerán poco después Castelvetro, Riccoboni y Rossi, entre muchos. Se trata de una normativización que halla su correspondiente práctico en una producción dramática amoldada en su gran mayoría a ese mismo patrón neoclásico.

No extraña, por lo tanto, la reputación de que gozaron los italianos, a la par de los franceses: esto es, la de guardianes de una ortodoxia rigurosa en lo tocante a la interpretación y la puesta en práctica del fenómeno dramático. Esta apreciación se hace más sólida en el siglo XVII, cuando los españoles, con Lope al frente, expresan una emancipación pronunciada de cara a los lazos de la tradición clásica, pese a algunos detractores<sup>4</sup>. La renuncia a la línea teórica imperante provoca, en el plano dialéctico, una tensión entre la regularidad, supuestamente amparada por los italianos, y la iconoclasia ibérica: a tal propósito, no da lugar a ambigüedades interpretativas la advertencia del Fénix a los «extranjeros de camino» en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), donde alega «que las comedias en España no guardan el arte»<sup>5</sup>. Lope aquí habla de *arte*: el mismo término que, unos años más tarde, usará copiosamente en su tratado para referirse a los usos de la comedia antigua, pero que, de manera sutil, escogerá para titular la obra que le confiere dignidad normativa a la comedia nueva. En ese escrito reitera, además, una idea análoga a la planteada en *El peregrino*, subrayando la distancia entre la práctica española y la de Italia y Francia, emblemas de la perduración del dogma clásico. Apelando a su consabida ironía, Lope se proclama bárbaro e ignorante por ajustarse a unos preceptos

<sup>4</sup> Dan buena muestra de esto, entre otros, las reflexiones de Torres Rámila, Suárez de Figueroa y Esteban Manuel de Villegas; por otra parte, según recuerda Romera Navarro (1933: 30), la propuesta de Polo de Medina se constituye como un caso peculiar, pues combina con una suerte de conciliación entre la normativa antigua y la nueva.

<sup>5</sup> Cito por la transcripción digital accesible en la base de datos *Paratextos de Lope de Vega*, coordinada por Ignacio García Aguilar e integrada dentro del proyecto *SILEM II* del grupo PASO (Subproyecto 1 «Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor», a cargo de Pedro Ruiz Pérez) [Disponible en: <http://www.uco.es/servicios/ucopress/silem/buscador/visualizar-titulo.php?fil-tro=LOP0630.PAR1540.1604.LOPE#> (Consulta: 10 de octubre de 2022)].

nuevos, guiados por la «vulgar corriente», frente al *arte*<sup>6</sup>. Análogamente, en *El curioso impertinente* (1618), de Guillén de Castro, el personaje de Camarero duda de que en Italia se pueda apreciar la práctica dramática española, lo cual se debería a la dificultad de los italianos de desprenderse de la línea trazada por Plauto y Terencio. La réplica del Duque introduce, además, un aspecto en el que haré hincapié más adelante, y que consiste en que el esparcimiento de quien asiste a una pieza, fin principal para la composición de las comedias, puede romper las reglas que el arte reclama:

CAMARERO	Que parezcan en España bien las comedias de allá no es mucho, pero que acá asombren es cosa extraña. No sé cómo a oírlas vienen, con tal concurso y silencio, adonde Plauto y Terencio tan grandes amigos tienen.
DUQUE	¿Dirás que son imperfetas porque al arte contradicen?
CAMARERO	Sí, señor.
DUQUE	Por eso dicen que son locos los poetas. Ven acá. Si examinadas las comedias, con razón en las repúblicas son admitidas y estimadas, y es su fin el procurar

<sup>6</sup> En varios pasajes de los *Cigarrales de Toledo*, Tirso de Molina se lanza en una decidida defensa de Lope y de su propuesta dramática, proporcionando en las argumentaciones puestas en boca de algunos personajes de su obra unas claves de lectura para entender el nuevo enfoque teórico. A este propósito, en el Cigarral segundo, don Alejo aclara que «si él [Lope de Vega], en muchas partes de sus escritos, dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe —que nunca consintió el freno de las leyes y preceptos—, dícelo por su natural modestia, y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia lo que es política perfección» (Tirso de Molina, 1996: 230).

que las oiga un pueblo entero,  
dando al sabio y al grosero  
qué reír y qué gustar,  
¿parécete discreción  
el buscar y el prevenir  
más arte que conseguir  
el fin para que ellas son?  
¡Bueno es que Plauto difunto  
nos dé ley en su Alcorán!  
(Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 203-204)

Valga decir que el mito del rigor italiano de los dramaturgos quinientistas en cuanto a su rígida ortodoxia perdura en el tiempo y no se contiene dentro de los confines ibéricos. Tanto es así que, en pleno Neoclasicismo, el polígrafo Napoli Signorelli se explaya en un elogio de la regularidad de los italianos, cuyo mérito, en sus palabras, consistiría principalmente en «non aver cominciato dal comporre favole mostruose come le cinesi, le inglesi, le spagnuole, ma regolari, scrupolosamente contenute ne' limiti prescritti da Aristotile e da Orazio» (*apud* Carrer, 1824: 128). Es preciso aclarar, sin embargo, que el panorama de la comedia italiana del siglo XVI se conforma como un mosaico mucho más articulado (Pieri, 2018: 195). Si es cierto que, por lo general, el repertorio italiano del Quinientos se acoge bajo la sombrilla de la 'regularidad', por otra parte, no hay que olvidar que la gestación del llamado teatro moderno se da dentro de un proceso no exento de experimentaciones y fenómenos disgregantes frente a la supuesta inflexibilidad de la norma clásica<sup>7</sup>.

A raíz de esta consideración, me propongo examinar algunos paratextos de comedias italianas del XVI en los que se detecta cierta concordancia con el cambio doctrinal posteriormente celebrado en el *Arte nuevo*: de hecho, algunos de los elementos definitorios de la comedia nueva ya se evidencian en esas secciones liminares, que señalan una simbiosis entre teoría y praxis ajena a la *consuetudo* de

<sup>7</sup> En torno a la producción cómica en la Italia renacentista, Ferroni (1977: 11) sostiene que es «quasi sempre verificabile una tensione tra una “struttura normale” di base e le soluzioni spesso “disintegranti” dei singoli esperimenti».

la época. Veremos cómo la teoría sobre la comedia en el Quinientos se abre a soluciones inéditas y a ejemplos de desviación —eso sí, parciales— de la norma. En esta ocasión, me ceñiré de manera exclusiva a dos ingredientes constitutivos de la nueva formulación lopesca, y que muestran afinidades con la propuesta de algunos dramaturgos italianos de la época renacentista: por un lado, la celebración de una práctica dramática acomodada al paso del tiempo; por otro, la referencia al público como componente que activa y justifica dicho cambio<sup>8</sup>.

#### LA VARIACIÓN NORMATIVA Y EL PASO DEL TIEMPO

En muchas de las disertaciones sobre preceptiva teatral que circulan en la primera modernidad es posible observar cierta insistencia en que la comedia es un reflejo de la realidad<sup>9</sup>. En el *Arte nuevo*, Lope atribuye a Cicerón la definición de la comedia que, a la par de un espejo, refleja las costumbres humanas, restituyendo una imagen ‘verdadera’ de aquellas: «por eso Tulio las llamaba espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad, altísimo atributo, / en que corren parejas con la historia» (vv. 123-126)<sup>10</sup>. Es muy posible que Lope haya rescatado un pasaje de Elio Donato (explícitamente nombrado en el v. 83), una de las fuentes literarias que descuellan en la elaboración de la sección doctrinal relativa a la comedia antigua de su tratado, según ya sabemos (Morel-Fatio, 1901). Sin lugar a duda, la reflexión de Donato (y Evancio) contribuye a la difusión de esta enunciación sobre el género cómico, pese a que no se encuentren rastros de aquella en las obras ciceronianas (Vega Ramos, 1997: 42)<sup>11</sup>.

Se trata de una definición que abunda también en los prólogos de las comedias italianas del Renacimiento donde, sin embargo, en ocasiones la cita queda

<sup>8</sup> Con respecto a la trascendencia de audiencia y tiempo en la reflexión de Lope, Pedraza Jiménez observa que «hasta siete veces repite *agora*. La expresión *en este tiempo* aparece, y no por casualidad, en el propio título de la obra. [...] El público nuevo y amplio y variopinto aparece constantemente aludido» (2010: 8).

<sup>9</sup> Esta máxima se relaciona con la idea del género cómico como mimesis de acciones bajas, la cual, a su vez, se construye a partir de una *amplificatio* de la definición aristotélica sobre la tragedia como imitación de una acción noble y cabal (Vega Ramos, 1997: 34-35).

<sup>10</sup> La imagen de la comedia como *imitatio vitae, speculum consuetudinis*, según señala Stauble (1968: 222), se documenta en muchos prólogos de comedias italianas del XVI: *Il marito*, de Ludovico Dolce; *Il geloso*, de Ercole Bentivoglio; *L'arzigogolo* y *La strega*, de Grazzini; *La sporta*, de Giovan Battista Gelli. Por su parte, Vega Ramos (1997: 42) observa cómo la circulación de ese *dictum* también se atestigua en España, en la misma centuria, en el proemio de la *Propalladia* (1517), de Torres Naharro, y, más tarde, en el *Viaje de Sannio* (1585), de Juan de la Cueva. Cervantes, además, se valdrá del mismo giro conceptual en el *Quijote* (I, 48).

<sup>11</sup> Con respecto al tratado de Evancio y Donato, remitimos al estudio y a la edición de Conde Parrado (2016: 639-670).

atribuida a Livio Andrónico. En el prólogo de *La spina* —compuesta alrededor de 1570 y editada en 1592—, Lionardo Salviati proclama que «con bel paragone disse Livio Andronico: *Comoediam esse quotidianae vitae speculum*» (Salviati, 1592: †2v). Por su parte, Vellutello menciona a Cicerón en el prólogo de la comedia *I tre tiranni*, de Agostino Ricchi: «e fu questa [la comedia] da Marco Tullio detta imitazione della vita, specchio de' costumi, immagine di verità» (Ricchi, 1533: A ijv)<sup>12</sup>. Lo cierto es que si la comedia es un espejo de las costumbres, y estas padecen una alteración con el tiempo, se deduce que también cambiarán las modalidades de dicha mimesis.

En un célebre pasaje de su tratado, Lope apunta a que los usos pueden sujetar el arte<sup>13</sup>. Es una idea que no solamente Lope había hecho suya, sino que ya empieza a asomarse desde finales del XVI, si atendemos a lo sugerido en la loa de Lupercio de Argensola, que anticipa su tragedia *Alejandra*<sup>14</sup>. Lo cierto es que esta máxima se vuelve recurrente en pleno barroco, cuando la conciencia de haber promovido una nueva etapa en la evolución del género teatral se codea con la necesidad de acreditar las razones de un cambio tan sustancial, ya que en esta transformación se reconoce la naturaleza alterable de unas reglas hasta ese momento consideradas impercederas (Pedraza Jiménez, 2010 y 2016).

A las mismas conclusiones había llegado el ya mentado Agostino Ricchi, dramaturgo originario de Lucca quien, en el primer tercio del Quinientos, reclamaba la voluntad de emanciparse del patrón clásico que iba dominando los escenarios italianos. En su única comedia hoy conocida, titulada *I tre tiranni* —dada a los tórculos en 1533 y representada poco antes, en 1529, ante el pontífice Clemente VII y el emperador Carlos V con ocasión de las fastuosas ceremonias que le tributaron a este en Bolonia para su coronación—, Ricchi plantea la independización de la unidad de tiempo aristotélica. Es una decisión que justifica por la necesidad de rejuvenecer el modelo de referencia con tal de reducirlo a las innovaciones que el paso del tiempo trae consigo. Se trata de una reivindicación que el dramaturgo acomete en el prólogo de su comedia a través de las palabras del dios Mercurio:

<sup>12</sup> Para todo texto italiano citado en adelante y desprovisto de una edición moderna, he modificado la ortografía y la puntuación según las normas actuales.

<sup>13</sup> «Que, quien con arte agora las escribe, / muere sin fama y galardón, que puede, / entre los que carecen de su lumbre, / más que razón y fuerza, la costumbre» (vv. 29-32). Es algo que, según recuerda Rozas (1976), Lope remarcará casi tres décadas más tarde en el prólogo de la suelta barcelonesa de *El castigo sin venganza*: «el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres».

<sup>14</sup> «El sabio Estagirita da liciones / cómo me han de adornar los escritores; / pero la edad se ha puesto de por medio, / rompiendo los preceptos por él puestos» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 68).



MERCURIO           Ma perché ben sappiate la sua mente,  
 gli è piaciuto scostarsi così alquanto  
 dal modo e da l'usanze degli Antichi.  
 [...]
   
 E benché si potesse aperto dire  
 che gli è così piaciuto, ha pur invero  
 qualche ragione in sé: perché sì come  
 si vive or con la vita dal dì d'oggi,  
 e non di quegli che furno già un tempo,  
 e son vari i costumi, pare onesto  
 con questi le poesie, le prose, i versi,  
 li stili e l'uso ancor del recitare  
 sicondo i tempi si mutino e innovino.  
 (Ricchi, 1533: Bv-B ijr)

La propuesta de Ricchi representa una novedad digna de señalarse en el repertorio del primer Renacimiento, marcado por la nutrida representación de comedias grecolatinas en lengua vulgar o de adaptaciones inspiradas en aquellas. Tal excepcionalidad queda subrayada en el prólogo del conterráneo Alessandro Vellutello, que integra los textos preambulares de la *princeps* de *I tre tiranni*. Dirigiéndose a los lectores, Vellutello puntualiza que tuvo noticia «de la presente comedia del nostro nobile M. Agostino Ricco, cosa veramente ne la nostra vulgar lingua tanto di invenzione e di arte, quanto ancora di stile *del tutto nuova*» (Ricchi, 1533: A ijv)<sup>15</sup>. La renuncia a la unidad de tiempo, en efecto, se acopla a una innovación de tenor estilístico: frente al uso de la prosa —consolidado tras la aparición de *La calandria* (1513), de Bernardo Dovizi, y conforme con un criterio de verosimilitud expresiva— Ricchi se inclina por el verso; en concreto, por el endecasílabo blanco<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> La cursiva es mía.

<sup>16</sup> En el prólogo de *La calandria* a cargo de Castiglione, este último observa que «rappresentandovi la comedia cose familiarmente fatte e dette, non parse allo autore usare il verso; considerato che e' si parla in prosa, con parole sciolte e non ligate» (Dovizi, 1967: 15). Las razones de Vellutello sobre el uso del verso por parte de Ricchi apuntan a que el autor se mueve a mitad de camino entre la tradición grecolatina y una actitud más heterodoxa frente a sus dictámenes. En los antiguos, de hecho, parece inspirarse cuando opta por el verso, calificado como la forma expresiva más apropiada para la ficción. En efecto, en palabras de Vellutello, pertenece a la prosa «tutto quello che è fidele storia, o vero oration, retorica, o parte di loro, [...] ma le finte favole dei poeti non mai» (Ricchi, 1533: A ij2v).

A mediados del XVI, la reflexión sobre la necesidad de desvincularse de la senda tradicional para seguir el paso del tiempo y las costumbres pasa a integrarse en el aparato prologal de otras comedias, donde se recalca una disconformidad con respecto a los principios reguladores de la comedia clásica; una discrepancia que, evidentemente, nunca llega a convertirse en un rechazo integral del paradigma neoaristotélico. Véase el caso de *Gli straccioni*, de Annibal Caro, una comedia compuesta en 1543 y publicada en 1582. En el prólogo, Caro insiste en que su decisión de alejarse parcialmente del «uso degli antichi» se debe a las exigencias que reclaman los nuevos tiempos. En particular, en su disertación se expone en torno a la complicación de la intriga, que es en este caso tripartita, si bien, específica, «tutti e tre [los casos] sono intrecciati per modo che l'argomento è tutt'uno» (Caro, 1582: 10). La insistencia en que la complicada articulación de la fábula no perjudica la unidad de acción, en sus palabras, se vuelve una justificación necesaria para defenderse de los ataques de sus potenciales detractores que, sardónicamente, el autor tacha de 'estípticos'<sup>17</sup>. Finalmente, Caro refuerza la idea de que las 'operaciones', es decir las maneras de obrar, varían según los tiempos y las costumbres: «E se vi parrà che in qualche parte l'abbi alterato [el uso de los antiguos], considerate che sono alterati ancora i tempi e i costumi, i quali son quelli che fanno variar l'operazioni e le leggi dell'operare» (Caro, 1582: 10-11)<sup>18</sup>. Si estas palabras resuenan en el pasaje del *Arte nuevo* ya mencionado, resultan todavía más próximas a los versos del *Ejemplar poético* (1606), donde, más de veinte años más tarde con respecto a la fecha de publicación de *Gli straccioni*, Juan de la Cueva enuncia algo muy parecido:

introducimos otras novedades  
de los antiguos alterando el uso,  
conforme a este tiempo y calidades.  
[...]  
Considera las varias opiniones,  
los tiempos, las costumbres que nos hacen  
mudar y variar operaciones.

<sup>17</sup> «Questo argomento così interzato muoverà forse troppo la colera a questi stitichi» (Caro, 1582: 10).

<sup>18</sup> En un pasaje de la *Rettorica d'Aristotile fatta in lingua toscana* dedicado a lo que puede deleitar al hombre, Annibal Caro alude a la variedad como algo muy propio de la condición humana: «Da l'altro canto ci diletta il variare, perché la mutazione è un tornare al bisogno de la sua natura. [...] E però fu detto: Che per tal variar natura è bella. E per questo son grate le cose e gli uomini che s'appresentano a certi tempi» (1570: 69). Relacionando la variedad con el placer, Caro menciona la célebre máxima, atribuida al petrarquista Serafino Aquilano, sumamente popular en la época renacentista y cuyos ecos se manifiestan, entre otros, en el v. 180 del *Arte nuevo*.

(Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972: 143 y 145)

#### UN NUEVO ACTOR PRINCIPAL: EL PÚBLICO

El concepto de imitación de las costumbres se asocia en el tratado lopesco con otro agente significativo, activador del cambio estético del género cómico: me refiero al público, cuya satisfacción parece indispensable, ya que dictamina la fama del poeta y, más importante aún, puede garantizar la supervivencia de todo un sistema productivo en torno al fenómeno teatral: «y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (vv. 45-48)<sup>19</sup>. Lo que el Fénix subraya, en definitiva, es la imposición de una estética que reconoce su razón de ser en pro de una demanda, delegando al interés lucrativo la responsabilidad de una variación de un canon establecido *a priori*. En relación con el señorío de los espectadores, no será ocioso recordar que el anónimo prologuista de la *Parte IV* (1614) de las comedias de Lope de Vega remite precisamente al arte «que él escribió para su defensa en la Academia de Madrid, que anda impreso en sus *Rimas*», remarcando que «no hay en España más preceptos ni leyes para las comedias que satisfacer al vulgo, máxima que no desagradó a Aristóteles cuando dijo que el poeta de la fábula había conseguido el fin con ella si conseguía el gusto de los oyentes» (Lope de Vega, 2002: 34).

El llamado al público como un agente todopoderoso, que fundamenta el cambio de rumbo frente a la senda trazada por los antiguos, también es una premisa reiterada en una parte del repertorio renacentista italiano de abolengo cómico, según puede verse, por ejemplo, en el prólogo de *Il geloso* (1544), comedia en verso de Ercole Bentivoglio. Tras reiterar la indicación habitual de la comedia como «specchio di natural costumi», Bentivoglio indica que el argumento de su obra es nuevo: su intención es hacer «una comedia che sia nuova: / nuova d'invenzione e d'argomento, / non tolta da latin né greco auttore» (Bentivoglio, 1560: 4). Es un esfuerzo que, según aclara, nace de la voluntad de complacer a su público: «Però l'auttor, considerando questo, / e bramoso oltremodo d'acquistarsi / la grazia vostra in farvi cosa grata, / benigni spettatori, s'è sforzato / con lungo studio e con lunghe fatiche» (Bentivoglio, 1560: 4). Esta combinación de variación normativa según el

<sup>19</sup> Sobre la referencia y la función del concepto de vulgo en el tratado de Lope, son imprescindibles las reflexiones de Rozas (1976), Díez Borque (1981), Pérez Magallón (2000), Sánchez Jiménez (2011), Pedraza Jiménez (2010, 2016 y 2020) y Rodríguez Cuadros (2016).

tiempo y el público es la que también Giraldi Cinzio pone en evidencia en el prólogo de su tragicomedia *Altile*, compuesta alrededor de 1541 y publicada en 1583:

Certa cosa è che quanto è qui prodotto  
 si genera e corrompe e muta e varia.  
 [...]  
 E perciò crede ora il poeta nostro  
 che sì ferme non sian le leggi poste  
 a le tragedie che non gli sia dato  
 uscir fuor del prescritto in qualche parte,  
 per ubbidire a chi comandar puote  
 e servire a l'età, agli spettatori  
 e a la materia.  
 (Giraldi Cinzio, 1970: 489)<sup>20</sup>

El de *Altile* no es un caso aislado; también en *Orbecche*, Giraldi emprende una defensa de sus innovaciones justificando dicho cambio a raíz de la obligación de amoldarse a los nuevos tiempos y a su público: «Essere non vi dee di maraviglia, / spettatori, che qui venut'i' sia / [...] a ragionar con voi, fuor del costume / de le Tragedie e de' Poeti antichi: / perché non altro che pietà di voi / mi ha fatto, fuor del consueto stile, / qui comparir di maraviglia pieno» (Giraldi Cinzio, 1988: 289-292)<sup>21</sup>. A este propósito, hay que tener presente que Giraldi promueve una sistematización de su planteamiento teórico en sus *Discorsi intorno al comporre delle tragedie e delle commedie*, donde, de nuevo, a fin de amparar la hibridación genérica que marca sus *tragicommedie* y el consiguiente alejamiento del paradigma antiguo, reafirma el rol de los espectadores, en tanto que toda transformación se da por y para ellos:

<sup>20</sup> Con respecto a la circulación de las obras giraldianas en España, Hermenegildo (1973: 55) ya había precisado la trascendencia de su teoría trágica, de inspiración senequista, en los dramaturgos españoles renacentistas, tales como Juan de la Cueva y Virués. Por su parte, Romera Pintor y Sirera citan un fragmento del *Ejemplar poético*, de Juan de la Cueva («introducimos otras novedades / de los antiguos alterando el uso, conformes a este tiempo y calidades»), y otro del prólogo de *La cruel Casandra*, de Cristóbal de Virués («Siguiendo en esto la mayor fineza / del arte antiguo y del moderno uso»), para terminar subrayando que «entrambi seguono fedelmente ciò che espone Giraldi nel Prologo di *Altile*» (2008: 57-58).

<sup>21</sup> Capirossi (2019: 180) recuerda que «per esporre, e insieme sostenere, le novità formali introdotte in tragedia (argomento d'invenzione, prologo separato), Giraldi adopera spesso il prologo con funzione "esplicativa" ed "excusatoria et defensoria", tipicamente terenziane».

Et anchora che Seneca tra' Latini non habbia mai posta mano alle tragedie di fin felice [...] nondimeno noi [...] n'habbiam composta alcuna a questa imagine, come l'*Altile*, la *Selene*, gli *Antivalomeni* et le altre, solo per servire agli spettatori et farle riuscire più grate in scena, et conformarmi più con l'uso dei nostri tempi. Che anchora che Aristotile dica che ciò è servire alla ignoranza degli spettatori, [...] ho tenuto meglio sodisfare a chi ha ad ascoltare, con qualche minore eccellenza [...], che con un poco più di grandezza dispiacere a coloro per piacere de' quali la favola si conduce in scena; che poco gioverebbe compor favola un poco più lodevole, et che poi ella si havesse a rappresentare odiosamente. (Giraldi Cinzio, 2002: 235)

No deja lugar a dudas la semejanza entre el discurso de Giraldi y el cambio que auspicia Lope en favor del vulgo, redundando, en ambos tratados, en la conciencia de que toda evolución de la praxis clásica se hace necesaria en la medida en que es beneficiosa de cara al éxito de la obra, aunque tal decisión consista en amparar la 'ignorancia' del público. Combinando uno y otro la faceta de dramaturgos con la de teóricos, tanto Lope como Giraldi doblegan la teoría a las exigencias y, sobre todo, al crédito de la práctica escénica, aunque —claro está— el público de Giraldi es el de la corte estense, para la que el dramaturgo ferrarés pone en escena sus tragedias «in un'ottica encomiastica», con la intención de «fornire, attraverso i propri testi, anche immagini positive del potere, in modo che possano essere associate all'ambiente della casata d'Este» (Capirossi, 2019: 187). Estamos, pues, en un contexto de producción dramática elitista, distante de la audiencia masiva y plural de los corrales españoles (cfr. Neumeister, 1978)<sup>22</sup>.

La referencia a los oyentes como auspiciadores de una transición hacia la comedia moderna se halla nuevamente en Grazzini. En el apartado prologal de *La Strega*, pieza compuesta alrededor de 1546 y editada en 1582, las figuras antropomorfizadas del Prólogo y del Argumento eslabonan un discurso en torno al entretenimiento como fin último de la comedia en los nuevos tiempos. A la vez, debaten sobre la oportunidad de abandonar los preceptos fijados por griegos y latinos a partir del ejercicio escénico, pues ya se vio «per esperienza», según aclara el Argumento, que no funcionan:

PROLOGO                      Non osserverà ella il decoro, l'arte e i precetti comici?

<sup>22</sup> En lo que concierne a la impronta de las compañías de los *comici dell'arte* en el desarrollo del profesionalismo teatral español, sigue siendo provechoso el primer acercamiento de Arróniz (1969: 208-309).

ARGOMENTO	Che so io? Ella sarà tutta festivola e lieta.
PROLOGO	Non basta! Non sai tu che le commedie sono immagini di verità, esempio di costumi e specchio di vita?
ARGOMENTO	Tu sei all'antica [...]. Oggidì non si va più a veder recitare commedie per imparare a vivere, ma per piacere, per spasso, per diletto, e per passar maninconia e per rallegrarsi. [...]
PROLOGO	Il poeta vuole introdurre buoni costumi, e pigliare la gravità e lo insegnare per suo soggetto principale, che così richiede l'arte.
ARGOMENTO	Che arte o non arte? Che ci avete stracco con quest'arte! L'arte vera è il piacere e il dilettere. [...]
PROLOGO	[...] Ma dico bene che l'osservanza dei precetti antichi, come ne insegna Aristotile e Orazio, sono necessarissimi.
ARGOMENTO	Tu armeggi, fratello. Aristotile e Orazio viddero i tempi loro, ma i nostri sono d'un'altra maniera: abbiamo altri costumi, altra religione e altro modo di vivere, e però bisogna fare le commedie in altro modo. [...]
PROLOGO	Le persone dotte e discrete accomodano in guisa le loro invenzioni e favole secondo l'arte che non si può loro apporre.
ARGOMENTO	Tu l'hai con questa dottrina e con quest'arte! Questi tuoi dottori e artefici fanno un guazzabuglio d'antico e di moderno, di vecchio e di nuovo a tal che le loro composizioni riescono sempre grette, secche, stitiche e sofistiche di sorte che elle non piacciono quasi a persona, come s'è veduto mille volte per esperienza. (Grazzini, 1582: 11r-13r)

En definitiva, se reconoce que la práctica dramatúrgica se modula según la complacencia del espectador. La experiencia a la que se alude en el prólogo de Grazzini es la misma que encontramos en el *Arte nuevo*, cuando Lope, entre burlas y veras, subraya que, si bien las comedias ajustadas a la praxis antigua podrían ser mejores, el aprecio de su público es lo que realmente condiciona la conducta del poeta y justifica la perturbación de la normativa preexistente: «sustento, en fin, lo que escribí, y conozco / que, aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido» (vv. 372-374)<sup>23</sup>.

Las alusiones a la variación normativa que va de la mano con la variación de las costumbres, a la preponderancia del público y su satisfacción, así como la insistencia en que la experiencia de la praxis escénica atestigua el cambio de los gustos, son todas ideas que encontramos en el último paratexto en el que me centraré en este estudio. Es un prólogo sugestivo por unas peculiaridades en los temas y el desarrollo de la argumentación que lo emparentan de manera muy estrecha con el tratado lopesco: se trata de la *Breve considerazione intorno al componimento della commedia de' nostri tempi*, una reflexión teórica en torno a la comedia 'de su tiempo' que Bernardino Pino dirige a otro dramaturgo italiano, Sforza Oddi. A partir de 1578, este tratado en forma epistolar pasa a integrarse en las ediciones de la comedia *Erofilomachia, ovvero il duello d'amore e d'amicizia* del mismo Oddi, cuya *princeps* se remonta a 1572. No me alargaré sobre este texto y los distintos puntos de contacto con el *Arte nuevo*, en los que he profundizado recientemente en otro trabajo (Resta, 2019). Solamente recordaré que en ambos tratados se vislumbra una argumentación apuntalada por una tensión persistente entre los usos de la comedia clásica y los nuevos de la comedia de este tiempo; toda la argumentación, además, se confecciona de acuerdo con un patrón estructural afín.

Tanto en Lope como en Pino da Cagli la atención hacia la práctica contemporánea aflora ya en el título de sus tratados a través de la especificación temporal: *en este tiempo / de' nostri tempi*<sup>24</sup>. Se trata de una aclaración relevante, conectada

<sup>23</sup> Es de unos años posterior a la edición de Grazzini un tratado poético de Giuseppe Malatesta, titulado *Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso* (1589), donde se argumenta sobre la variedad a raíz del cambio de gusto. Sostiene a este propósito Weinberg (1961: 664) que, para Malatesta, «what the people like is necessarily good». Rescatando estas reflexiones y poniéndolas en relación con el *Arte nuevo*, Pérez Magallón (2000: 214) insiste en que «lo más llamativo es que Malatesta también es consciente de la división que existe entre los eruditos y el vulgo. [...] Y llega a expresar claramente la idea de que el escritor puede y debe justificar su modo de escritura por el gusto del vulgo, y no por el de los sabios, doctos o letrados».

<sup>24</sup> La especificación con la preposición 'de' es la que aparece en el título de la portada de las *Rimas* en la edición de 1609, la primera que incluye el tratado de Lope sobre la comedia nueva: RIMAS | DE LOPE DE |

con una perpetua y decidida contraposición entre antiguo y nuevo, en la que los dos dramaturgos ponen el acento en que los preceptos y la práctica antiguos sufren una transformación significativa con el paso del tiempo. Lo mismo que el Fénix, Bernardino Pino introduce en su tratado la idea de que la comedia debe cambiar sus temas y su estética compositiva, ya que viene siendo una manifestación de las costumbres de un pueblo. Se aprecia, por ende, una comprensible metamorfosis en perspectiva diacrónica:

ma mutandoli i costumi degli uomini e 'l modo del vivere, non averà sempre i medesimi argomenti né se averia da trattarla sempre nel medesimo modo. Perché essendo imitazione della vita e de' costumi degli uomini, secondo che la vita et i costumi si mutano, così dee cambiarsi la materia d'essa e 'l modo di scriverla. (Pino da Cagli, 1970: 633)

En ambos textos, además, late la misma preocupación de cara al espectador. Es una preocupación que lleva a Pino a declarar: «si dee veramente cercare di piacere al popolazzo» (Pino da Cagli, 1970: 644). Esta dimensión del vulgo como sujeto dominante a la hora de componer una comedia resulta uno de los trazos más sugestivos del tratado italiano: compagina con esa atención incontrovertible al público que constituye para Lope el eje central del cambio principiado por su visión estética. Que el público constituya un argumento de interés en la teoría de Pino da Cagli se deduce no solamente en virtud de su afirmación acerca del «piacere al popolazzo», sino también del hecho de que en otros lugares de su reflexión se recalca la idea de un gusto del vulgo plasmado como respuesta a una práctica escénica:

Ancor che con chiarissima sperienza io me ricordi aver veduto che la plebe ancora si compiace del solo spettacolo de la comedia quando è di dilettevole materia ben trattata da l'autore e gentilmente rappresentata dai dicitori. (Pino da Cagli, 1970: 644)<sup>25</sup>

---

VEGA CARPIO. | AHORA DE NVEVO | añadidas. | CON EL NVEVO AR- | te de hazer Comedias des- | te tiempo. En la portadilla del f. 200r que introduce el *Arte nuevo*, en cambio, el encabezamiento cambia la preposición: ARTE NVEVO DE | hazer Comedias en este | tiempo. | DIRIGIDO A LA ACADE- | mia de Madrid.

<sup>25</sup> A finales de siglo, en su *Compendio della poesia tragicomica* (1599), Giovambattista Guarini insistirá en que «se le pubbliche rappresentazioni sono fatte per gli ascoltanti, bisogna bene secondo la varietà de' costumi e de' tempi si vadano eziandio mutando i poemi» (1914: 245).



El tratado de Pino da Cagli se asienta como una de las raras reflexiones en torno al género cómico en la Italia de la segunda mitad del XVI, con la que su autor, en palabras de Pieri (2018: 198), formula «un'idea pedagogica e logocentrica di commedia ridotta a "ragionamenti" di "dicatori", [...] una forma che troverà solo fuori d'Italia, in società dove è possibile una reale dialettica fra palcoscenico e platea, la possibilità di esprimersi a fondo nelle prove di Shakespeare, Ben Jonson, Lope de Vega o Molière».

#### HACIA UNAS PRIMERAS CONCLUSIONES

Ya desde la primera mitad del Quinientos, algunos dramaturgos italianos experimentan con unas fórmulas cómicas que van en busca de una independización del paradigma clásico. El caso del ya citado Ricchi fue uno de los primeros y uno de los que más interés atrajo, ganándose el beneplácito de algunos contemporáneos suyos como Riccoboni, quien consideraba su comedia el único modelo digno de imitarse. Sin embargo, «il secolo», por lo menos en Italia, «non era ancora disposto per ricevere questa nuova dottrina» (Salfi, 1829: 12). Vale la pena subrayar, una vez más, que en todos los casos mencionados se aboga por una conciliación entre las normas clásicas y los elementos de novedad; no hay ninguna propuesta radical como la que Lope teorizará a principios de la centuria siguiente. Con todo, la reiteración de ciertas fórmulas en los paratextos examinados evidencia que algunas de estas propuestas italianas circularon en el territorio español y pudieron contribuir a la formación de la teoría de la comedia nueva. Evidentemente, es una circulación que pudo filtrarse por vías distintas. Una de estas podría ser la escénica, a través de la mediación de los comediantes del arte: los *comici*, recuerda Arróniz (1969: 278), tenían un repertorio muy amplio, «compuesto en gran parte con las riquezas de la comedia erudita de la primera mitad del siglo». A esto añádase la vía librera, con la circulación de textos de dramaturgia italiana que se enviaban de una península a otra, en muchos casos por la petición de literatos o de simples aficionados: en este sentido, es peculiar el caso de la biblioteca privada de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, en cuyo catálogo aparecen más de cuarenta volúmenes de comedias y tragedias italianas del XVI, incluidas algunas obras de Sforza Oddi y Bernardino Pino.

En todo caso, las tendencias más rompedoras no triunfaron en Italia y se confundieron dentro de un repertorio prudentemente ortodoxo: quizás esto se deba a la injerencia contrarreformista, cuyos dictámenes ocasionaron una producción cómica aferrada al *docere* como fin prevalente. También es posible que se deba a la

ausencia de un aparato político centralizado: hay que considerar, de hecho, que las primeras experiencias dramáticas en la Italia renacentista se dan prevalentemente en las cortes y en las academias<sup>26</sup>. Habrá que esperar hasta mediados del XVI para que los profesionales de la *commedia all'improvviso* promuevan «un mercato dello spettacolo», popular y masivo, «paralelo a quello cortigiano, dove riciclano in forme seriali gli eletti trattenimenti delle feste aristocratiche» (Pieri, 2018: 198). Estamos ante el nacimiento de otra vertiente cómica, la de los *comici dell'arte*, representada para un público *pagante* y sumamente detestada por los teóricos neoraristotélicos, pero que, pronto, triunfará también en los escenarios internacionales. Sea como fuere, quitando el fenómeno de la comedia *all'improvviso*, en la península italiana la producción cómica se asienta en su gran mayoría dentro de los límites de la llamada «struttura normale» (Ferroni, 1977), mientras que las experiencias 'irregulares' se quedan al margen, como fenómenos aislados y puntuales. Es una ráfaga de novedad que, si en Italia no cunde, en breve se impondrá en España con la comedia nueva. Lope normativiza una fórmula dramática inédita que, a lo largo del XVII, gozará de un éxito arrollador en la misma Italia, donde conllevará la elaboración de las llamadas *commedie alla spagnuola*. Pero esa es otra historia.

---

<sup>26</sup> Attolini aclara que «nata come luogo d'incontro, insieme alla corte, di una società elitaria, la scena italiana assume un ruolo preciso nella storia teatrale rinascimentale: quello di riflettere e di riproporre nel suo microcosmo le divisioni intervenute nella società» (1988: 42).

## OBRAS CITADAS

- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- ATTOLINI, Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988.
- BENTIVOGLIO, Ercole, *Il geloso* [1544], Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1560.
- PINO DA CAGLI, Bernardino, *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* [1578], en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. de Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. 2, págs. 629-649.
- CAPIROSSI, Arianna, «Innesti comici in contesti tragici: presenze plautine e terenziane nelle tragedie di Giovan Battista Giraldi Cinzio», en *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti). Firenze, 6-9 settembre 2017*, eds. Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera y Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, págs. 176-189.
- CARO, Annibal, *Rettorica d'Aristotile fatta in lingua toscana*, Venezia, al segno della Salamandra, 1570.
- , *Gli straccioni*, Venezia, Aldo Manucci, 1582.
- CARRER, Luigi, *Notizie su la commedia italiana avanti Carlo Goldoni*, vol. 2, Venezia, Girolamo Tasso, 1924.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos», en *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, págs. 41-54.
- , «Fuentes y ecos latinos», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, págs. 637-889.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Lope para el vulgo. Niveles de significación», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, eds. Manuel Sito Alba y Francisco Ramos Ortega, Salamanca, Instituto Español de Cultura de Roma, 1981, págs. 297-314.
- DOVIZI, Bernardo, *La calandria*, ed. de Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1967.
- FERRONI, Giulio, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori, 1977.

- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Prologo all'Altile*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. de Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. 1, págs. 487-491.
- , *Orbecche*, ed. de Renzo Cremante, en *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, t. 1, coord. Renzo Cremante, Milano / Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1988, págs. 261-448.
- , *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, ed. de Susanna Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.
- GRAZZINI, Antonfrancesco, *La Strega*, Venezia, Bernardo Giunti e Fratelli, 1582.
- GUARINI, Giambattista, *Il pastor fido e il compendio della poesia tragicomica*, ed. de Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza, 1914.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento Español*, Madrid, Planeta, 1973.
- MOLINA, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- MOREL-FATIO, Alfred, «L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, III, 1901, págs. 365-405.
- NEUMEISTER, Sebastian, «Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro y la interpretación de la comedia», *Iberorromania*, 7, 1978, págs. 106-119.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, «Cuatrocientos años de un texto revolucionario», en *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, págs. 7-12.
- , «Estudio», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, págs. 17-81.
- , *El «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Contexto y texto*, New York, IDEA, 2020.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Del Arte nuevo de Lope al arte “reformado” de Bances: algunas consideraciones de poética dramática», *Edad de Oro*, 19, 2000, págs. 207-222.
- PIERI, Marzia, «L'invenzione del teatro», en *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, coord. Giulio Ferroni, Roma, Treccani, 2018, págs. 193-199.

- PINO DA CAGLI, Bernardino, *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ed. de Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, vol. 2, págs. 629-649.
- RESTA, Ilaria, «El Arte nuevo de hacer comedias y la Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi (1578), de Bernardino Pino», *Orillas*, 8, 2019, págs. 181-201.
- RICCHI, Agostino, *I tre tiranni*, Venezia, Bernardino de' Vitali, 1533.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Introducción», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Barcelona, Castalia, 2011.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel, «Lope de Vega y su autoridad frente a los antiguos», *Revue Hispanique*, 81, 1933, págs. 5-39.
- ROMERA PINTOR, Irene y SIRERA, Josep Lluís, «Disinganno e moralizzazione in *La infelice Marcela* de Cristóbal de Virués. Sulle fonti giraldiane della sua opera teatrale», en *Giovan Battista Giraldo Cinzio gentiluomo ferrarese*, eds. Paolo Cherchi, Micaela Rinaldi y Mariangela Tempera, Firenze, Olschki, 2008, págs. 53-76.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976 [Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/significado-y-doctrina-del-arte-nuevo-de-lope-de-vega-0/html/> (Consulta: 27 de junio de 2022)].
- SALFI, Francesco Saverio, *Saggio storico critico della commedia italiana*, Parigi, Baudry, 1829.
- SALVIATI, Lionardo, *La spina*, Ferrara, Benedetto Mammarelli, 1592.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Vulgo, imitación y natural en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88.7, 2011, págs. 727-742.
- STÄUBLE, Antonio, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.
- VEGA RAMOS, María José, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

Ilaria RESTA

«Fácil parece este sujeto»:  
Lope frente a la preceptiva paratextual

—, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Felipe Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

WEINBERG, Bernard, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol. 2, Chicago, University of Chicago Press, 1961.