«Lo trágico y lo cómico mezclado»: Lope de Vega y la creación de la tragedia «al estilo español»

María Rosa Álvarez Sellers (Universitat de València)

> [...] porque veáis que me pedís que escriba
> arte de hacer comedias en España,
> donde cuanto se escribe es contra el arte,
> y que decir cómo serán agora
> contra el antiguo y qué en razón se funda
> es pedir parecer a mi experiencia,
> no al arte, porque el arte verdad dice,
> que el ignorante vulgo contradice
> (Lope de Vega, *Arte nuevo,* vv. 133-139).

El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) parece marcar una frontera en la vasta producción de Lope de Vega, una línea divisoria trazada y definida por la crítica mediante diversas nomenclaturas, distinguiendo entre el primer Lope (CAÑAS 1995, KIRSCHNER 1997, OLEZA 1997b) o el Lope-prelope frente al Lope-Lope (WEBER DE KURLAT 1976). Lo cierto es que cuando leemos obras anteriores o posteriores al *Arte nuevo* no es difícil apreciar diferencias de estilo, pero también de maestría en el dominio de la técnica teatral que han propiciado hablar de un «antes» y un «después» en la dramaturgia del Fénix de los Ingenios[1]

[1] Tal y como hace Arellano: «En el teatro de las primeras etapas de Lope no está fijado el código del honor del mismo modo que no están fijados otros muchos aspectos de los distintos tipos de comedias» (1999: 28). Oleza subraya de la producción de Lope su «extraordinaria variedad» y su «movilidad interior» (1997a: IX).

–límite marcado asimismo por la prohibición de las comedias, primero en Madrid el 6 de noviembre de 1597 y después en toda España el 2 de mayo de 1598, la cual durará hasta el 17 de abril de 1599.

Porque hasta Lope precisó de un proceso de aprendizaje y experimentación. De un proceso de crecimiento proyectado hacia el modelo dramático que acabará enunciando y justificando en su tratado –«Sustento, en fin, lo que escribí» (v. 372)–, la comedia nueva, pero no sin antes observar el teatro renacentista e ir perfilando lo que quería tras ir descubriendo lo que no quería. El propio título de ese manifiesto teatral es harto significativo, pues cada palabra esconde la intención de legitimar un canon teatral diferente al diseñado por los clásicos, al expuesto en las preceptivas y al cultivado por escritores anteriores y contemporáneos.

Mándanme, ingenios nobles, flor de España
[...]
que un arte de comedias os escriba
que al estilo del vulgo se reciba.
Fácil parece este sujeto, y fácil
fuera para cualquiera de vosotros
que ha escrito menos de ellas y más sabe
del arte de escribirlas y de todo,
que lo que a mí me daña en esta parte
es haberlas escrito sin el arte (vv. 1-16).

Aclarando en primer lugar que escribe por encargo, Lope expone desde los versos iniciales la paradoja de la que cree haber salido victorioso. Es un «Arte» escrito por alguien que no sigue el arte antiguo canonizado por aquellos que no han escrito comedias pero que saben decir cómo deben escribirse; y esa sutil ironía le llevará más adelante a llamarse «bárbaro», «pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos» (vv. 363-364), por lo cual lo llaman ignorante en Italia y Francia, pero sus cuatrocientas ochenta y tres comedias lo abonan. En segundo lugar, estamos hablando de un «arte nuevo» distinto, en consecuencia, del existente. Y un arte

nuevo con una finalidad concreta, «hacer comedias», dirigido hacia una práctica teatral cuyo éxito, aun separándose de las normas, es una realidad. Un arte nuevo contextualizado, con un referente cronológico, «en este tiempo», que contribuye también a justificarlo.

Pero esta declaración de principios no constituye una novedad. Y ni siquiera lo es el postulado de que «lo trágico y lo cómico mezclado» sea connatural al arte porque esto es lo propio de la naturaleza, a la que este imita. En pos de un nuevo concepto de verosimilitud, ya en el tránsito del siglo XV al XVI se advierte que la mezcla tragicómica es necesaria para traducir la vida de forma creíble, es decir, es preciso ajustar los patrones del arte a la realidad, y ello no viene propiciado por la rigidez de las categorías en las que se pretendía encuadrar los géneros para poder reglamentarlos. Sin embargo, aunque la separación de géneros postulada por el aristotelismo se desprendía ya de la poética de Horacio y de los comentarios a este y a Terencio, algunos pasajes de la misma habían apuntado hacia el concepto de «tragicomedia», justificado por la existencia de una forma mixta de drama que no respondía exactamente a las reglas clásicas de la tragedia ni de la comedia: la «tragicocomoedia» de Plauto, cuyo Anfitrión suele ser llamado «comedia» en las traducciones.

Idéntica indefinición encontramos en los títulos de algunas obras del mencionado periodo, como la *Farça a manera de tragedia* (Valencia, 1537), de tema pastoril, o la *Farsa de Lucrecia, tragedia de la castidad de Lucrecia,* de Juan Pastor, cuya nomenclatura oscilante no deja de ser un reflejo de la complejidad inherente a la imitación por escrito de la vida. Del mismo modo, *Fernando Servato* (ca. 1493), de Carlos y Marcelino Verardo, es calificada de «tragicocomoedia» en la introducción por mezclar personas graves con un desenlace feliz, y aunque Carlos Verardo no llame «tragicomedia» a su *Historia Baetica* (1493) sabe que, según las reglas, ni es comedia ni es tragedia. La *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (ca. 1498) reflexiona en el discurso final de Pleberio sobre el sentido de la vida tratando de explicar cómo una acción propia de comedia, el desarrollo de una historia de amor, ha derivado hacia un desenlace trágico, como sucede en la *Tragedia Serafina* (1566) de Alonso de la Vega, comedia pastoril donde

la protagonista se quita la vida ante el cadáver de su amado, y también la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1549) se refiere a los amores entre Policiano y Filomena. Las adaptaciones de tragedias de Sófocles y Eurípides que realiza Fernán Pérez de Oliva –*La venganza de Agamenón y Hécuba triste* (ca. 1530) – y las tragedias bíblicas de Díaz Tanco de Fregenal –*Tragedia de Absalón, Tragedia de Amón y Saúl, Tragedia de Jonatán en el monte Selboe* (antes de 1535) –, revelan que se hacían esfuerzos por fijar ese nuevo género dramático que era la «tragedia»[2]. Por su parte, «tragicomedia» podía aplicarse a obras de muy diversa índole, tales como la *Tragicomedia de Don Duardos* (1522) de Gil Vicente o la *Tragicomedia Filomena de Timoneda* (1559), a un poema alegórico –*Tragicomedia del paraíso y del infierno* (1539), adaptación de los autos de las *Barcas* de Gil Vicente– o a las imitaciones de la Celestina –*Tragicomedia de Lysandro y Roselia* (Salamanca, 1542).

Y si atendemos a lo que dicen tanto preceptistas como dramaturgos observamos que, a pesar del empeño por diferenciarlos, ya desde finales del siglo XVI es un hecho la práctica de la mixtura de géneros, aunque desde la poética clasicista surgiera la inevitable reacción neoaristotélica: Francisco Cascales (*Tablas poéticas,* 1617), por ejemplo, niega la tragicomedia, aunque reconoce la existencia de la mezcla, en virtud de la cual hablaríamos de «comedias dobles» y «tragedias dobles», calificando de «hermafroditos» y «monstruos de la poesía» algunas obras contemporáneas. Y en pleno Barroco Antonio López de Vega (*Heráclito y Demócrito de nuestro siglo,* 1641) denuncia la confusión de lo cómico y lo trágico y pide que «cada poema en lo esencial se escriba según sus particulares leyes, distinto y no confuso con el otro». Al filo del XVII sin embargo, un teórico de suma importancia, Alonso López Pinciano, se había mostrado más flexible ante la necesidad de ir conciliando los preceptos con lo que efectivamente sucedía en el tablado. Conocedor de la disputa en Italia –ca. 1587 y 1593– entre Guarini y Giason de Nores con respecto

[2] «A lo largo del siglo XVI español va apareciendo una serie de obras dramáticas calificadas de un modo u otro como tragedias», pero no constituyen un modelo único, sino una «sucesión de experiencias» con fines diferentes y ante públicos muy variados (HERMENEGILDO 2008: 16).

al *Pastor Fido* del primero, en la respuesta a la Epístola IX de su *Filosofía antigua poética* (1596), que trata de la epopeya, critica la actitud de G. de Nores, que calificaba de monstruosa la mezcla de lo trágico y lo cómico. Para los seguidores de G. de Nores en España no resultaba convincente el argumento de que un autor clásico como Plauto hubiera llamado él mismo *tragicomedia* a uno de sus dramas. Pinciano, en cambio, considera –como Cervantes en el *Quijote* (1ª parte, cap. XLVII)– que de la fusión de lo cómico con lo épico, lo satírico y lo trágico no surge un monstruo sino una «criatura muy bella» y no se opone al uso del término «tragicomedia», aunque no recomiende la imitación de este tipo de obras. Parece tolerarse la existencia de la tragicomedia a condición de que ofrezca un resultado armónico, que Lope sintetizará en un sintagma magistral, «la vil quimera de este monstruo cómico» (*Arte nuevo*, v. 134), pues incluso lo que desafía lo natural es posible para la imaginación, como ese «Minotauro de Pasife» derivado de «lo trágico y lo cómico mezclado» que no deja de ser un ejemplo más del deleite producido por la propia variedad de la naturaleza.

Así pues, aunque Lope halle el terreno abonado tanto por el éxito de la práctica como por el reconocimiento progresivo de la teoría para postular la conveniencia de la mezcla a la hora de configurar un canon dramático que coseche éxito en los escenarios, en los años previos al *Arte nuevo* observa y aprende de los dramaturgos renacentistas. Y aunque lo cómico persista, el XVI es el siglo de la tragedia[3]. Los escritores que publican a partir de 1577 –Cervantes, Bermúdez, Rey de Artieda, Virués, Cueva, Argensola y Lobo Lasso de la Vega– no priorizan la comedia ni reivindican la tragicomedia, aunque también reconozcan la necesidad de la mixtura; dedican su empeño a recuperar el género de mayor prestigio, en un intento de hacer lo que solo Lope conseguiría, la creación de un teatro nacional –al que el Fénix, sin embargo, llamaría comedia nueva, donde englobaría

[3] También en Portugal, donde António Ferreira escribe la primera tragedia en lengua portuguesa, Castro, estrechamente relacionada con la dramaturgia española y en particular con la *Nise lastimosa* (1577) de Jerónimo Bermúdez, hasta el punto de haber suscitado dudas sobre cuál de los dos autores escribió primero, pues en 1587 Manuel de Lyra imprime en Coimbra *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ignez de Castro a qual foi representada na cidade de Coimbra. Agora novamente acrescentada*, anónima, pero en 1598 Miguel Leite Ferreira, hijo de António Ferreira, edita *Tragedia de D. Ignez de Castro pelo Doutor Antonio Ferreira* afirmando que llevaba inédita más de treinta años. *Vid.* ÁLVAREZ SELLERS 2010.

tragedias, tragicomedias y comedias–, en su caso de una tragedia española presidida por el imperativo de acomodarse a los nuevos tiempos.

De esta forma se expresa Andrés Rey de Artieda en la dedicatoria «Al Ilustre Señor Don Tomás de Vilanova» de su tragedia *Los amantes* (1581) cuando indica que, «como lo antiguo al fin se acaba» (v. 25), se han suprimido los coros en la tragedia –aunque Bermúdez los mantiene en sus *Nise lastimosa* y *Nise Laureada* (*Primeras tragedias españolas,* 1577)– y ahora, «porque mil ejemplos tuve» (v. 43), se impone escribir «siguiendo el uso, y plática española» (v. 44), por ello ha dividido su tragedia en dos partes:

> Pero porque cualquiera de ellas sola,
> cansar pudiera, la razón y el uso
> (digo español) en otras dos partióla (vv. 46-48).

Artieda anticipa otro de los principios genuinos del *Arte nuevo* (vv. 205-210), el gusto español, responsable en última instancia de los necesarios cambios que el paso del tiempo trae consigo. «Gusto español» al que Lope ya había aludido en el prólogo al *Peregrino en su patria* (1604)[4]: «Adviertan los extrangeros que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a guardar los preceptos, porque con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles». En el estado en que las halló, es decir, en el que las dejaban autores como Artieda o Lupercio Leonardo de Argensola, que en la Loa a su tragedia *Alejandra* (¿1581-1585?) recuerda los orígenes griegos de la tragedia y cómo la perfeccionaron los latinos y después los españoles, que han introducido modificaciones formales –supresión del coro y de

[4] Y en otros textos: «y escribíla en el estilo que corría entonces» (en el prólogo de *El dómine Lucas:* 43; comedia de los años 1591-1595 según MORLEY y BRUERTON 1968: 77). En *Lo fingido verdadero,* IV (ca. 1608, según ibíd.: 327), citado por PÉREZ y SÁNCHEZ ESCRIBANO 1961: 175, dice Diocleciano: «Dame una nueva fábula que tenga / Más invención, aunque carezca de arte; / Que tengo gusto de español en esto, / Y como me le dé lo verosímil, / Nunca reparo tanto en los preceptos». Y en el prólogo de *La mal casada* (de 1610-1615, según MORLEY y BRUERTON 1968: 352): «Atrevimiento es grande dar a luz en nombre de vuestra merced esta comedia, pues siéndole tan notorios los preceptos, no le ha de parecer disculpa haberse escrito al uso de España... Pudieran muchos ingenios censores como lo condenan, remediarlo, porque *frustra est potentia quae ad actum non perdicitur;* pero pues vuestra merced no ha sido de los escrupulosos en esta materia, excusada fuera esta satisfacción...» (pág. 289).

uno de los cinco actos– porque «la edad se ha puesto de por medio, / rompiendo los preceptos por él [Aristóteles] puestos» (vv. 16-17). Es decir, no se trata solo del gusto del público en general, sino del gusto del público español, condición que incluye a los propios escritores, lo que añade connotaciones geográficas a la máxima de adaptarse a los nuevos tiempos. Tanto el Fénix como los trágicos renacentistas comprendieron la importancia de amoldar el espectáculo a las preferencias de los espectadores, pero estos últimos acabaron por no hacerlo, creyendo ver en el género escogido el instrumento adecuado para renovar el teatro pero también para agitar unas conciencias que no deseaban asimilar los errores del pasado, aunque las tragedias se los mostraran de forma metafórica. Por lo tanto, Lope concuerda con los presupuestos teóricos, pero no se conformará con un modelo teatral que no llegue al público.

Tampoco el concepto de verosimilitud que predicará en el *Arte nuevo* y Cervantes resumirá en *El rufián dichoso* (¿1615?) cuando se decida a aceptar el teatro lopesco es original, pues en la citada *Alejandra* el propio Argensola, en un momento en que ya se habían escrito los tratados de los principales preceptistas italianos incluido Castelvetro[5], que instituye formalmente las tres unidades, las incumple argumentando que la tragedia, con la colaboración de la imaginación del público, puede trasladarse desde la España de Felipe II al antiguo Egipto:

Mirad en poco tiempo cuántas tierras
os hace atravesar esta tragedia.
Y así si en ella veis algunas cosas
que os parezcan difíciles y graves,
tenedlas, sin dudar, por verdaderas,
que todo a la tragedia le es posible,
pues que muda los hombres sin sentido
de unos reinos en otros, y los lleva (vv. 72-79).

[5] Que, como Lope, distingue entre dos tipos de destinatarios: «la poesia fu trovata per diletto della moltitudine ignorante, e del pubblico comune, e non per diletto degli scienziati» (*Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, 1576). Citado por BONORA 1971: 241.

Y en su tragedia *Isabela* (¿1581-1585?) la Fama pronuncia un prólogo confirmando que la tragedia, «bien que contra la ley de las tragedias» (v. 40), aparece en los teatros públicos para mostrar sucesos terribles y «desengaños de vicios» (v. 59), tarea atribuida por Juan de Mena, el Marqués de Santillana y Hernán Núñez a la sátira, género que los trágicos renacentistas ni siquiera mencionan, trasladando su función a la tragedia, en el caso de Argensola, o a la comedia, como hará Juan de la Cueva en su *Primera parte de las comedias y tragedias* (1588). Otro escritor de la generación, Cristóbal de Virués, atenúa el hecho de no seguir las unidades alegando en el prólogo a su *Tragedia de la gran Semíramis* (1609) que se trata de «tres tragedias, no sin arte escritas» (v. 32). Pero en el prólogo a la *Tragedia de la cruel Casandra* (1609) sigue insistiendo en la necesidad de conjugar tradición con modernidad, «siguiendo en esto la mayor fineza / del arte antiguo y del moderno uso / que jamás en teatros españoles / visto se haya, sin que a nadie agravie» (vv. 12-15), aunque también en el espíritu didáctico que debe animar el género, pues su tragedia está «cortada a la medida / de ejemplos de virtud, aunque mostrados / tal vez por su contrario el vicio» (vv. 8-10), lo cual había destacado también en las palabras dirigidas al «Discreto Lector» al comienzo de sus *Obras trágicas y líricas* (1609):

> En este libro hay cinco tragedias, de las cuales las cuatro primeras están compuestas habiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre, con tal concierto y tal atención a todo lo que se debe tener que parece que llegan al punto de lo que en las obras del teatro en nuestros tiempos se debía usar. La última tragedia de Dido va escrita todo por el estilo de griegos y latinos con cuidado y estudio. En todas ellas (aunque hechas por entretenimiento y en juventud) se muestran heroicos y graves ejemplos morales, como a su grave y heroico estilo se debe.

Didactismo compartido por otros autores del periodo que apuestan por la tragedia para conseguir la renovación teatral que los tiempos pedían, solo que esta debía ir acompañada de una renovación moral que no fue aceptada por sus receptores. Así, Argensola en *Isabela* indica que la tra-

gedia cuenta «miserables tragedias y sucesos, / desengaños de vicios, cosa fuerte, / y dura de tragar a quien los sigue» (vv. 58-60):

Vosotros, por no ser amigos de esto,
venís a ver los trágicos lamentos,
y la fragilidad de vuestra vida:
evidente señal de que sois tales,
que dicernís lo malo de lo bueno,
para lo cual ternéis materia luego,
si proseguís a oírme con sosiego (vv. 61-67).

Para Juan de la Cueva en *El viaje de Sannio* (1585) la tragedia sirve para tomar conciencia de los errores de los poderosos:

Es un retrato que nos va poniendo
delante de los ojos los presentes
males de los mortales miserables,
en héroes, reyes, príncipes notables (estrofa 52).

Y Virués en el prólogo a la *Tragedia de la gran Semíramis* (1609) hace extensivo el carácter ejemplar a la comedia:

[...] así el poeta con divino ingenio,
ya con una invención cómica alegre,
ya con un caso trágico admirable,
nos hace ver en el teatro y cena
las miserias que traen nuestros pechos,
como el agua del mar los bravos vientos,
y todo para ejemplo con el alma
se despierte del sueño torpe y vano
en que la tienen los sentidos flacos,
y mire y siga la virtud divina (vv. 9-18).

Ese compromiso pedagógico que adquiere la tragedia renacentista y por el que queda revestida de un alcance moral que la faculta para inducir a rechazar el vicio en favor de la virtud, será desestimado por Lope, consciente de que tal proyección didáctica inhibía su principal objetivo: lograr el favor del público. Pero los trágicos renacentistas creían tener razón, de ahí que Artieda escriba en 1605 una «Carta al Ilustrísimo Marqués de Cuéllar sobre la Comedia» incluida en sus *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro,* donde critica al Fénix sin nombrarlo:

[...] así al calor del gran señor de Delo,
se levantan del polvo poetillas,
con tanta habilidad que es un consuelo;
Y es una de sus grandes maravillas
el ver que una comedia escriba un triste,
que ayer sacó Minerva de mantillas.
Y como en viento su invención consiste,
en ocho días, y en menor espacio,
conforme su caudal, la adorna y viste (vv. 178-186).

Poner dentro Vizcaya Famagosta,
y junto de los Alpes Persia y Media,
y Alemaña pintar larga y angosta.
Como estas cosas representa Heredia,
a pedimento de un amigo suyo,
que en seis horas compone una comedia (vv. 193-198).

Pero un año después, en la Epístola III de su *Ejemplar poético* (1606), Cueva se muestra partidario de la comedia actual –«introdujimos otras novedades, / de los antiguos alterando el uso, / conforme a este tiempo y calidades» (vv. 523-525)–, es decir, de la comedia que triunfa en los escenarios españoles, «pues es en nosotros un perpetuo vicio / jamás en ellas observar las leyes» (vv. 499-500), declarando efectiva la existencia de la

mezcla y justificándola por la adaptación consciente –que subrayará Lope en el *Arte nuevo*– de los preceptos antiguos a los tiempos nuevos:

Tuvo fin esto, y como siempre fuesen
los ingenios creciendo y mejorando
las artes, y las cosas se entendiesen,
fueron las de aquel tiempo desechando,
eligiendo las propias y decentes
que fuesen más al nuestro conformando.
Esta mudanza fue de hombres prudentes
aplicando a las nuevas condiciones
nuevas cosas que son las convenientes.
Considera las varias opiniones,
los tiempos, las costumbres que nos hacen
mudar y variar operaciones (vv. 562-573).

[...]
confesarás que fue cansada cosa
cualquier comedia de la edad pasada,
menos trabada y menos ingeniosa (vv. 583-585).

La comedia española supera a las antiguas y posee unas cualidades exclusivas que la hacen «inimitable de ninguna extraña» (v. 603). Lo que no admite Cueva es la muerte o las tristezas en la comedia, «retrato del gracioso / y risueño Demócrito, y figura / la tragedia de Heráclito lloroso» (vv. 667-669), pues:

El cómico no puede usar de cosa
de que el trágico usó, ni aun solo un nombre
poner, y esta fue ley la más forzosa (vv. 718-720).

Es decir, hemos visto que los trágicos renacentistas admiten la existencia de la combinación de lo trágico y lo cómico, pero esta afecta a los

personajes o al desarrollo de la trama, no al desenlace, como ya sostenía el propio Cueva en *El viaje de Sannio,* diferenciando tragedia de comedia porque «siempre en la tragedia mueren, / un fin della esperando dolorido; / en la comedia muerte no hay que esperen» (estrofa 53).

Pero el teórico más importante del siglo XVI, Alonso López Pinciano, cuya *Filosofía antigua poética* (1596) es posterior a la primera edición crítica de la *Poética* de Aristóteles, la *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent* de Robortello (1548) y a los *Poetices Libri Septem* de Scalígero (1561), distingue dos tipos de tragedia: la que expresa la emoción puramente trágica *(patética)* y la que da una lección moral *(morata);* esta última es de mayor utilidad, pero la patética produce mayor compasión mediante un cambio final de la alegría a la desdicha, por lo que es mejor este tipo de desenlace. No obstante, Pinciano no descarta absolutamente la posibilidad de un final feliz para la tragedia –como admitían Bernardino Daniello (*Poética,* 1536) y Giraldi Cintio (*Lettera o Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie,* 1545) en Italia o Jean de la Taille («De l'art de la tragédie», prólogo a su tragedia *Saül le furiéux,* 1572) en Francia–, pese a no ser de su agrado, pues algunas tragedias griegas –como las dos *Ifigenias*– lo poseen:

> Es, pues, la mejor tragedia la patética, porque más cumple con la obligación del mover a conmiseración, y, si tiene el fin desastrado y miserable, es la mejor. Será en el segundo lugar de bondad la tragedia cuya persona, o ni buena ni mala, o buena, pasando por muchas miserias, después venga a tener un fin alegre y placentero, mas esta tal terná un poco de olor de comedia cuanto al fin; tal fue la una y la otra *Ifigenia.* [...] Destas significa Aristóteles lo que yo he dicho: que no son puras tragedias, como no lo son las patéticas dichas mezcladas con la cómica. Y más dice: «que los poetas se dan mucho a esta especie de tragedias de industria, por deleitar más a los oyentes» (II, págs. 321-322).

Reconoce la existencia de tragedias que acaban bien, pero rápidamente les niega su condición: no son «puras tragedias», y en eso Aristóteles le

da la razón –y también Sibilet (*Art poétique*, 1548), Scalígero (*Poética*, 1561) o Webbe (*Discourse of English Poetrie*, 1586). Es cierto que el fin alegre deleita más –porque proporciona una satisfacción moral al ver castigado el vicio y premiada la virtud–, pero enseña menos –porque no produce una emoción verdaderamente trágica. Por eso es mejor el desdichado, pues acentúa el temor y la compasión en los oyentes –que un final feliz puede hacer olvidar– y fortalece su espíritu para continuar sufriendo –como decía Robortello (1548)– ya que, por analogía, consuela ver que los infortunios de Edipo o Hércules Oeteo son mayores que los propios. Como quiere el Filósofo, dice Hugo, debe haber muertes en la acción trágica y «para que más muevan, que sean en el remate dellas». Sin embargo, Aristóteles, aunque consideraba el final desgraciado como el más trágico (*Poética*, XIII, 1452 b-1453 a), prefería aquel en que la agnición final impedía la consumación del crimen (*Poética*, XIV, 1453 b-1454 a). Y Pinciano establecerá como tercera diferencia entre los géneros que «la tragedia tiene tristes y lamentables fines; la comedia no», sin olvidar que «las tragedias también suelen tener alegres fines», pero «si la tragedia alguna vez, que son pocas, viene a rematar en tales remates, tiene primero mil miserias, llantos y tristezas de los actores y representantes y mil temores y compasiones de los oyentes» (III, págs. 25-26)[6].

Este será otro de los dilemas que deberá resolver Lope. La preceptiva italiana había admitido la posibilidad del *lieto fine* para las tragedias, siempre y cuando permaneciese en el ánimo del espectador, pese a la resolución del conflicto, la impresión de la grandeza de los desastres acaecidos. Otro contemporáneo, Guillén de Castro, desarrollará tal modelo, pero Lope no parece decidirse por una u otra propuesta, consciente de la necesidad de la tragedia pero también de su fracaso. Y antes del *Arte nuevo* vacila entre ambas y construye obras articuladas sobre un planteamiento trágico que evitan en última instancia aclarando los malentendidos que hubieran precipitado la catástrofe final, tales como *El testimonio vengado*,

[6] Kaufmann expresa con palabras actuales esa idea: «La condición necesaria para que una obra sea tragedia no es el que termine mal, sino que represente en el escenario una situación cargada de un dramatismo tan intenso, que ninguna conclusión sea capaz de borrar esta impresión» (1978: 401).

u otras cuyos excesos terminan con una resolución satisfactoria del conflicto, como *La resistencia honrada y condesa Matilde* o *Carlos el perseguido,* en las que aparece una figura característica de la tragedia renacentista, del teatro de Guillén de Castro y de esta primera etapa de Lope: el poderoso que, llevado por sus vicios, actúa injustamente con aquellos a los que debería proteger, como sucede también en *La quinta de Florencia* o *La fuerza lastimosa.* El tema del tiranicidio continúa en varias obras del periodo, tales como *Roma abrasada y crueldades de Nerón* o *La tragedia de Roma, La reina Juana de Nápoles* o *El príncipe despeñado.*

Asimismo, aunque ensaya el tema mitológico con *Adonis y Venus* –sobre el universo mítico volverá Calderón en su tragedia *Eco y Narciso*–, Lope reitera en esta época el carácter histórico que en el pasado se había atribuido a la tragedia –como recuerda Cueva, que distingue entre la fábula de la que procede la comedia y «la Historia en que se funda la tragedia» (*Ejemplar poético,* v. 713)– y lo sintetiza en 1609: «Por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia el fingimiento» (vv. 111-112). En efecto, antes del *Arte nuevo* escribe una serie de obras fundadas en crónicas y romances –*El testimonio vengado, El casamiento en la muerte, El marqués de Mantua, El honrado hermano, El amor desatinado* o *La fuerza lastimosa*– y en episodios moriscos –*Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe, El cerco de Santa Fe y ilustres hazañas de Garcilaso de la Vega* o *la Tragedia del rey Don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*– que podrían entrar en la órbita de la tragedia[7]. Pero ni siquiera la última, que lleva la palabra en el título, podría considerarse

[7] Frederick A. de Armas apunta que «hay pocas obras que Lope llama tragedias. He encontrado solamente doce o trece (y algunas adquieren la doble rúbrica de tragedia y tragicomedia): *Adonis y Venus, Las almenas de Toro, La bella Aurora, El caballero de Olmedo, El castigo sin venganza, La desdichada Estefanía, El duque de Viseo, El hamete de Toledo, El marido más firme, El mayordomo de la duquesa de Amalfi, Roma abrasada y La tragedia del rey Don Sebastián*» (2008: 99, nota). Oleza considera que en el primer Lope no abundan las tragedias palatinas ni las tragicomedias. Parece como si el Fénix devolviera los conflictos trágicos desde el universo palatino al histórico-legendario y, al hacerlo, obras como *El casamiento en la muerte, El amor desatinado, El príncipe despeñado, El testimonio vengado* o *La Reina Juana de Nápoles,* que podrían haber sido tragedias palatinas, acaban situándose entre los géneros a noticia, opuestos a los géneros *a fantasía* (1997b; 2001). Desplazando el universo palatino desde el territorio de la tragedia al de la comedia, otras como *Los donaires de Matico, Las burlas de amor, El príncipe inocente, Laura perseguida* o *El lacayo fingido* contienen una tragedia en potencia que Lope vio pero no quiso desarrollar, persuadido del mayor impacto de la comedia (1997b).

sin reservas un ejemplo genuino, pues el dramaturgo se muestra más interesado en la conversión del infiel que en la desaparición y presunta muerte del rey portugués, acaecida al final de un primer acto que apenas guarda relación con los otros dos. Lope intenta seguir el camino de los clásicos, revistiendo de gravedad las acciones sucedidas entre personajes elevados fundadas en la historia, pero no termina de rematar los conflictos trágicos porque es consciente de que lo verosímil no se basa en lo histórico, pues la historia pinta las cosas como fueron y la poesía como pudieron ser. Lo histórico puede ser un medio para reforzar la verosimilitud, pero no un requisito para lograrla, y de la misma opinión son Pinciano *(Filosofía antigua poética),* Cervantes (*Quijote,* I, XXV), Luis Cabrera de Córdoba (*De historia, para entenderla y escribirla,* 1611), Cascales *(Tablas poéticas)* o Tirso de Molina, que llega a exclamar indignado: «¡Como si la licencia de Apolo se estrechasse a la recolección histórica y no pudiesse fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas de ingenio fingidas!» (*Cigarrales de Toledo,* 1621: 123).

Así pues, si ni los personajes, ni el estilo, ni el carácter histórico, ni la finalidad didáctica ni el desenlace sirven para distinguir con claridad la tragedia y, lo que es más importante, para que triunfe en el XVI ese género por el que los dramaturgos han apostado en aras de una ambiciosa renovación no solo teatral sino también social, será necesario cambiar las coordenadas de la misma. En los primeros años del siglo XVII se advierte que un punto básico a tener en cuenta a la hora de determinar la tragedia y la comedia es la respuesta del público –como aprecia Francisco Fernández de Córdoba en el capítulo «Comoediae ac tragoediae differentiam aliam esse ab ea quae vulgo creditur» de su *Didascalia multiplex* (1615)–, de tal manera que, puesto que toda obra dramática es una *imitatio actionis,* se deduzca de la propia acción el predominio de los elementos trágicos o cómicos. Se produce entonces una diferenciación –y prueba de ello es el *Arte nuevo*– entre la teoría filológica que aparece en las poéticas del Siglo de Oro, basada en la tradición, y la teoría de aplicación práctica, fundada en la experiencia, esto es, en los intereses del público y en la puesta en escena. Porque tragedia y comedia no pueden ser dos estrategias dramatúrgicas

absolutamente parceladas, tal y como ha demostrado la práctica escénica a la preceptiva. Si la tragedia, como sucede en el XVI, se niega a aceptar elementos que funcionan bien en la comedia o si, aun reconociendo la necesidad de la mezcla tragicómica, cree necesario atenuarla aumentando el horror de los sucesos o configurando caracteres monstruosos, no conseguirá sobrevivir en un entorno que camina inevitablemente hacia la tragicomedia, la cual dará cabida a obras donde los componentes trágicos gravitan en torno a personajes que no responden a las recomendaciones clásicas, tales como *El mejor alcalde, el rey*, *Fuenteovejuna* o *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* –pero cuyo conflicto es idéntico al de *La quinta de Florencia*, que a su vez termina igual que la calderoniana *No hay cosa como callar*–, difícilmente clasificables de forma unívoca en el margen de la comedia o en el de la tragedia. Porque la tragicomedia se convierte en una realidad que no anula la tragedia, sino que permite incluso justificar las experimentaciones con lo trágico, pues Lope ha comprobado que el público prefiere lo cómico, o al menos los finales felices, de ahí que muchas obras repletas de sucesos desgraciados acaben, contra todo pronóstico, en bodas.

Y la realidad del escenario se impone sobre los dictados clásicos y clasicistas, procedan estos de italianos, franceses, ingleses o españoles[8]. Esto no significa que el dramaturgo goce de absoluta libertad para componer sus obras. Todo lo contrario. El éxito marca unas pautas a seguir que Lope es capaz de sintetizar en el *Arte nuevo* después de haber sometido a ensayo sus intuiciones dramáticas, que le llevarán a rechazar lo que desagrada y a potenciar lo que gusta, por ello «escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron» (vv. 45-46), pues ya se sabe que «como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (vv. 47-48). Y ese hablar en necio supone, por ejemplo, incluir el personaje del gracioso en las tragedias, que actúa como en las comedias salvo que, en algunas de las mejores obras del género, acaba finalmente por implicarse en el conflicto y denunciar, amparado por su distancia respecto al código del honor, los errores que ha presenciado, como sucede

[8] *Vid.* ÁLVAREZ SELLERS 1997, I: 59-339.

en *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza* de Lope o en *La cisma de Inglaterra* y *El médico de su honra de Calderón* –o en la que he llamado «la tragedia del delito del nacimiento» (1994), *La vida es sueño*, exponente clave del nihilismo barroco, donde el gracioso Clarín es ajusticiado. Y pasa también por seleccionar el tipo de conflicto trágico que el público puede tolerar sin horrorizarse, sentimiento que parecía tan crucial a las tragedias renacentistas, sembradas de cadáveres, llenas de escenas sangrientas o de temas que en el XVII precisarán un tratamiento diferente, como el tiranicidio, la lujuria, el parricidio o el incesto.

Progresivamente se avanza hacia una nueva concepción de la tragedia en la que narrar los acontecimientos, describir los sentimientos o imaginar lo que sucede fuera de escena puede ser más gráfico que la propia acción, una tragedia en la que cuentan, por tanto, elementos de montaje, tal y como había enunciado Horacio: «multaque tolles ex oculis quae mox narret facundia praesens» –«y deberías arrebatar a la vista muchas cosas que después la palabra puede hacer evidente». Este principio horaciano lo utilizan los teóricos para justificar el cambio de modelo en la tragedia, el alejamiento del canon senequista, basado en el espectáculo del horror, al que, sin embargo, nunca renunciará del todo la tragedia española del XVII. Y al filo del nuevo siglo Lope apuesta decididamente por el género poniendo en práctica las necesarias concesiones que deben hacerse al universo de la comedia: en *Los comendadores de Córdoba* (1598) abandona los hechos heroicos –aunque se inspira en un caso histórico sucedido en 1449 y en varias recreaciones literarias, en especial el «Romance de los comendadores» recogido en *Las seiscientas apotegmas* de Juan Rufo (1596) (REY HAZAS 1991)– para construir en un escenario urbano una intriga de amores, celos y honra entre personajes propios de una comedia de capa y espada. Sin embargo, aún no consigue desligarse de la truculencia renacentista, que saca a escena los cadáveres de las tres parejas que han deshonrado al protagonista y a un esclavo –cuyos celos porque Esperanza prefiere a otro criado le llevan a advertir a su amo sobre el adulterio y a sugerirle el castigo merecido– y el de todos los animales –incluido el loro porque hablaba y no le dijo la deshonra– de la casa por haber sido cómplices mudos de la infidelidad. Pero

la obra termina igual que una de las mejores tragedias de Calderón, *El médico de su honra* (1635): pese a conocer la barbarie sucedida, el Rey insta al marido a volver a casarse, permitiéndole tácitamente, si fuera el caso, volver a castigar de forma ejemplar a su esposa.

En 1598 Lope combina con soltura lo trágico y lo cómico y superpone el conflicto trágico a la estructura de la comedia, apostando por el derecho de la tragedia a la fantasía, pero no llega a superar la barrera senequista. Y vuelve a intentar el género con *El marqués de Mantua* (1598-1603) y *El Duque de Viseo* –fechada entre 1599-1603 (MORLEY y BRUERTON 1968: 319) o 1608-1609 (RUIZ RAMÓN 1971, I: 183)–, que exploran el tema de los abusos de poder[9]. Inspirada la primera en los romances carolingios, Carlomagno castigará el crimen de su hijo Carloto –que asesina a un vasallo noble a cuya esposa desea– y mostrará su cuerpo degollado, y en la segunda el rey portugués Juan II, por temor a perder el reino, mata en escena a un vasallo que lo supera en cualidades y cuya inocencia conoce el espectador. En *Los Comendadores de Córdoba* no acierta con la forma, y en *El Duque de Viseo* no lo hace con el tema, pues ambas obras difícilmente podrían sostenerse en el momento de efectiva recuperación del género, el siglo XVII –pese al empeño puesto por los escritores del XVI. La que más se acerca al modelo barroco es *El marqués de Mantua*, pues los excesos del poderoso son castigados por una autoridad superior, y en las obras posteriores al *Arte nuevo* continuarán apareciendo cadáveres que han sido ejecutados «dentro» –*El castigo sin venganza, El médico de su honra...*

Estamos ante «formas renacentistas para una ideología barroca» (ÁLVAREZ SELLERS 1995, I: 69), pero lo que es evidente es que Lope ve la necesidad de sustituir una poética trágica de concesión al efectismo formal y moralista por una poética trágica basada en la palabra, en el montaje, en la imitación de la acción, de la vida, que asume el principio horaciano al tiempo que regresa a la diferenciación que el propio Aristóteles hacía entre tragedia patética –espectáculo donde el *pathos* provocaba la catarsis mediante

[9] Oleza (1994) considera un microgénero el grupo de obras que plantea los abusos amorosos del Rey o del Príncipe.

el horror– y tragedia implexa –definida por González de Salas en su *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633) como «compuesta de mudanzas diversas y no esperadas»–, procedente de la articulación de la acción misma, que ya no depende de la pura representación escénica sino de la peripecia, esto es, del recorrido del personaje, de la construcción del conflicto, que no intenta producir solo un escalofrío de terror sino revelar lo trágico de una situación, de una decisión con la que el espectador podría también enfrentarse, lo cual lo conmueve y dota al género de una validez universal.

Así pues, a lo largo de los siglos XVI y XVII se produce una remodelación paulatina del concepto español de tragedia y una convergencia hacia el concepto de tragicomedia, procedente de esa reflexión a la que aludíamos al inicio según la cual no se pueden establecer diferencias entre tragedia y comedia separándolas de una visión de la vida, y esta visión es compleja, tragicómica. Hay un momento de transición en lo que va del siglo XV al XVI en que se siente que las formas clásicas del teatro son inadecuadas para interpretar la vida. En el XV se distinguía entre tragedia, comedia y sátira, pero a medida que avanza el XVI asistimos a un doble proceso: por un lado, el eclipse del género satírico, que cede ante la creciente dignificación de la comedia, pues dada la carencia de una teoría clásica sobre la misma, esta será definida y caracterizada por contraste con el género más prestigioso, la tragedia. Por otro lado, la reivindicación de un teatro –cómico o trágico– construido «siguiendo el uso y plática española». Esta frase tomada del prólogo a *Los amantes* (1581) de Andrés Rey de Artieda resume la actitud de los dramaturgos renacentistas, anticipa la de los barrocos y muestra la necesaria separación de una práctica que invoca el ajuste a la modernidad respecto a una teoría que no acaba de despegarse de la tradición, pero que se verá obligada a reaccionar frente a lo que ocurre en los escenarios, insistiendo en rastrear las huellas de los preceptos aristotélicos en el teatro español o adaptándose, aunque con matices, al gusto contemporáneo, como hace Pinciano.

Al redescubrirse en la segunda mitad del siglo XVI la *Poética* de Aristóteles y el teatro griego, la tragedia pasa a ocupar una posición relevante por ser el género más prestigioso y el que los intelectuales renacentistas consi-

derarán más adecuado para transformar el teatro y la sociedad, aunque el patrimonio dramático nacional se componía de obras calificables de «comedias» más que de «tragedias», lo cual contribuye al predominio del género cómico, y no solo en España. Por ello, cuando Lope escribe su *Arte nuevo* se rebela contra las autoridades en general, pero nunca habla de rebelarse estrictamente contra Aristóteles, porque el Fénix comprendió que se había confundido lo fundamental con lo accesorio, es decir: obsesión por la unidad de acción, por el didactismo de los géneros, por la no contaminación entre tragedia y comedia, etcétera. Lope, en cambio, pensaba que los dos referentes sustanciales para la teoría teatral debían ser una visión de la vida completa y la consideración del punto de vista del espectador y no solo del dramaturgo o del preceptista, porque para que el juego teatral tenga éxito deben funcionar correctamente todas las piezas de su engranaje, y en este participan emisores y receptores[10]. Hay una importante diferencia en la forma de entender ese imperativo de adaptación a los tiempos entre los trágicos renacentistas y Lope: aquellos creen saber lo que conviene al espectador y dotan a sus tragedias de una proyección pedagógica a través del exceso y la truculencia, mientras que Lope advierte que no solo es preciso un cambio cronológico o circunstancial, sino también estético, y este viene marcado por lo que el público acepta y, en consecuencia, aplaude.

Pero se trata de un descubrimiento progresivo, de un camino largo, y el Fénix no estará seguro de haber acertado con las coordenadas de la nueva tragedia, de la tragedia «escrita al estilo español» hasta su madurez, cuando ya ha escrito *El caballero de Olmedo* –entre 1615 y 1626 (MORLEY y BRUERTON 1968: 136) o 1620 y 1625 (RUIZ RAMÓN 1971, I: 192)– y Calderón aún no ha firmado sus mejores tragedias[11]. Por eso en 1631

[10] Hermenegildo (2008) señala la desconexión entre ambos como causa del fracaso del género en el XVI: «El poco éxito de público que estas tragedias cosecharon habla de una falta de contacto entre el discurso dramático que las alimenta y el que vive en la visión popular del mundo, de la sociedad y de la estructuración política del estado. Ese contacto sí existió cuando contemplamos el mundo que emerge y se dramatiza en la "comedia nueva"» (pág. 29). En cambio, la tragedia de horror «fue un ejercicio de minorías que no consiguió establecer un contacto eficaz con la conciencia colectiva, dominada y controlada por el poder. Por eso fracasó» (págs. 31-32).

[11] Como indica Profeti, no se trata de un enfrentamiento entre ambos autores: «Digamos que hacia los años treinta ya había llegado a ser posible una forma de comedia trágica, que Calderón y Lope cultivan a la vez (junto a otros dramaturgos, como Rojas o Mira de Amescua), y que cultivan de forma homóloga»

añade al manuscrito de *El castigo sin venganza* –publicada en 1634– un prólogo que expresa su satisfacción por haber logrado derribar los mitos sobre el género, despojarlo de ataduras teóricas y de lecturas erróneas, un prólogo que se convierte en un auténtico manifiesto de lo que es la nueva tragedia –una tragedia compleja, polifónica, ambigua y pluriinterpretable (PROFETI 2000: 116-117). Y Lope siente recuperar las fuerzas, siente que puede reclamar el lugar de privilegio que le corresponde en los escenarios y que un año antes creía haber perdido[12] porque, una vez más, como hizo en 1609 con el *Arte nuevo*, ha sido el Fénix de los Ingenios el que, por fin, ha dado con las claves de un género que, hasta entonces, se había resistido a preceptistas y dramaturgos:

> Esta tragedia está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres.

De forma póstuma, la obra se publicará en Lisboa en 1647 en el volumen *Doze comedias las mas grandiosas que asta aora han salido de los mejores, y mas insignes Poetas,* con el significativo subtítulo de *El castigo sin venganza. Quando Lope quiere quiere.* Porque si dar forma a la comedia nueva y legitimar la tragicomedia fueron retos difíciles en su carrera, quizá este de ayudar a un género reivindicado pero hasta entonces fallido a seleccionar las materias para sus conflictos, a plantear el enfrentamiento decisivo entre el individuo y la sociedad mostrando el elevado coste moral –la renuncia al deseo, la ablación sentimental– que implica la convivencia, a evolucionar

(2000: 114). La autora concluye resumiendo los rasgos de la comedia trágica: la «estilización de los personajes, el código simbólico, la preponderancia de la palabra sobre la acción» (pág. 122), que luego pasarán a Italia: «ahora "trágico" aparece de verdad sinónimo de heroico» (pág. 122).

[12] En una carta al Duque de Sessa expresa su malestar por creerse al margen del sistema teatral en cuya configuración ha desempeñado una labor tan decisiva: «Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción del espíritu en que me ponen. Esto propuse en mi enfermedad, si de aquella tormenta libre llegaba al puerto, mas, como a todos les sucede, en besando la tierra, no me acordé del agua. Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido o que quieren verdes años o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias» (VEGA 1986: 235).

del espectáculo a la retórica, de la truculencia al montaje hacia un código verbal y simbólico más impactante que las evidencias renacentistas para conseguir crear la tragedia barroca, la tragedia española... Ese resultó ser el reto más complicado de todos.

Bibliografía

ÁLVAREZ SELLERS, M. R. (1994): *La tragedia española en el Siglo de Oro: La vida es sueño o el delito del nacimiento,* Vitoria, Diputación Foral de Álava.

-(1995): «Formas renacentistas para una ideología barroca: *El Duque de Viseo,* una tragedia de Lope de Vega de inspiración portuguesa», en F. Carbó, J. V. Martínez, E. Miñano y C. Morenilla (eds.), *Homenaje a Amelia García-Valdecasas,* I, Valencia, Universitat de València: 69-86.

-(1997): *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa,* Kassel, Reichenberger: 33, 34 y 35.

-(2010): «Tragedia y canon del Renacimiento al Barroco: Numancia de Cervantes y Castro de António Ferreira», en *Crítica, ecdótica y poética del Quijote, Anuario de Estudios Cervantinos,* VI, Academia del Hispanismo, Universidad de Castilla-La Mancha: 229-241.

ARELLANO, I. (1999): «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope», *Anuario Lope de Vega,* 4: 7-31.

ARGENSOLA, L. L. de (1772): *Isabela, Tragedia; Alejandra, Tragedia* (¿1581-1585?), J. J. López de Sedano (ed.), *Parnaso español,* tomo VI, Madrid, Sancha: 313-315; 421-424.

ARMAS, F. A. DE (2008): «Adonis y Venus: hacia la tragedia en Tiziano y Lope de Vega», en F. A. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (eds.), *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio,* Iberoamericana-Vervuert: 97-115.

BONORA, E. (1971): «La teorìa del teatro negli scrittori del'500», en *Atti del Covegno sul tema: il teatro classico italiano nel'500 (Roma, 9-12 febbraio, 1969),* Roma, Academia Nazionale dei Lincei: 221-251.

CAÑAS MURILLO, J. (1995): «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: Las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV: 75-95.

CASCALES, F. (1975): *Tablas poéticas* (1617), Madrid, Espasa-Calpe.

CUEVA, J. DE LA (1886-1887): *El viaje de Sannio* (1585), F. A. Wulff (ed.), *Poèmes inédits de Juan de la Cueva*, Lunds Universitets Art-Skrift, XXIII: 44-45.

-(1924): *Ejemplar poético* (1606), Madrid, La Lectura.

GONZÁLEZ PÉREZ, A. (ed.) (1982): *Aristóteles, Horacio, Boileau: Poéticas*, Madrid, Editora Nacional.

GONZÁLEZ DE SALAS, J. A. (1972): *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de la Poética de Aristóteles Stagirita* (1633), en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos: 253-263.

HERMENEGILDO, A. (2008): «La presencia de la dinámica trágica en el teatro del siglo XVI», en F. A. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (eds.), *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Iberoamericana-Vervuert: 13-32.

KAUFMANN, W. (1978): *Tragedia y filosofía*, Barcelona, Seix Barral.

KIRSCHNER, T. J. (1997): «Lope-Lope y el primer Lope: Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe», *Edad de Oro*, XVI: 207-219.

LÓPEZ DE VEGA, A. (1972): *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* (1641), en F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos: 275-279.

LÓPEZ PINCIANO, A. (1953): Filosofía antigua poética (1596), A. Carballo Picazo (ed.), Madrid, CSIC.

MOLINA, T. DE (1946): *Cigarrales de Toledo* (1621), en B. de los Ríos (ed.), *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar.

MORLEY, S. G. y BRUERTON, C. (1968): *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

OLEZA, J. (1994): «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger: 235-250.

-(1997a): «Del primer Lope al *Arte nuevo*», en D. Mc Grady (ed.), *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica: I-LV.

-(1997b): «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, XVI: 235-251.

-(2001): «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658, octubre.

OROZCO, E. (1978): *¿Qué es el Arte Nuevo de Lope de Vega?*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

PROFETI, M. G. (2000): «De la tragedia a la comedia heroica y viceversa», en J. G. Maestro (ed.), *Tragedia, comedia y canon, Theatralia*, III, Vigo: 99-122.

REY DE ARTIEDA, A. (1908): *Los amantes* (1581), F. Martí Grajales (ed.), Valencia, Manuel Pau.

-(1972): Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro (1605), en F. Sánchez y A. Porqueras Mayo, Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco, Madrid, Gredos: 136-142.

REY HAZAS, A. (1991): «Los comendadores de Córdoba: hacia la fórmula definitiva de la tragicomedia barroca», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV: 413-427.

RUIZ RAMÓN, F. (1971): *Historia del teatro español*, I, Madrid, Alianza.

VEGA CARPIO, F. L. de (1853): *El dómine Lucas* (1591-1595), J. E. Hartzenbusch (ed.), *Comedias escogidas*, tomo I, Madrid: 43-65 (BAE, vol. 24).

-(1910): *La mal casada* (1610-1615), Madrid: 289-309 (BAE, vol. 34).

-(1961): *Lo fingido verdadero* (ca. 1608), en L. C. Pérez y F. Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática a base de cien comedias*, Madrid, CSIC.

-(1986): *Cartas*, N. Marín (ed.), Madrid, Castalia.

VIRUÉS, C. de (1929): *Obras trágicas y líricas* (1609), en E. Juliá Martínez (ed.), *Poetas dramáticos valencianos*, I, Madrid, RAE: LII-LIII, nota.

-(1929): *Tragedia de la gran Semíramis. Tragedia de la cruel Casandra* (1609), en E. Juliá Martínez (ed.), *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, RAE: 25-26.

WEBER DE KURLAT, F. (1976): «Lope-Lope y Lope-prelope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, XII: 111-131.