

EL «ARTIFICIO GRIEGO» EN LOPE DE VEGA: NARRATIVA Y TEATRO

JESÚS GÓMEZ (Universidad Autónoma de Madrid)

CITA RECOMENDADA: Jesús Gómez, «El “artificio griego” en Lope de Vega: narrativa y teatro», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 441-460.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.217>>

Fecha de recepción: 8 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 6 de octubre de 2016

RESUMEN

En la crítica actual se ha generalizado el análisis del procedimiento *in medias res* para referirse a los comienzos abruptos típicos del teatro clásico español. La poética sobre este recurso estructural se desarrolla en la tradición épica aplicada al modelo narrativo de Heliodoro que hace uso del «artificio griego», según lo denomina Lope de Vega en *La dama boba*. El presente artículo reconsidera una serie de obras comprobando si se produce en los diferentes subgéneros dramáticos a lo largo de la trayectoria del comediógrafo madrileño la ruptura de la cronología natural de la acción característica de la narrativa griega también denominada «novela bizantina», cuya tradición el mismo Lope adapta en *El peregrino en su patria*.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; estructura de la comedia; comienzo *in medias res*; artificio griego.

ABSTRACT

When dealing with the abrupt beginnings of Golden Age Spanish drama, current scholarship routinely refers to the *in medias res* technique. The poetics of this structural device is developed by the application of the epic tradition to Heliodorus's narrative model, which includes the «Greek artifice» —as labelled by Lope de Vega in *La dama boba*—. Considering the various dramatic subgenres explored by Lope, a number of his works are revisited in this article in order to ascertain whether such a breach of the chronological order is present throughout the playwright's career. Since Lope adapted the Greek Narrative tradition for his *El peregrino en su patria*, the background provided by the so-called byzantine novel is also studied.

KEYWORDS: Lope de Vega; the comedia's structure; beginning *in medias res*; Greek artifice.

La profunda renovación de los estudios sobre Lope de Vega culminada durante lo que llevamos de siglo ha acabado por ofrecernos una imagen más compleja del escritor y menos polarizada por el mito romántico del Lope genial, como expresión del carácter popular y, según le reprochaban sus rivales literarios, cultivador de un estilo llano.¹ Después de sus romances juveniles y de las primeras comedias con las que se dio a conocer a partir de la década de los ochenta, en torno al cierre de los teatros de 1598 Lope exploró otros registros poéticos para conseguir el prestigio literario, publicando una serie de poemas épicos desde *La Dragontea* (1598) y el *Isidro* (1599) hasta *La hermosura de Angélica* (1602) y la *Jerusalén conquistada* (1609), además de sus *Rimas* entre cuyos poemas editados en 1602 y luego en 1604 y 1609 llegó a recopilar doscientos sonetos, el género lírico por excelencia del petrarquismo hispánico, seguidos de una variedad métrica formada por églogas, epístolas, romances y otras composiciones.²

La dificultad para comprender la producción del Fénix de los Ingenios por la abundancia casi inabarcable de su producción y la multiplicidad de sus géneros poéticos ha condicionado el alcance de las interpretaciones no solo de su teatro, faceta por la que ha sido tradicionalmente más reconocido, sino de su poesía y de su narrativa. En esta última se inicia dentro de la tradición genérica de los libros de pastores, con su *Arcadia* (1598), y de la narrativa griega también denominada «bi-

1. Oleza [1995:125]: «Lope de Vega venía a ser, por tanto, el poeta cuya voz era la expresión de un pueblo que supo mantenerse fiel al espíritu de su historia. Era el poeta popular, por un lado, capaz por el otro de captar el genio de su nación, el espíritu nacional, aun en contra de sus propias ideas». Las siguientes consideraciones se inscriben en los proyectos de investigación HAR 2015-68946-C3-1-P del Ministerio de Economía y Competitividad y H2015/HUM-3415 de la Comunidad de Madrid / Unión Europea (Fondo Social Europeo), adscritos al Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE).

2. Después de las *Rimas*, sus dos grandes poemarios son las *Rimas sacras* (1614) y las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), donde se incluye *La Gatomaquia*. Los editores del primer poemario afirman con razón: «Como poeta lúdico y como destacado narrador, Lope ha quedado nublado por su ingente obra teatral, muy al contrario de Francisco de Quevedo o Luis de Góngora» (Carreño y Sánchez Jiménez 2006:9). Opinión autorizada por quienes especialmente dentro de las dos últimas décadas han contribuido a la recuperación crítica del corpus poético, junto con otros lopistas como Pedraza Jiménez [2003].

zantina», con *El peregrino en su patria* (1604).³ Como señala el editor de este último relato: «Deseoso de desprenderse de aquel halo de poeta de corrales que le había proporcionado una posición lucrativa, pero poco prestigiosa, Lope buscaba el reconocimiento como poeta culto» (González-Barrera 2016:13). No en vano quiso competir con otros narradores de su época, especialmente con Cervantes, después de la recuperación que se había producido a partir de la segunda mitad del siglo XVI de las dos tradiciones narrativas renacentistas, pastoril y griega, que gozaban de mayor reconocimiento en la teoría literaria de la época.

Las poéticas clasicistas como la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano analizaban, en cuanto variedad de la épica en prosa, la tradición narrativa de origen griego derivada de Heliodoro y Aquiles Tacio, cuyo prestigio, especialmente en el caso del primero, se asimilaba al de la épica homérica mediante el uso de procedimientos como el comienzo *in medias res*. Alude López Pinciano a la definición del recurso mencionado por Horacio en un pasaje de su epístola *Ad Pisones* de interpretación controvertida, como veremos:

[...] se dize que deve començar del medio de la acción, y que así lo hizo Homero en su *Ulysea*, y así Heliodoro en su *Historia de Etiophía*; y es la razón porque, como la obra heroyca es larga, tiene necessidad de ardid para que sea mejor leyda; y es assí que, començando el poeta del medio de la acción, va el oyente desseosso de encontrar con el principio, en el qual se halla al medio libro, y que, aviendo passado la mitad del volumen, el resto se acaba de leer sin mucho enfado (*Philosophía antigua poética*, III, p. 206).

La teorización sobre el comienzo *in medias res* se desarrolla a partir de los poemas épicos y, con posterioridad, se aplica al modelo narrativo de Heliodoro. Aunque pueden establecerse relaciones argumentales entre la novela griega y el teatro de Lope, proponiendo como ha hecho recientemente la crítica un subgénero denominado «comedia bizantina»: «La novelística de origen griego va a trasladar a las tablas de las comedias muchos de sus rasgos característicos: espacios, lugares, motivos, argumentos, personajes...» (González-Barrera 2006:142), sin embargo, hay que tener en cuenta la especificidad de la comedia nueva desde el punto de vis-

3. El calificativo de «novela bizantina» fue adoptado por Menéndez Pelayo en sus todavía fundamentales *Orígenes de la novela* editados entre 1905 y 1915 originalmente. Sobre la actualidad de su planteamiento, M.Á. Teijeiro Fuentes [2007].

ta de la construcción teatral. De no hacerlo, corremos el riesgo de asimilar procedimientos estructurales pertenecientes a la tradición narrativa como este tipo de comienzo, cuya denominación se ha generalizado de manera indiscriminada en la crítica actual para referirse a la estructura de la comedia nueva sobre la que teoriza Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), incluido en la edición correspondiente de las *Rimas*.

Aun cuando existan posibles trasvases y conexiones intertextuales de la narrativa al teatro o viceversa, la construcción argumental más frecuente en la comedia era perfectamente reconocible tanto para el público como para los propios comediógrafos. Entre los principios básicos que Lope formula en su *Arte nuevo* con respecto a la acción dramática, reconoce la necesidad de mantener el suspense del espectador a lo largo del argumento hasta el desenlace planteando el «caso» en primer lugar, como él mismo explica en un pasaje muchas veces citado:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que, hasta el medio del tercero,
apenas juzgue nadie en lo que para (*Arte nuevo*, vv. 298-301).

Tampoco ha pasado inadvertido para la crítica que el anterior consejo sobre la *dispositio* tripartita de la comedia contrasta con un pasaje precedente donde propone, de acuerdo con Robortello, una estructura bipartita conexión-solución:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que vaya declinando el paso;
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena (*Arte nuevo*, vv. 231-235).

De cualquier manera, sea dual o tripartita, la división que propugna en el *Arte nuevo* presupone la unidad de acción, o de la «fábula» según el término aristotélico recogido por Lope de Vega en los versos: «...mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica» (*Arte nuevo*, vv. 182-183).⁴ Porque las consideraciones sobre el

4. La división bipartita conexión-solución proviene de Robortello, en su *Explicatio*: «Connexio

comienzo *in medias res* en las poéticas clasicistas como las del Pinciano son comentarios a propósito de la estructura de la fábula mencionada en la *Poética* (1451a) de Aristóteles, que podríamos hacer extensivos a la *dispositio* del teatro, por utilizar la terminología proveniente de la retórica que aplica García Barrientos [2001:272] cuando menciona las ideas argumentales que «deberán luego organizarse, distribuirse en partes (actos, cuadros, escenas) hasta dotarlas de una estructura teatral (*dispositio*)».

En otro sentido, si la estructura teatral articulada en tres jornadas implica un desarrollo cronológico del conflicto dramático, hay estudios que establecen una oposición absoluta entre la concepción aristotélica del tiempo y la concepción del escritor barroco, quien «rechaza el carácter rectilíneo que atribuye al tiempo, para asumir que cada posición en el camino del observador es un tiempo» (Suárez 2002:89). Sin embargo, la afirmación anterior no se corresponde con la *dispositio* más usual de la comedia a partir de la unidad de la fábula aristotélica asumida por Lope, no solo de manera teórica en su *Arte nuevo*, sino en la escritura teatral de numerosas obras dramáticas, de las cuales veremos a continuación tan solo algunos ejemplos para formular una hipótesis de trabajo extensiva, con toda probabilidad, a la mayoría de sus comedias o incluso a otros escritores de la época que compartan su tradición dramática.

El orden lineal de la *dispositio* en la comedia implica la preferencia por el denominado *ordo naturalis* de la retórica clásica, bien diferenciado del recurso que en un conocido pasaje de su epístola *Ad Pisones* (vv. 146-150) denomina Horacio *in medias res*. Procede la expresión del comentario horaciano relativo al comienzo de la *Ilíada* que, como se sabe, tiene lugar durante el último año de la guerra de Troya. Porque el relato homérico no se remonta hasta el nacimiento de Helena, nacida del huevo de Leda, sino que desde el comienzo la narración se encamina hacia el desenlace y atrae la atención de los oyentes hasta el núcleo central de los sucesos: *in medias res*.⁵ El recurso alude a la condensación temporal del argumento narrado, si

enim appellatur id totum quod ab initio poëmatis pertingit usque ad eum locum ubi inclinant turbae rerum et mutatio fit [...]. Solutio autem vocatur ea pars quae a mutationis principio usque ad exitum fabulae producitur» (Vega Ramos 1997:98; y Conde Parrado 2016:692-694). La estructura dual no contradice necesariamente la posterior división tripartita en actos, ya que «conexión vale decir planteamiento y nudo; solución es lo mismo que desenlace» (Guimont y Pérez Magallón 1998:146-147). Por su parte, Güntert [2006:449] comprende los «titubeos» de Lope entre la estructura bipartita o tripartita de la comedia, porque la primera «supone un nivel más abstracto de reflexión» mientras que la división en tres actos se refiere a la *dispositio* únicamente. Cfr. Pedraza Jiménez [2016:395-398 y 502-506].

5. El pasaje de la epístola horaciana (*Ad Pisones*, vv. 146-150) comienza: «Nec reditum Diomedis

bien se considera por parte de la crítica como «el fundamental procedimiento literario para transformar el *ordo naturalis* en el *ordo poeticus*» (García Berrio 1977:77).

Aunque la formulación del procedimiento *in medias res* deriva de la poesía épica, la utilización de esta técnica narrativa se consideró propia de la tradición en la que se inscribe *El peregrino en su patria* donde Lope mismo utiliza también este tipo de comienzo heredado de las «novelas bizantinas», como las denominó Menéndez Pelayo: «las principales corrían en lengua vulgar a mediados del siglo XVI. Heliodoro y Aquiles Tacio suscitaron muy pronto imitaciones» [1943:70]. La traducción española de 1554 de la narración de Heliodoro conocida como *Las etiópicas* alcanzó cierta difusión, más que la de Tacio, y fue reimpressa en 1563 y 1581, seis años antes de que Fernando de Mena editase su traducción castellana.⁶

El relato de Heliodoro comienza *in medias res* ya que, como afirma González Rovira [1996:85]: «será la autoridad para quienes quieran defender este recurso estructural». Sin embargo, con respecto a la narrativa épica (Homero, Virgilio), la aceptación del procedimiento por parte de los preceptistas aristotélicos como López Pinciano fue más controvertida, según veremos. El propio Lope de Vega conocía perfectamente el uso del comienzo *in medias res*, al que se refiere con la denominación de «artificio griego» en *La dama boba* (1613), pero asociado a la traducción de Heliodoro. Uno de los personajes de esta comedia menciona su relato entre los «librillos» predilectos de Nise (vv. 2116-2117), quien resume con gran precisión el comienzo de su estructura articulada en diez libros:

ab interitu Meleagri, / nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo; / semper ad euentum festinat et *in medias res* / non secus ac notas auditorem rapit, et quae / desperat tractata nitescere posse relinquit»; según la paráfrasis de Cascales (*Tablas poéticas*, pp. 130 y 282): «Ni comenzó la vuelta de Diomedes / Desde la triste muerte de su tío / Meléagro, ni menos el Troyano / Asedio de los dos huevos de Leda / [...] Siempre camina el blanco, y desde el medio / De la fábula lleva a los oyentes / Tan dóciles, que no les deja cosa / Por saber, que a la acción sea necesaria, / Y lo que entiende, que lucir no puede / Representado, / páselo por alto». En la traducción de Aníbal González [1987:134]: «Y no se remonta a la muerte de Meleagro para cantar la vuelta de Diomedes ni a los huevos gemelos para la guerra de Troya; siempre se apresura hacia el desenlace y arrastra al auditor al centro de los hechos como si le fueran conocidos, lo que desespera que pueda tratar con brillantez lo deja».

6. Según González Rovira [1996:23-24]: «Aunque también durante la Edad Media Aquiles Tacio fue conocido entre círculos culturales tanto del cristianismo como de la erudición y narrativa bizantina, su prestigio parece ser menor al de Heliodoro, posiblemente por la escasa moralidad del relato [...]. En cuanto a sus traducciones españolas, la novela de Aquiles Tacio no tuvo excesiva fortuna ya que, a pesar de contar con varios traductores según diversas noticias, solo dos de estas versiones llegaron al público».

Es que no se da a entender,
 con el artificio griego,
 hasta el quinto libro, y luego
 todo se viene a saber
 cuanto precede a los cuatro (*La dama boba*, vv. 285-289).

Gozaba de gran prestigio la narración de Heliodoro, dividida en diez libros, el primero de los cuales se inicia, como se observa en la traducción de Mena, con la descripción de los estragos causados por un combate que ha tenido lugar junto al río Nilo.⁷ Se trata del comienzo *in medias res* porque los motivos de la pelea no quedan aclarados hasta el quinto libro efectivamente, es decir, hacia la mitad del relato cuando Calasiris explica que la nave en la que viajaban los dos protagonistas, Teágenes y Cariclea, había sido abordada por unos corsarios que les llevaron al Nilo.

La narración de Calasiris con que finaliza el libro quinto enlaza con el comienzo del libro primero por medio del artificio griego, como bien lo define Nise en *La dama boba*, aunque Lope no haga mención del procedimiento en el *Arte nuevo*.⁸ Sus implicaciones eran evidentes para Lope de Vega, así como para los comentaristas aristotélicos como el Pinciano, quien lo relaciona con la épica homérica que debe comenzar «del medio de la acción» para retomar los sucesos iniciales hacia la mitad del argumento; aunque Homero «no lo guardó con esse rigor, a lo menos en la *Ilíada*, ni aun en la *Ulysea* si bien se mira; y, si miramos a Virgilio, tampoco comenzó del medio», pero no manifiesta duda alguna con respecto al uso que hace Heliodoro: «guardó esso más que ningún otro poeta» (*Philosophía antigua poética*, III, pp. 207).

Desde la perspectiva esbozada, existe una diferencia básica entre el modelo narrativo tanto de la épica como de la narrativa griega y el modo dramático del que deriva la comedia de Lope, pues el argumento teatral está mucho más condensado por las necesidades que impone la representación, aunque eventualmente se puedan introducir relatos sobre otros acontecimientos no dramatizados en el escenario,

7. Heliodoro es uno de los modelos narrativos predilectos de Lope: «quisiera ser un Heliodoro», cuando alaba la «suspensión» del relato en «Las fortunas de Diana» (*Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 112 y 157); o cuando en *La Dorotea* (1632), al inicio del acto III, don Fernando le pide a su ayo: «Dame a Heliodoro en nuestra lengua» (p. 228).

8. Por lo que cabría matizar el comentario de P. Campana [2001:72]: «Como en su tratado no mencionó el comienzo *in medias res*, el análisis directo de su producción será necesariamente la única fuente de información», teniendo en cuenta, además, la reciente edición del *Arte nuevo* (Pedraza Jiménez 2016) con las «Fuentes y ecos latinos» (Conde Parrado 2016).

sino resumidos en la narración de algún personaje. Según afirma Francisco Cascales en 1604: «como el Trágico y el Cómico hacen verdadera imitación, pues no meten narraciones, como el Heroico, que habla de su persona propia, sino que introducen personajes (...), de aquí viene, que la Comedia y la Tragedia no pueden abrazar acción grande» (*Tablas poéticas*, p. 332). Al margen de que la consideración de Cascales escrita a propósito de la unidad de tiempo se pueda entender como una crítica hacia los seguidores de Lope de Vega, quien rechaza en el *Arte nuevo* la unidad temporal de la acción dramática limitada por algunos clasicistas rigurosos al transcurso de un día: «...aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto» (*Arte nuevo*, vv. 189-190), no deja de ser cierto que Lope puede suplir o completar la dramatización de los sucesos representables mediante relatos interpolados en el argumento de algunas comedias.⁹

Sin embargo, las «relaciones» intercaladas no implican necesariamente una ruptura del orden lineal en la estructura de la comedia, ya que los sucesos del argumento se presentan al espectador de acuerdo con el orden natural establecido en el *Arte nuevo*. Para que pudiéramos hablar de comienzo *in medias res* en sentido estricto, las narraciones intercaladas deberían interrumpir el desarrollo lineal del argumento. Por este motivo un clasicista tan riguroso como Ignacio Luzán restringía, ya en 1737, el uso del comienzo *in medias res* al ámbito de la épica:

Una cuestión muy reñida hay entre los autores sobre si se ha de empezar por el principio, siguiéndose el medio y fin, que es el orden natural, o si se ha de empezar por el medio, poniendo después del medio el principio que es el orden que podemos llamar artificial. Pero como esta diversidad de orden natural y artificial más pertenezca al poema épico que a la tragedia o comedia, diferiremos el examen de semejante cuestión, para cuando hablemos separadamente de la epopeya y de sus reglas (*La Poética*, p. 504).

De todos modos tampoco se muestra partidario Luzán de utilizar el *ordo artificialis* en la épica ya que, según dice: «me parece que todas estas dudas y dificulta-

9. Como dice Francisco de Barreda, en su *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología de las nuestras* (1622): «Suple con relaciones lo que no puede mostrar a los ojos. Ya sé que es consejo de Horacio, que es mejor que salga al teatro la misma acción, que no que nos la digan en relación. Mas también es precepto suyo que lo que no fuera decente no salga si no es en relación. Esto han acertado los nuestros; todo aquello que puesto en el teatro fuera flojo, o poco decente, cífranlo en relaciones» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972:219).

des se pueden resolver fácilmente, pudiéndose, a mi entender, reducir todos los poemas al orden natural» (*La Poética*, p. 672). El rechazo del comienzo *in medias res* venía a contradecir la práctica narrativa del Siglo de Oro autorizada por comentaristas aristotélicos como el Pinciano, quien reconocía la existencia del artificio griego asociado en particular al modelo de Heliodoro que Lope mismo imita en *El peregrino en su patria*.¹⁰

Lo que les interesaba a los novelistas y a los narradores áureos era mantener el suspense de la intriga hasta el desenlace, según lo confirma Carlos Boyl en su composición *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (1616) cuando se refiere a Heliodoro (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972:184):

La suspensión hasta el fin,
el autor de *Cariclea*
en Teágenes confirma
lo que en esto el gusto alienta.
Que conocer al principio
los sucesos del fin della,
ni es de mano artificiosa,
ni es de obra de ingenio llena.

No encuentro durante la misma época declaraciones relativas a la recomendación de hacer uso del procedimiento en la *dispositio* de la comedia excepto quizá un pasaje tardío de la epístola XXI de Caramuel (*Primus Calamus*, 1668) donde establece un vínculo explícito de la comedia con la tradición épica: «et quia duabus horis (non vellent diutius Hispani manere in teatro) non possunt omnia repraesentari, a medio incipitur et postea opportuno loco priora narrantur. Docuit comicos hanc dispositionem Virgilius».¹¹ Más que al artificio griego de Heliodoro que hace uso

10. González Rovira [1996:211]: «El inicio *in medias res*, con un solitario y anónimo peregrino que acaba de perder a su amada tras un naufragio, es uno de los rasgos más característicos de la novela clásica. A lo largo de los cinco libros, mediante la analepsis de Pánfilo, Nise, Celio y Finea, iremos reconstruyendo toda la historia de sus peregrinaciones, aunque el lector tendrá que esperar hasta pasada la mitad de la novela para encontrar lo que podríamos denominar la *secuencia de enlace*».

11. En traducción de Conde Parrado [2016:812-813]: «y como no puede representarse todo en dos horas (pues los españoles no aguantarían más tiempo en el teatro), se comienza en mitad de los hechos, y después, en el momento oportuno, se narra lo anterior. Tal disposición la enseñó Virgilio a los autores de comedias» (cfr. Hernández Nieto 1976:246). Recordemos la negación del Pinciano:

estricto del comienzo *in medias res*, alude Caramuel al procedimiento derivado de la épica virgiliana al resumir Eneas en Cartago los antecedentes de la acción (libros II-III), que en la *dispositio* teatral se puede asociar a las mencionadas relaciones de los sucesos previos. Pero la comedia mantiene usualmente el *ordo naturalis* en la dramatización del argumento según el modelo bien aceptado por los preceptistas de la época, como resume José Pellicer y Tovar en el precepto séptimo de su *Idea de la comedia de Castilla* (1635):

El séptimo precepto es de la maraña o contexto de la comedia. La primer jornada sirve de entablar todo el intento del poeta. En la segunda ha de ir apretando el poeta con artificio la invención y empeñándola siempre más, de modo que parezca imposible el desatalla. En la tercera dé mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral o indiferente y dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de comenzar a destejer el laberinto y concluille a satisfacción de los circunstantes (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972:268).

Incluso los autores críticos con el arte nuevo, como Suárez de Figueroa en 1617, respetan y aconsejan el mismo orden natural: «En la proposición, o primer acto, se entabla el argumento de la comedia. En el aumento, o segundo, crece con diversos enredos y acaecimientos cuanto puede ser. En la mutación, o tercero, se desata el ñudo de la fábula, con que da fin» (*El pasajero*, I, p. 225).¹²

«si miramos a Virgilio, tampoco comenzó del medio» (*Philosophía antigua poética*, III, p. 207), además de las dudas de Cascales: «yo no veo guardarse buena orden donde el medio, o el fin de la historia, venga a ser principio de la Fábula» al atribuir el recurso a la tradición homérica: «acordándose los Gramáticos que de las cosas hechas en Troya en diez años Homero no tornó a cantar otra cosa como propio sujeto, sino lo que en el décimo y último sucedió, después que Achiles se enojó con Agamemnon: ni de las cosas que en siete años pasó Eneas Virgilio emprendió, sino lo que en el séptimo padeció y hizo, dixeron que los Poetas de las cosas de enmedio o último comienzan» (*Tablas poéticas*, p. 282). La consideración de Cascales originó la réplica del catedrático alcalaíno González de Sepúlveda en contra de que «la narración épica no puede comenzar del medio o del fin, y después volver al principio, sino que debe guardar el orden natural de esas partes» (crítica recogida por el mismo Cascales, *Cartas filológicas*, III, p. 208, y luego contestada por el murciano en la epístola décima: *Cartas filológicas*, III, pp. 229-230).

12. También choca la recomendación de Caramuel con las partes «cuantitativas» de la tragedia (*Poética* 1452b) que, junto con la parte coral, son prólogo, episodio y éxodo. Además, el orden tripartido (exposición, nudo y desenlace) característico de la comedia nueva aparece formulado por el gramático Diomedes cuando, después del prólogo, se refiere a la división en prótasis, epítasis y catástrofe, que Carballo recoge en su epígrafe sobre «las tres partes de la comedia» definiendo así la primera de las tres: «Próthasis es el principio y crecimiento de la comedia, en la qual se comienza a yr representando la historia, o ficción, de modo que vaya comenzando cosas, y no acabando ningún

La unidad de la fábula, en sentido aristotélico, se refiere al orden de los acontecimientos organizados por el dramaturgo en la comedia, lo que nos permite distinguir los hechos dramatizados del orden en que se representan en función de dos niveles diferentes de análisis establecidos tanto en la poética neoclásica como en la teoría literaria contemporánea. Si el primero de ellos corresponde, desde un punto de vista teórico, a la historia que se relata y el segundo, al discurso elaborado en cada estructura artística, el comienzo *in medias res* se caracteriza por alterar en la exposición discursiva la *dispositio* correspondiente a la historia dramatizada.¹³ En cambio, cuando el resumen de los acontecimientos se refiere tan solo a sus antecedentes sin modificar sustancialmente el *ordo naturalis* del discurso teatral, más que de un estricto comienzo *in medias res* como corresponde al artificio griego, cabría referirse a un comienzo *ex abrupto* por dramatizar el caso desde el mismo inicio de la comedia, sin una presentación previa, para atraer el interés del público y provocar el suspense momentáneo en la construcción de la intriga.

De acuerdo con lo que sabemos del artificio griego y tomando en cuenta los dos niveles de análisis propuestos por la teoría literaria contemporánea, se detecta en la crítica sobre las comedias de Lope de Vega, algunas tan conocidas en la actualidad como la de *El perro del hortelano*, cierta confusión terminológica a la hora de identificar el comienzo *in medias res*. Para que exista, la alteración cronológica debe producirse en el discurso del argumento modificando su *dispositio* lineal, no solo sus antecedentes como ocurre en el comienzo *ex abrupto* muy efectivo por su dinamismo. Al carecer de telón de boca los corrales de comedias, el comienzo abrupto serviría para llamar la atención de los bulliciosos espectadores que, como los temidos «mosqueteros», esperaban inquietos el inicio de la representación. En *El perro del hortelano*, según Armiño [1996:19]: «Lope abre la comedia *in medias res*, con un recurso muy socorrido en el teatro para alzar el telón: la precipitada huida de

sucesso, mas antes yr entablándolos de tal modo, que no se puedan fácilmente coligir los no pensados fines dellos» (*Cisne de Apolo*, II, p. 19). Sobre la teoría dramática renacentista, M^a José Vega Ramos [2004] incluye en el volumen colectivo que dirige, además de un trabajo suyo, los de Cesc Esteve y M^a Rosa Álvarez Sellers.

13. Checa Beltrán [1998:166-172] estudia la organización de la fábula en los preceptistas aristotélicos. Con distinta terminología: *story / plot* (E.M. Foster), historia / discurso (Genette, Todorov), fábula / intriga (Segre), la distinción resulta básica en el desarrollo de la moderna narratología (Pozuelo Yvancos 1994: 226-233). Con anterioridad, entre los formalistas rusos B. Tomashevski [1980:208] se refiere al comienzo *ex abrupto* del siguiente modo: «el relato empieza con la acción ya en curso y solo ulteriormente el autor nos dará a conocer la situación inicial de los personajes».

una casa protagonizada por un galán, en compañía de su criado, como aquí, o ayudado por la dama, como sucede en la primera escena de *El burlador de Sevilla*.¹⁴

Ahora bien, no tiene en cuenta el anterior análisis que el planteamiento del caso, tanto en *El perro* aludido en la cita como en *El burlador*, se produce inmediatamente después del inicio de la acción dramática. El conflicto de la comedia palatina protagonizada por Diana, la condesa de Belflor, gira en torno a la vacilación de la misma Diana que polariza el desarrollo argumental de *El perro del hortelano* entre el amor y los celos que siente por Teodoro, conflicto agudizado después (y no antes) de averiguar quién ha sido el amante secreto que protagoniza en la primera escena la huida nocturna y alevosa.¹⁵ De algunas obras teatrales del último Lope de Vega, como *El desprecio agradecido* (h. 1633) y *El Amor enamorado* (1635), ambas publicadas póstumamente en *La vega del Parnaso* (1637), se ha afirmado también que constituyen ejemplos del mismo recurso por razones parecidas.¹⁶

Aunque los antecedentes de la acción cómica en *El desprecio agradecido* no los explica Bernardo de Cardona hasta el inicio de la jornada segunda (vv. 1144-1215), el caso se había establecido ya con claridad en la primera, inmediatamente después del enamoramiento fulminante que sufre el galán. Cuando se refugia accidentalmente tras el duelo dentro de la casa donde viven las dos hermanas Florela y Lisarda, se enamora de la segunda como él mismo le aclara al galán rival: «Pues allí comenzaron mis desvelos» (v. 1194), en referencia al comienzo de la comedia. De nuevo coincide el inicio de la acción con el planteamiento del conflicto, es decir, con el amor a primera vista de Bernardo hacia Lisarda: «que amaros no pudo ser / pri-

14. Percibe Armiño acertadamente la semejanza entre el comienzo de ambas comedias: *El burlador de Sevilla* y *El perro del hortelano*. La atribuida a Tirso de Molina se inicia también durante una escena nocturna en la que don Juan, con una identidad fingida, sale huyendo del palacio hasta que la intervención del rey de Nápoles precipita la acción dramática que gira en torno a las aventuras del burlador sevillano.

15. También la huida nocturna de don Juan al inicio de *El burlador* no supone más que el comienzo de su atropellada carrera de aventuras amorosas, jalonada por los sucesivos éxitos de sus burlas que progresivamente adquieren mayor gravedad, hasta que la última de ellas provoca su castigo definitivo. La progresión en la carrera del burlador sustenta el argumento teatral que transcurre *in crescendo*, por lo que tampoco en esta tragicomedia puede hablarse de un auténtico comienzo *in medias res*.

16. Gómez [2013:82 y 55-56] estudia las implicaciones cortesanas en las comedias del último Lope, como *El desprecio agradecido* y *El Amor enamorado*. Sobre la primera de ellas, comenta Daniela Profeti [2006:15]: «L'azione drammatica comincia *in medias res* con l'ingresso in scena impetuoso di don Bernardo di Cardona e del suo servitore Sancho, reduci da un duello con uno sconosciuto cavaliere, che pensano di aver ucciso».

mero de conoceros» (vv. 231-232). Su anterior desencuentro con Dorotea, además de justificar su huida, sirve únicamente para propiciar la ocultación de Bernardo en la casa de Lisarda, originando el inicio del conflicto dramático propiamente dicho.

El Amor enamorado, una representación cortesana de inspiración mitológica escenificada probablemente entre finales de mayo y principios de junio de 1635 en los jardines del Palacio del Buen Retiro, desarrolla dos líneas argumentales.¹⁷ Los amores de Sirena con Alcino, quien la salva de la serpiente al comienzo, resultan episódicos con respecto a la construcción del argumento que a partir de las *Metamorfosis* de Ovidio pivota en torno a los amores frustrados de Febo por la ninfa Dafne, ya que el conflicto principal se origina cuando la ofendida Venus solicita a su hijo venganza de Apolo: «no dejaré que me veas / eternamente la cara, / si de Dafne no me vengas» (vv. 643-645). Cupido no lleva a cabo su acción hasta la jornada segunda, cuando lanza las flechas que causan la atracción no correspondida de Apolo por Dafne (vv. 1200-1207). Durante la jornada tercera la figura de Sirena adquiere nuevo protagonismo porque, aun siendo objeto del oscuro deseo de Cupido, no renuncia a su relación con Alcino, a quien vimos desde el mismo inicio de la comedia salvándola de la serpiente monstruosa. Por lo tanto, la huida de Sirena con que se inicia la acción dramática constituye, antes que un auténtico comienzo *in medias res*, la presentación del caso amoroso secundario que explica posteriormente el desdén hacia Cupido.

No existe alteración cronológica de los acontecimientos dramatizados en *El Amor enamorado*, ni en *El desprecio agradecido*, del último Lope tal y como se requiere en el artificio griego, cuya posible influencia ha estudiado Daniel Fernández Rodríguez en el subgénero de las denominadas comedias bizantinas propuesto por González-Barrera [2006]. Está integrado el subgénero por las comedias *La doncella Teodor*, *Los tres diamantes* y *Viuda, casada y doncella*, a cuyo análisis añade *Los esclavos libres* y *Virtud, pobreza y mujer*, concluyendo: «Lope no echa mano de un principio *in medias res*; como mucho, en los primeros diálogos un personaje refiere los antecedentes de la historia amorosa de los protagonistas o algún que otro incidente que explica la situación de partida» (Fernández Rodríguez 2015:64).

Sin embargo, al estudiar las conexiones intertextuales de *El peregrino en su*

17. Eleonora Ioppoli [2006:23] se muestra tajante: «La commedia si apre *in medias res*, con la disperata fuga della ninfa Sirena dalle fauci del mostro Pitone; invocato l'aiuto di boschi, montagne, rocce e dei roveri stessi, riceve soccorso da Alcino, "Labrador galán" sulle tracce della ninfa della quale è innamorato».

patria con las tres primeras comedias bizantinas, se estableció con matices a propósito de *La doncella Teodor* (1608-1610) que nos encontramos ante un principio *in medias res*.¹⁸ Aunque al comienzo de la comedia Felis ya está enamorado de la doncella bachillera, según le explica el galán a su primo y confidente Leonelo (*La doncella Teodor*, vv. 65-159), tampoco hay alteración en el orden discursivo de los sucesos como sería propio del artificio griego, ya que se trata tan solo de resumir los antecedentes de la historia principal de acuerdo con el sentido más amplio del recurso al que, como hemos visto, parece aludir Caramuel.

Junto con los ejemplos citados, habría que volver a examinar los comienzos de comedias tempranas que han sido también considerados *in medias res*, como el de *Las burlas de amor* (1587-1595) donde el procedimiento se relaciona con el recurso habitual en la narrativa griega del reconocimiento o anagnórisis.¹⁹ Sus dos protagonistas, una villana y un estudiante desconocedores de su auténtico linaje, son respectivamente hija del rey de Chipre e hijo del duque de Atenas (*Las burlas de amor*, pp. 636-638). La ignorancia de su verdadera identidad principesca por parte de ambos tampoco altera la presentación lineal de los sucesos en el discurso dramatizado desde el planteamiento del caso, porque este se origina después del enamoramiento que tiene lugar en la primera escena de la comedia. Se trata de un amor a primera vista, como era usual en la comedia, que prosigue hasta el matrimonio final posibilitado en *Las burlas* por la anagnórisis.²⁰ Si bien la verdadera identidad de los protagonistas resulta decisiva para resolver el conflicto, no forma parte del argumento dramatizado en *Las burlas de amor* (discurso), sino de sus antecedentes

18. Matiza González-Barrera [2015: 81]: «nos encontramos con un principio *in medias res*, no a la manera paradigmática de Heliodoro, pues no se trata de una escena en mitad de la historia ni esperamos una secuencia de analepsis complectiva, pero sí a la usanza de Homero y Virgilio, que comenzaron sus relatos más allá del devenir natural de los acontecimientos».

19. En la tradición teatral, Garrido Camacho [1999] documenta en dos comedias de Torres Naharro, la *Calamita* (editada en 1526) y la *Aquilana* (1524), la anagnórisis que posteriormente se convertiría en un recurso característico de la comedia bizantina (Fernández Rodríguez 2015:65-67). A su vez, López Martín [2015:467-469] cataloga los diferentes reconocimientos parciales que preceden a la anagnórisis final de los dos enamorados en *Las burlas*.

20. Aunque Patrizia Campana justifica el presunto comienzo *in medias res* porque «al empezarse la representación, ya han sucedido acontecimientos relevantes fuera de la escena que influirán de una manera u otra en el desarrollo argumental y en las vicisitudes de los protagonistas, acontecimientos que se revelan al espectador en un segundo momento» [2001:74], con tan amplio criterio no resulta extraña su conclusión. Con respecto al corpus de cincuenta comedias estudiadas, cuya composición anterior a 1598 se integra dentro del primer Lope (Gómez 2000), concluye que una veintena de comedias, nada menos, utilizan el mencionado procedimiento.

(historia). Aun cuando el nacimiento y la educación de los jóvenes condicionan el planteamiento del caso amoroso, tampoco existe alteración del orden cronológico en el desarrollo de la comedia, como sería obligado en el artificio griego.

El argumento de *Las burlas de amor* se estructura de manera progresiva, tal y como se propone en el *Arte nuevo*: «En el acto primero ponga el caso», al comenzar con el enamoramiento de los dos protagonistas que supone el punto de partida del enredo amoroso. Desde su primera escena asistimos a los requiebros entre la pastora, que dice ser emperatriz, y el estudiante, que también en burlas afirma ser «mayorazgo de algún reino» (*Las burlas de amor*, p. 556), aunque descubriremos al final de la comedia que ambos se engañan con la verdad. Más que un comienzo *in medias res*, el desconocimiento de la verdadera identidad de Ricardo y de Jacinta supone la circunstancia obligada para que tenga lugar el planteamiento del caso en la jornada primera y su feliz resolución mediante la doble anagnórisis al final de la jornada tercera. No altera el *ordo naturalis* de los acontecimientos la secuencia que nos lleva del enamoramiento de la pareja hasta su matrimonio, ya que la estructura de *Las burlas de amor* se caracteriza únicamente por su comienzo abrupto.

Tampoco comienzan *in medias res*, aunque hayan tenido lugar «acontecimientos acaecidos antes de la primera escena, y que influyen en la acción [...] como la existencia de una relación amorosa previa al principio de la obra» (Campana 2001:75) otras comedias tempranas como *El verdadero amante*, *El dómine Lucas* y *El galán escarmentado*; comedias anteriores a la composición del *Arte nuevo* en las que, sin embargo, la relación amorosa funciona asimismo para introducir el caso o conflicto que sustenta la acción cómica.²¹ La ignorancia de la verdadera identidad de los protagonistas, de los antecedentes, o incluso la existencia de un engaño previo que tan solo se descubrirá en el desenlace no implica necesariamente el recurso al artificio griego.²²

Aunque existe un engaño previo, el conflicto de la comedia de ambientación histórica *Las pobresas de Reinaldos* (1599) se origina por la falsa acusación que Ga-

21. Aunque el comienzo de *El galán escarmentado* (1588-1598) parte de la existencia de un compromiso previo con la dama del galán que da título a la comedia, compromiso que condiciona todo el desarrollo de la intriga, el conflicto dramático propiamente dicho no comienza antes, sino justo al inicio del acto primero cuando el galán ausente Celio tiene conocimiento, a su regreso, de la ruptura con Ricarda, ya que la dama se ha casado con otro mientras él se encontraba fuera de Madrid: «¡Oh! ¡Nunca, ingrata Ricarda, / engañado a Celio hubieras!» (*El galán escarmentado*, p. 799).

22. A pesar de lo afirmado por Roso Díaz [2001:106]: «Para la mentira el comienzo *in medias res* es una de las fórmulas más rentables de iniciar la comedia».

lación imputa a Reinaldos de Montalbán provocando la injusta condena que dictamina Carlomagno al enviarlo al destierro. A pesar de que la falsedad de la imputación no se pone de manifiesto hasta su desenlace ya que: «El espectador conoce este engaño en un parlamento extenso de Reinaldos, poco antes del final de la obra» (Roso Díaz 2001:107), tampoco hay comienzo *in medias res* porque no se produce una alteración en el orden natural de los acontecimientos dramatizados por el discurso dramático. Con independencia de que el espectador o lector pueda conocer la verdadera historia y de que la inocencia de su protagonista sea reconocida públicamente en el desenlace, el motivo del engaño previo se refiere a los antecedentes de la acción dramática que provocan la caída en desgracia de Reinaldos (como él mismo refiere al final de *Las pobrezas*, pp. 399-401), más que al cuestionamiento de su inocencia tal y como se desarrolla linealmente a partir del injusto destierro hasta la restauración final.

En resumen, después del análisis realizado sobre la *dispositio* de varias comedias lopescas, se puede concluir que la técnica del comienzo *in medias res* resulta contradictoria con el orden lineal característico del *Arte nuevo* según fuera reconocido, al margen de la afirmación de Caramuel, en las poéticas clasicistas de la época como las del Pinciano y Cascales. Aunque la crítica actual se refiere a «los comienzos abruptos, *in medias res*, típicos del teatro clásico» (Ruiz Ramón 1997:49), recientes propuestas sobre el subgénero de las comedias bizantinas han considerado con más acierto que este tipo de comienzo, autorizado por la narrativa griega sobre todo a partir de Heliodoro, desaparece prácticamente en las adaptaciones del subgénero dramático.²³ La anterior conclusión podría hacerse extensiva a las restantes modalidades de la comedia examinadas: histórica, mitológica, palatina y urbana, que se atestiguan a lo largo de toda la producción dramática desde el primer al último Lope de Vega. La concentración temporal del teatro pone de relieve la especificidad narrativa del artificio griego empleado en *El peregrino en su patria* por el mismo Lope, si tenemos en cuenta la multiplicidad de registros literarios de la que hace gala el comediógrafo no solo en su teatro, sino entre los diferentes géneros poéticos que confluyen en su escritura.

23. Fernández Rodríguez [2015:69]: «La ruptura de la cronología natural de la acción y la presencia de historias interpoladas son dos de los rasgos característicos de la novela de Heliodoro —el segundo de ellos está también presente en Aquiles Tacio— que más tenderán a desaparecer en los trasvases genéricos a formas literarias más breves».

BIBLIOGRAFÍA

- ARMIÑO, Mauro, ed., Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Cátedra, Madrid, 1996.
- BLECUA, José Manuel [1996]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*.
- CAMPANA, Patrizia, «*In medias res*: diálogo y intriga en el primer Lope», *Criticón*, LXXXI-LXXXII (2001), pp.71-87.
- CARAMUEL, Juan de: véase HERNÁNDEZ NIETO, H.
- CARBALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, CSIC, Madrid, 1958, 2 vols.
- CARREÑO, Antonio [2002]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*.
- CARREÑO, Antonio y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, eds., Lope de Vega, *Rimas sacras*, Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006.
- CASCALES, Francisco de, *Cartas filológicas*, ed. J. García Soriano, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, vol. III.
- CASCALES, Francisco de, *Tablas poéticas*, ed. A. García Berrio, en *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 37-417.
- CHECA BELTRÁN, José, *Razones del buen gusto. Poética española del Neoclasicismo*, CSIC, Madrid, 1998.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Fuentes y ecos latinos», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016, pp. 637-899.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Las técnicas y artificios de la novela griega y las comedias bizantinas de Lope», en *Venia docendi. Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, eds. C. Mata y A. Zúñiga, Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, pp. 61-71.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2001.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna, 1. La tópica horaciana en Europa*, Cupsa, Madrid, 1977.
- GARRIDO CAMACHO, Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI. La teoría de la anagnórisis*, Támesis, Madrid, 1999.
- GÓMEZ, Jesús, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2000.

- GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Ayuntamiento de Olmedo/Universidad de Valladolid, Valladolid, 2013.
- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA [1993]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *Las burlas de amor*.
- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA [1993]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *El galán escarmentado*.
- GÓMEZ, Jesús y Paloma CUENCA [1993]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *Las pobrezas de Reinaldos*.
- GONZÁLEZ, Aníbal [1987]: véase HORACIO, *Ad Pisones*.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático», *Quaderni Ibero-americanani*, XCVII (2005), pp. 76-93.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario Lope de Vega*, XII (2006), pp. 141-152.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián [2008]: véase VEGA, Lope de, *La doncella Teodor*.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «*El peregrino en su patria* y su contexto. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino», en *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, eds. C. Mata y A. Morozova, Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, pp. 101-119.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Cátedra, Madrid, 2016.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.
- GUIMONT, Anny y Jesús PÉREZ MAGALLÓN, «Matrimonio y cierre de la comedia en Lope», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 139-164.
- GÜNTER, Georges, «El arte dramático de Lope de Vega: división de la fábula y estructura del discurso», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 449-465.
- HELIODORO, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, trad. F. Mena, ed. F. López Estrada, Real Academia Española, Madrid, 1954.
- HERNÁNDEZ NIETO, H., «La epístola XXI de Juan de Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega», *Segismundo*, XI (1976), pp. 203-288.

- HORACIO, *Ad Pisones*, en *Artes poéticas*, ed. bilingüe A. González, Taurus, Madrid, 1987, pp. 127-160.
- IOPPOLI, Eleonora, ed., Lope de Vega, «Comedias» della «Vega del Parnaso», III. *El amor enamorado*, Alinea, Florencia, 2006.
- LÓPEZ MARTÍN, Ismael, *La anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2005.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo, CSIC, Madrid, 1973, 3 vols.
- LUZÁN, Ignacio, *La Poética*, ed. R.P. Sebold, Cátedra, Madrid, 2008.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, CSIC, Santander, 1943, vol. II.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan, «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, I (1995), pp. 119-134.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega*, Laberinto, Madrid, 2003.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., ed., Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1994.
- PRESOTTO, Marco [2007]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*.
- PROFETI, Daniela, ed., Lope de Vega, «Comedias» della «Vega del Parnaso», II. *El desprecio agradecido*, Alinea, Florencia, 2006.
- ROSO DÍAZ, José, *El engaño y la acción en el teatro de Lope*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2001.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Paradigmas del teatro clásico español*, Cátedra, Madrid, 1997.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972².
- SUÁREZ, Juan Luis, «El paisaje del tiempo y la estética de la comedia nueva», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ed. E. García Santo-Tomás, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2002, pp. 59-97.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, ed. M.I. López Bascuñana, PPU, Barcelona, 1988, 2 vols.

- TELJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «Marcelino Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos», en *Orígenes de la novela. Estudios*, eds. R. Gutiérrez y B. Rodríguez, Universidad de Cantabria, Santander, 2007, pp. 261-278.
- TOMASCHEVSI, B., «Temática», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. T. Todorov, Siglo XXI, México, 1980⁴, pp. 199-233.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las burlas de amor*, en *Comedias*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1993, vol. II, pp. 551-638.
- VEGA CARPIO, Lope de, «Comedias» della «Vega del Parnaso», II. *El desprecio agradecido*, ed. D. Profeti, Alinea, Florencia, 2006.
- VEGA CARPIO, Lope de, «Comedias» della «Vega del Parnaso», III. *El amor enamorado*, ed. E. Ioppoli, Alinea, Florencia, 2006.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, ed. M. Presotto, en *Comedias. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio, Lérida, 2007, vol. III, pp. 1293-1466.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La doncella Teodor*, ed. J. González-Barrera, Reichenberger, Kassel, 2008.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. J.M. Blecua, Cátedra, Madrid, 1996.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El galán escarmentado*, en *Comedias*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1993, vol. IV, pp. 787-883.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J. González-Barrera, Cátedra, Madrid, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. M. Armiño, Cátedra, Madrid, 1996.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las pobrezas de Reinaldos*, en *Comedias*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Biblioteca Castro, Madrid, 1993, vol. VI, pp. 301-404.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas sacras*, eds. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006.
- VEGA RAMOS, María José, *La formación de la teoría de la comedia. Francesco Robortello*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1997.
- VEGA RAMOS, María José, dir., *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Mirabel, Vilagarcía de Arousa/Pontevedra, 2004.