

# LOPE DE VEGA Y EL ARTE NUEVO. PRAXIS Y PERCEPTIVA DE LA COMEDIA NUEVA

Ximena Laura González  
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”.  
Universidad de Buenos Aires

## Introducción

Más de cuatrocientos años después de su publicación, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* continúa siendo objeto de gran interés crítico y, de tal suerte, de especulaciones e interpretaciones diversas. Aun después de todo ese tiempo transcurrido sigue conservando aristas enigmáticas originadas en varias causas: la condición esquiva de su género, las incógnitas en torno a su situación enunciativa<sup>1</sup>, las pocas certezas acerca de cuándo fue escrito y cuándo fue leído; el desconcierto que produce la orientación irónica de muchas de sus afirmaciones (que más de una vez ha hecho suponer una actitud por parte del autor, opuesta a la que respaldan sus versos); por las desconocidas razones que motivaron su precipitada incorporación en la edición de 1609 de las *Rimas*<sup>2</sup>. El contenido doctrinal también ha sido tema de constante examen y discusión en cuanto a la posición que fija respecto de la preceptiva clásica y la evaluación que establece en relación con los antecedentes inmediatos de la Comedia nueva. A grandes rasgos, y para intentar expresar brevemente su laberíntica

---

<sup>1</sup> Las suposiciones acerca de quiénes integraban esa Academia de Madrid y que posición tenían frente a la nueva estética teatral representada por Lope de Vega transitan por un variado espectro que supone desde un auditorio constituido por enemigos literarios frente a los cuales tiene que defender su arte, hasta un grupo de seguidores que escuchan complacidos las definiciones del experto. Cf. Pedraza, 2009: 54 y ss.

<sup>2</sup> Esta predicación surge de un acuerdo con las siguientes consideraciones de Pedraza: “Hay algunos indicios que nos llevan a pensar que su redacción y exposición pública debió de realizarse en fecha muy próxima a la de su impresión” (2009: 52); especialmente por las menciones a su *Jerusalem conquistada* y las *Obras trágicas y líricas de Cristóbal de Virués* que se imprimieron en el mismo año, poco antes que las *Rimas* y por ciertos elementos que dan cuenta de una incorporación intempestiva del texto del *Arte nuevo* en el volumen de las *Rimas* (ausencia de mención en el índice, aparición del texto luego de un rótulo que indica “fin de las Rimas”, etc.).

constitución, el *Arte nuevo* es un texto que si bien sigue a Aristóteles en cuanto a ciertos parámetros retóricos, su fin es declarar el carácter inactual de la poética dramática clásica –que llevaba como naves insignia la *Poética* y la *Retórica* en sus reelaboraciones renacentistas–; un texto que se propone teorizar pero recurre a la erudición no para elaborar complejos conceptos sino para, una vez declarado el desapego respecto de los bagajes enciclopédicos, ganar la simpatía del auditorio y desarrollar una exposición que encuentra su mayor fundamento en el saber práctico de su autor.

“Que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera de este monstruo cómico”. *El lugar del público en la poética de la experiencia*

La profusa literatura teórica que se originó en torno de la Comedia nueva y que circuló al mismo tiempo que sus productos se representaban en los corrales, da testimonio del intenso debate desarrollado en la época a raíz de este fenómeno. El corpus teórico, del que participan apologistas y detractores, contempla argumentaciones destinadas a consagrar ya una valoración de signo positivo, ya una reprobación contundente sobre una novedad que, en los corrales, había encontrado rápidamente la aceptación poco menos que unánime de un actor nuevo y fundamental en la dinámica cultural de la sociedad española, en materia dramática: el público. Esta novedad es precisamente la Comedia nueva, que había empezado a fraguarse a partir de la confluencia de diversas prácticas<sup>3</sup> y que, a pesar de su éxito, debió enfrentar fuertes críticas provenientes tanto de los sectores dedicados a la reflexión teórica como de los mismos poetas dramáticos que veían con cierto recelo los cambios surgidos en todos los niveles

---

<sup>3</sup> A diferencia de la concepción que predominó en otras épocas de la crítica, que entendía la renovación del teatro barroco como obra espontánea del solitario talento de Lope, en la actualidad se entiende que la comedia barroca tuvo un origen *poligénico* en el que confluyeron tanto corrientes de innovación artística difundidas en varias ciudades europeas, como fenómenos extraliterarios vinculados a transformaciones de tipo social (fortalecimiento de una burguesía con capacidad económica, crecimiento de la sociedad urbana, mayores necesidades de esparcimiento, etc).

del arte dramático. La expansión del fenómeno teatral y su alcance a un destinatario generalizado produce, como fenómeno paralelo, la profesionalización de los artistas y la mercantilización del espectáculo: el teatro pasa a ser un objeto más de consumo que integra la lógica de la oferta y la demanda, hecho que refuerza la posición de algún modo protagónica del espectador, y a la vez potencia la desconfianza que se despierta entre algunos intelectuales que ven a las comedias transformadas en “mercadería vendible”<sup>4</sup>.

Esta intensa y prolongada discusión entre teatrófilos y teatrófobos agrupaba, a grandes rasgos, dos problemáticas definidas con claridad por Vitse (1990): una de ellas es la que concentra argumentos dirigidos a defender o atacar la licitud del teatro (controversia ética). Esta posición, sostenida por aquellos que impugnan la Comedia y la consideran ofensiva para el orden moral y las buenas costumbres, se sostiene prácticamente sin interrupciones durante el siglo XVII. La otra línea se concentra en la discusión de asuntos vinculados fundamentalmente a la poética dramática (controversia estética) y se atempera irremediablemente una vez que la Comedia se consolida triunfante en la escena barroca.

Sin embargo, la intensidad de esta segunda corriente polémica —la que está inscrita en el marco de la poética dramática— demuestra el carácter asombrosamente novedoso del objeto de discusión. Al proceso que Pedraza (2009: 37) caracterizó como “el largo parto del teatro moderno”<sup>5</sup>, en el caso de España, se suma además otra particularidad. Es necesario tener en cuenta que, a la innovación cultural que supone la aparición del espectáculo teatral comercial y popular —que traía consigo el acceso de una gran masa de público a las representaciones—, se agrega la gran renovación estética que

---

<sup>4</sup> Baste recordar con respecto a esta cuestión, la declaración del cura en su extensísimo parlamento sobre las Comedias en diálogo con el Canónigo de Toledo: “Y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben estremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez.” (*Quijote I*, 48: 424)

<sup>5</sup> Proceso que se caracteriza por la transformación de la escena dramática desde las representaciones litúrgicas medievales y el teatro erudito universitario en la representación popular y profesionalizada de los corrales comerciales.

supuso el desarrollo de la Comedia nueva. Sobre el final del siglo XVI, la sociedad española es testigo de un cambio en los modos de concebir el teatro. Distinguidos y humildes, poderosos y llanos no solo comparten el espacio vivo del corral<sup>6</sup> sino también conviven en ese mundo ficcional puesto en funcionamiento por la pluma del poeta y la destreza de los actores; son protagonistas de distintas acciones sobre el tablado tanto sus pares como sus diferentes. Este nuevo concepto que permite la coexistencia en la escena de conflictos serios y pasajes cómicos y de personajes de alta y baja condición sorprende y a la vez espanta a tratadistas y teóricos, no solo por la novedad de su planteo (que implica un alejamiento de la consagrada preceptiva aristotélica, norte de los dramaturgos y preceptistas de impronta más clasicista) sino por la inmensa aceptación que esta nueva estética recibe por parte del público; surge en el marco de esta transformación un espectador interesado en las representaciones teatrales, con poder para dictaminar éxitos o fracasos:

Frente a este panorama, no es extraño que Lope de Vega haya incorporado al gusto del espectador como una pieza de importancia en la construcción de su preceptiva dramática, y que no tenga reparos en admitir que esta variable es determinante para él en el momento de configurar su poética.

Este reconocimiento del lugar que ocupa el auditorio en sus definiciones programáticas fue un punto que suscitó repercusiones negativas, tales como la de Cristóbal Suárez de Figueroa, quien en su adaptación de la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615) critica fuertemente esta estética del consumo que supedita las reglas a aquello que es bien recibido por el espectador:

Los autores de comedias que se usan hoy, ignoran o muestran ignorar totalmente el arte, rehusando valerse dél con alegar serles forzoso medir las trazas de comedias con el gusto moderno del auditorio a quien, según ellos dicen, enfadarían mucho los argumentos

---

<sup>6</sup> Sin bien es cierto que clases y sexos se encontraban convenientemente separados en patios, gradas, tertulias, desvanes y aposentos, la particularidad que nos interesa rescatar en este caso es que la única condición para entrar al corral es la de contar con un real para afrontar el costo de la entrada (cf. Pedraza, 2009: 41).

de Plauto y de Terencio (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965:146)<sup>7</sup>.

En contraposición a estas afirmaciones, la preceptiva literaria que Lope construye en el *Arte nuevo* se define como una poética de la experiencia<sup>8</sup>; experiencia cuyos frutos son lo suficientemente sólidos y visibles (tras varios años de ostentación de la “monarquía cómica”) como para permitirse cierta rebeldía frente a la doctrina clásica a partir de la constatación del fracaso de una praxis basada en la observación de los principios neoaristotélicos y de un éxito sostenido de la nueva fórmula de renovación de la dramaturgia.

Para defender sus certezas empíricas y otorgarles validez por sobre los criterios dramáticos provenientes de una doctrina considerada inactual, Lope consolida en su texto, una relación discursiva fundamental con un destinatario ausente de hecho pero siempre presente, por decirlo de algún modo, de derecho. La mediatización entre la doctrina y el público de la que habla Rozas (1990, 284-285) y que se expresa a partir de la presencia permanente del *yo* no se limita a la realización efectiva del instante en el que Lope leyó (o “actuó”)<sup>9</sup> el *Arte nuevo* frente a la Academia de Madrid. La omnipresencia de ese *vulgo*, cuyo gusto y opinión han acabado por consagrar las nuevas fórmulas dramáticas, se expresa en las varias consideraciones de las que, más allá de las menciones directas, es objeto el espectador colectivo del corral. A partir del particular recurso a los

---

<sup>7</sup> Sobre este particular opina Cervantes, a través de sus personajes, en la cita que puede leerse en la nota 4.

<sup>8</sup> Al analizar la estructura de este texto, Rozas (1990: 276) afirma que “el *Arte nuevo* muestra una dinámica de tres fuerzas o elementos que se entrecruzan: la ironía, la erudición y la experiencia del dramaturgo. /.../ La experiencia recorre victoriosa la parte II [que corresponde a la elaboración doctrinal y es, por lo tanto, la parte más fuertemente teórica del poema]; la erudición se asienta sobre todo en la I; y la ironía está concertada de un modo especial en los pareados de todo el poema”.

<sup>9</sup> Pedraza (2009, 54 y ss.) propone la idea de que la lectura del *Arte nuevo* pudo haber funcionado más bien como una performance didáctica para un auditorio amigable antes que como la “lamentable palinodia” a la que hace referencia Menéndez y Pelayo en *Historia de las ideas estéticas en España*. Sobre las particularidades enunciativas del texto también se expide Orozco: “Lope quiso dar la sensación, no de que leía, sino de que –como un personaje en un soliloquio que habla en el teatro– estaba diciéndoles lo que en aquel momento pensaba; con una cierta apariencia o ficción de que estaba improvisando su discurso”. (Orozco, 1978: 60)

pronombres de primera persona, ya sea en singular o en plural, da pie a una estrategia delimitante destinada a construir un sistema de alianzas con un auditorio que se proyecta más allá de la actualidad enunciativa y alcanza solidariamente a una masa anónima de seguidores de la comedia moderna<sup>10</sup>. En este sentido, Pedraza (2009) identifica esta estrategia discursiva de consolidación de asociaciones entre el emisor, el destinatario real y un tercero, representado lexicalmente por la palabra *vulgo*, en el que se concentran las figuras indispensables para el funcionamiento de la nueva Comedia.

Pero los pronombres no sirven solo para evidenciar la presencia del emisor; apoyándose en ellos, se traza también una hábil estrategia de inclusión y exclusión. En un círculo señalado por el uso de la primera persona del plural se incluyen el poeta, sus oyentes, todos de acuerdo en la excelencia de la comedia nueva, opuestos a las doctrinas de teóricos avinagrados, y cómplices en la aventura estética que están forjando los poetas, las gentes del teatro y el público que acude a los corrales. (Pedraza, 2009: 59)

En la apertura del texto están claramente determinadas por medio del sistema pronominal, esas tres personas enunciativas que irán conformando este tejido discursivo al que hacíamos referencias:

Mándanme, ingenios nobles, flor de España  
/.../

---

<sup>10</sup> No me parece imprescindible en este punto deslindar la cuestión de si el *Arte nuevo* fue leído por alguien más que un público erudito y especializado (el mismo que encontraba placer en la lectura de las *Rimas* y que sin duda no coincide completamente con el que asistía a las representaciones de obras de Lope en los corrales). Independientemente de que el público popular no haya tenido jamás la posibilidad de conocer ni de oídas el texto del *Arte nuevo*, a efectos meramente discursivos ese público no es menos destinatario del breve tratado. En ese sentido me parece necesario recordar la anotación de Rozas: "Creo que el *Arte* no salió de su lugar: un poemario culto, dentro de un libro de poemas cultos, y que no funcionó expresamente como un manifiesto popular para uso de todos, o poco menos, tal como convendría a una interpretación romántica de la obrita". (1990: 260)

que un arte de comedia os escriba  
 que al estilo del *vulgo* se reciba (*Arte nuevo*, 2009: vv.  
 1 y 9-10)<sup>11</sup>.

Esta dinámica, que en un primer momento parece inclinarse hacia la confrontación<sup>12</sup>, se orienta luego a sellar una suerte de alianza, a través del uso del *nosotros inclusivo* que permite acordar con Pedraza (2009) en la suposición de que la Academia de Madrid no estaba constituida por enemigos (ni de Lope ni de la Comedia nueva) sino por entusiastas seguidores de la nueva praxis dramática. Precisamente en uno de los pareados, que constituyen zonas iluminadas del poema, el enunciador reclama a sus enunciatarios el reconocimiento, a través de un guiño, de la originalidad y renovación que la moderna estética teatral representa: “mirad si hay en las *nuestras pocas faltas*” (v. 60).

En otra oportunidad, el *yo* del texto vuelve a orientar sus palabras hacia los destinatarios presentes y a los de configuración meramente discursiva. Tras un prólogo de más de ciento veinte versos –que no solo persigue el objetivo de dar pruebas de erudición suficientes para autorizarlo a transgredir las reglas que tan bien conoce, sino también de establecer una suerte de “estado de la cuestión” de la escena española cuando la recibió– Lope justifica que el pasado teatral inmediato no le sirve y de allí que la renuncia a los preceptos del arte antiguo para crear una nueva propuesta estética capaz de contentar y a la vez educar culturalmente al nuevo público, se vuelve forzosa necesidad.

Creed que ha sido fuerza que os trajese  
 a la memoria algunas cosas de éstas,  
 porque veáis que me pedís que escriba  
 arte de hacer comedias en España,  
 donde cuanto se escribe es contra el arte. (vv.131-  
 135)

<sup>11</sup> Todas las citas se hará por esta edición. A partir de aquí se referirá solo el número de versos entre paréntesis.

<sup>12</sup> “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. 11-16).

Su interés y conocimiento por el destinatario, que con su presencia asidua en los corrales confirma día a día los aciertos dramáticos del poeta, se traduce también en la mención de recomendaciones puntuales para eventuales dramaturgos, orientadas a mantener a ese auditorio interesado y receptivo. Lope define, a través de recursos sencillos de eficacia comprobada por él mismo, una especie de recetario de técnicas para complacer al espectador por medio de efectos como la multiplicación de argumentos, el mantenimiento de la intriga hasta la última escena, la continuidad permanente de la acción (“Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable /.../” vv. 240-241), suspensión, provocación de empatías con los personajes, búsqueda remates escénicos impactantes, etc. Y, por supuesto, dentro de este catálogo de recursos que gustan al auditorio:

Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife,  
que aquesta variedad *deleita mucho*.  
Buen ejemplo nos da Naturaleza  
que por tal variedad tiene belleza.  
(vv. 174-180, énfasis mío)

*Monstruos y criaturas muy bellas: la polémica de la tragicomedia*

La cita del *Arte nuevo* que acabamos de transcribir nos permite entrar de lleno en la problemática que será central en el debate aurisecular que despertó el surgimiento de la Comedia nueva, tal como anticipamos al comienzo de este trabajo: es problemática tiene asiento fundamentalmente en el estatuto genérico de las obras; la posibilidad de la mezcla de estilos y personajes impulsa una larga discusión puesto que representa un punto crítico de alejamiento de la preceptiva neoaristotélica.

Se despliega en torno de esta cuestión, un extenso abanico de textos que sostienen posturas tanto críticas como apologéticas. No es nuestra intención en esta ocasión detenernos en esta cuestión pero podemos reseñar algunas muestras de esta polémica:

Alonso López Pinciano en la *Philosophia antigua poética* (1596) acepta que existen ejemplos en la Antigüedad de materia

cómica y trágica mezcladas y que los resultados que esta combinación de estilos y temas produce en la actualidad no son desdeñables; con todo, confirma que los casos “puros” son más cercanos a la perfección y por eso, él los prefiere:

Paréceme bien lo que me escribís (y antes que vos el Filósofo) de la *Odisea*: que es acción mezclada de trágica y de cómica; y me he holgado mucho en saber que sea opinión de vuestros amigos, porque algunos poetas de nuestros tiempos dicen que son monstruos estas mezclas, y aunque les he dicho que Plauto llamó a su *Anfitrión* tragicomedia, no aprovecha ¡Enhorabuena! que yo con vuestro parecer y el de Aristóteles, siento que se pueden mezclar estas especies sin hacer monstruos sino criaturas muy bellas; /.../ confieso que es más perfección que guarde cada acción su propiedad rigurosa, como en la Épica lo hizo la *Ilíada* de Homero y la *Eneida* de Virgilio /.../

Por su parte Cascales, feroz rival de la tragicomedia, en sus *Tablas poéticas* (1617) se opone hasta en la denominación que se le ha dado a la innovación genérica de la mezcla de estilos y personajes. Con ejemplos similares a los del Pinciano sostiene la posición contraria:

Pierio. —...mas pregunto: ¿no será doble también, si la acción en parte fuere trágica y en parte cómica, como si en ella hubiese desagracias y acabase en felicidad, y esta tal la llamaríamos tragicomedia?  
 Castalio.— Si otra vez tomáis en la boca este nombre, me enojaré mucho. Digo que no hay en el mundo tragicomedia, y si el *Anfitrión* de Plauto se ha intitulado así, creed que es título impuesto inconsideradamente. ¿Vos no sabéis que son contrarios los fines de la tragedia y de la comedia? El trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa. El trágico busca casos terroríficos para conseguir su fin; el cómico trata acontecimientos ridículos; ¿cómo queréis concertar estos Heráclitos y Demócritos? Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa tragicomedia,

que es imposible en la ley del arte haberla. Bien os concederé yo que casi cuantas se representan en estos teatros son desahogada manera, mas no me negaréis vos que son hechas contra razón, contra naturaleza y contra el arte. (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 173)

Un año antes Ricardo de Turia (*Apologético de las comedias españolas*, 1616), también utiliza argumentos similares para defender la estética moderna. En principio amonesta a los críticos de la Comedia (a quienes llama *terensiarcos* y *plautistas*) por una condena que considera impertinente ya que la mixtura tan criticada no solo está en sintonía con la *imitatio* –puesto que los antiguos la aplicaban– sino que además la concurrencia de elementos y tonos trágicos y cómicos no está en contra de lo natural que es lo que la Comedia debe reproducir:

Bien pudiera yo responder con algún fundamento, y aun ejemplos de los mismos Apolos a cuya sombra descansan muy sosegados estos nuestros fiscales, con decir que ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando éste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración; y de aquél el negocio particular, la risa, los donaires y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y humildes. (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 149)

Turia adopta una perspectiva argumentativa que acuerda con la de Lope de Vega en el *Arte nuevo* ya que reivindica el hecho de que su posición está fundada en los resultados que esta nueva manera de hacer teatro obtiene con el público:

/.../ sin defender la comedia española, o por mejor decir tragicomedia, con razones filosóficas ni

metafísicas, sino arguyendo *ab effectu* /.../ (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965:150)

Finalmente enaltece el riesgo que adoptan y el trabajo que realizan los dramaturgos, actores y empresarios al tener que reforzar su imaginación y su ingenio para renovar la escena cada vez que deben estrenar una comedia, ya que la fórmula no está consagrada ni escrita sino en estado de experimentación y que las características del público español obligan a los poetas a introducir cambios permanentemente.

/.../ qué hazaña será más dificultosa: la de aprender las reglas y leyes que amaron Plauto y Terencio, y, una vez sabidas regirse siempre por ellas en sus comedias, o la de seguir cada quince días nuevos términos y preceptos. Pues es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en los trajes, que son nuevos usos cada día. (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965:151)

Esta apretada síntesis de posiciones dentro de la controversia intenta mostrar hasta qué punto, la reformulación de la Comedia aurisecular encabezada por Lope supone una transformación profunda de los parámetros estéticos que van a desplazarse desde un canon que supone la observación y el seguimiento de reglas teóricas, sistematizadas y descriptas en un corpus respaldado en el prestigio de las *auctoritates* que lo elaboraron, hacia una nueva modalidad más o menos regulada por el gusto de los espectadores, organizada sobre la base del ensayo y la experimentación, y sostenida primero en un vasto conjunto de ejemplos comprobados (las mismas comedias) y luego en un esquivo poema (que se empeña en rehuir posibles clasificaciones contundentes) que recoge y expone en apenas 388 versos el saber práctico y la capacidad de reflexión crítica de su autor.

### **Bibliografía**

Morley, Griswold S. y Bruerton, Courtney (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

Newells, Margarete (1974). *Los géneros en las poéticas del siglo de oro*, Londres, Tamesis Book.

Orozco Díaz, Emilio (1978). *¿Qué es el Arte nuevo de Lope de Vega? Anotación previa a una reconstrucción crítica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Pedraza Jiménez, Felipe (2009). "El marco y las circunstancias del *Arte nuevo de hacer comedias*" en Vega, Lope de *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición políglota, Almagro, Festival de Almagro, pp. 37-94.

Rozas, Juan Manuel (1990). "El significado del *Arte nuevo*" en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra.

Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto (1965). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.

Vitse, Marc (1990). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

### **Ediciones**

Cervantes Saavedra, Miguel de (2005). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Isaías Lerner y Celina Sabor de Cortazar, eds., Buenos Aires, Eudeba.

de Vega, Lope (2009) *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición políglota, Almagro, Festival de Almagro, pp. 37-94.