

# El *Arte nuevo de hacer comedias* y la *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* (1578), de Bernardino Pino<sup>1</sup>

Ilaria RESTA  
*Università di Roma Tre*

## *Resumen*

Con este trabajo nos proponemos comparar contrastivamente el célebre tratado de Lope con un prólogo italiano de 1578, escrito por Bernardino Pino da Cagli, dramaturgo y literato humanista. En los dos textos se vislumbra ante todo una curiosa semejanza en la estructura de la argumentación, apuntalada por una tensión persistente entre la práctica antigua y la moderna. Añádase, además, que dos de los ingredientes más novedosos de la fórmula cómica fijada en el *Arte nuevo*, esto es, el tiempo y el público, también marcan la reflexión del literato italiano. Tras un atento examen contrastivo, se lanza la posibilidad de que este prólogo se integre en ese sustrato doctrinal procedente de Italia que, posteriormente, confluirá en las coordenadas de la estética lopesca.

*Palabras clave:* *Arte nuevo*, Lope, Bernardino Pino, preceptiva teatral, comedia nueva.

## *Abstract*

This work aims at developing a contrastive comparison between the famous Lope's treatise and an Italian prologue of 1578, written by Bernardino Pino da Cagli, a dramatist and Humanist writer. In both texts, there is a peculiar affinity in the structure of the argumentation, supported by a persistent tension between the old and the modern perspective. Moreover, two of the newest ingredients of Lope's formula established in the *Arte nuevo*, that is, time and the public, also mark the speculation of the Italian writer. After a careful contrastive analysis, we consider the possibility that this prologue may be integrated into the Italian doctrinal substrate that, later, will converge into the coordinates of Lope's aesthetic theory.

*Keywords:* *Arte nuevo*, Lope, Bernardino Pino, theatrical theory, *comedia nueva*.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se integra en mi proyecto de investigación sobre el estudio contrastivo de textos de preceptiva teatral italiana y española entre 1500 y 1600, adscrito al macroproyecto PRIN Bando 2015/Prot. 201582MPMN, "Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali", coordinado por Fausta Antonucci.

## 1. EN LOS UMBRALES DE UN ARTE NUEVO

“Me llamen ignorante Italia y Francia” (v. 366)<sup>2</sup>: de esta manera, entre burlas y veras, Lope fija en su célebre tratado una línea de demarcación entre las preceptivas teatrales deudoras de las normas clásicas –como la italiana y la francesa– y la suya, que se deja atraer, al contrario, por la estela de la “vulgar corriente” (v. 365). La conciencia de haber trazado un camino inusitado para la coetánea generación de dramaturgos dimana del alejamiento de la normativa enunciada en la *Poética* de Aristóteles. En efecto, Lope concibe y legitima una formulación inédita, asentada en dos componentes novedosos: el público y el tiempo (Pedraza, 2010: 8). En poco menos de cuatrocientos versos se condensa la primera teorización sobre la ‘comedia nueva’, un arte digno de un “bárbaro” (v. 363), según puntualiza Lope en esa misma tirada, y ajeno a las directrices italianas y francesas que habían hecho de la tradición clásica su emblema teórico en el Quinientos.

Dejaremos de lado Francia, segundo blanco del discurso lopesco y cuya preceptiva teatral se sale de los propósitos de este trabajo. Para el caso de Italia, en cambio, el florecimiento de un vivo interés hacia la codificación del género dramático constituye el puntal del redescubrimiento de Aristóteles a lo largo del XVI, máxime a raíz de la irradiación de su *Poética*, tanto en su versión griega, como en su traslación al latín<sup>3</sup>. La difusión del librito aristotélico, al igual que los comentarios y las glosas de este, ocasiona una cantidad de escritos alrededor de la teoría y la práctica dramáticas, avivando a la vez ásperas polémicas entre los patrocinadores del dogmatismo neoaristotélico y quienes auspiciaban la desviación de la inflexibilidad tradicional en pro de una mayor libertad de experimentación<sup>4</sup>.

Este fermento teórico no deja impassible a Lope, aunque su conocimiento de los preceptos clásicos, aseverado en los vv. 17-21, no entorpece su decisión de hacerse portavoz de un mensaje distinto: de esta suerte, en vez de respaldar el modelo teórico preestablecido, Lope asentará su doctrina en una práctica escénica conforme a la satisfacción del público de su tiempo. A tal propósito, es notoria la trascendencia del *Arte nuevo* dentro y fuera de las lindes hispánicas. Este ofrecía, al lado de la normativa clásica, una nueva manera de pensar la comedia que influiría en Italia ya desde el siglo XVII, patrocinando la germinación de un repertorio de obras conocidas con el título, a veces despectivo, de *commedie alla spagnola*.

Cabe reconocer, por otra parte, que este itinerario de España a Italia se había recorrido previamente en sentido opuesto: aludimos, en particular, a las preceptivas

<sup>2</sup> Sigo la edición publicada en 2016 al cuidado de Felipe Pedraza (*Arte nuevo* 2016). En adelante toda referencia al texto se indicará solamente con el número de verso.

<sup>3</sup> La *princeps* en griego del tratado aristotélico sale en 1508 de la imprenta veneciana de Manuzio en la recopilación *Rhetores graeci*. La primera traducción latina, en cambio, se debe a Lorenzo Valla, fechada a 1498; posteriormente, otra versión traducida por Alessandro Pazzi de’ Medici se edita en Venecia en 1536 (cfr. Profeti, 2010: 56, nota 4).

<sup>4</sup> Es emblemática, al respecto, la polémica en torno al *Pastor fido*, de Guarini, y al surgimiento del género de la *pastorale*, que se había insinuado en la taxonomía tradicional superando las barreras entre comedia y tragedia.

quinientistas de origen italiano, verdadero aglutinante para la recepción de la normativa aristotélica y de las que Lope bebe junto con otras fuentes clásicas<sup>5</sup>. Es este el sustrato doctrinal sobre el que el Fénix cimienta sus propios preceptos recurriendo a un discurso apuntalado por una tensión entre lo antiguo y lo moderno. En este sentido, la confrontación persistente con la normativa clásica se vuelve esencial a fin de proponer un canon estilístico restaurado. Más en detalle, en la sección del *status quaestionis* vinculada con la comedia antigua se atisban las huellas de tres textos que hacen de fondo teórico para su argumentación: el *De Comoedia*, de Donato y Evancio; las *Explicationes* de Robortello a la *Poética* aristotélica y el pequeño tratado *De comoedia*, del mismo Robortello, aparecido en 1548 (Conde, 2010: 43). Lope no oculta estas fuentes; es más, el llamado al “doctísimo utinense Robortelio”, en los vv. 142-144, le sirve para ratificar la distancia entre los dictámenes del arte “por muchos libros [...] difuso” (v. 145) y su nueva formulación, apartada del academicismo y únicamente subyugada a las leyes que el vulgo le impone a “este monstruo cómico” (v. 150).

Quisiéramos señalar, por otra parte, la presencia de otro texto italiano, publicado hacia mediados del XVI y hasta ahora desatendido por parte de la crítica, que comparte numerosos elementos con el tratado lopesco: nos referimos a la *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* (1578), de Bernardino Pino da Cagli. Se trata de un escrito que posee una estructura peculiar, al no conferirle su autor el estatuto de tratado, sino más bien el de una breve reflexión, en forma epistolar, enhebrada como prólogo en la comedia *L'Erofilomachia*, de Sforza Oddi. A continuación, se propondrá un examen contrastivo entre este escrito de Pino da Cagli y el tratado lopesco, poniendo de relieve las similitudes —así como las discrepancias— en relación con ciertas inquietudes en torno al fenómeno teatral. En particular, la estructura argumental de este tratado italiano, marcada por una constante oscilación entre la comedia antigua y la moderna, entronca estrechamente con el *Arte nuevo*. Asimismo, se verá cómo la nueva articulación que el literato italiano propone para la comedia moderna constituye otra analogía decisiva con el tratado español, especialmente en lo que concierne a la definición de un arte que, según hemos señalado antes, apunta a dos ingredientes relevantes e inéditos:

---

<sup>5</sup> Para una bibliografía sobre los ecos clásicos y modernos en el tratado lopesco véanse la enjundiosa edición al cuidado de Rodríguez Cuadros (cfr. *Arte nuevo* 2011), y la obra magna de Pedraza y Conde (cfr. *Arte nuevo* 2016), complementada con un excepcional apartado de “Notas y escolios”, así como de un apéndice de “Fuentes y ecos latinos” que comprende la traducción española de los tratados en los que Lope se apoya. Considérense, además, el fundamental estudio de Vega (1997) sobre la influencia de Robortello en la teoría dramática coeva, y el sugerente artículo de Albalá (2013), en donde se deja constancia de la posible filiación de algunas de las ideas de Lope con las teorías dramáticas procedentes de Italia: por ejemplo, en lo que atañe a la mezcla entre el género trágico y el cómico como consecuencia de la polémica entre Guarini y Denores. A tal propósito, Albalá sostiene que “Lope se sitúa en la línea de pensamiento de la tratadística histórico-descriptiva de la comedia, corriente que tuvo gran influencia en Europa y de la que son representativos opúsculos como los de Angelo Poliziano (1454-1494), Leone de Sommi (ca. 1525-ca. 1590) o Battista Guarini (1538-1612). Las ideas de Lope pueden verse por tanto en línea de continuidad con una fuerte tradición poética que ha merecido hasta ahora poca atención, pero que es esencial a la hora de reconstruir el debate sobre la comedia de la temprana modernidad” (Albalá, 2013: 6).

la consideración de la época en que se escribe una comedia y la necesidad de atender a la complacencia de los espectadores.

## 2. PINO DA CAGLI Y LA GESTACIÓN DE LA COMEDIA “DE’ NOSTRI TEMPI”

La hipertrofia doctrinaria que impera en el Quinientos italiano se rige por una orientación que menosprecia el valor del género cómico en favor de la tragedia, estimada como una manifestación más noble. No obstante, con respecto al primero, queda patente la huella grecolatina en esa fórmula genérica definida comedia humanista, prevalentemente en prosa, que contrastará de manera implacable con la *commedia dell’arte*, aparecida en la misma época al margen de la erudición académica<sup>6</sup>.

Frente a este panorama muy someramente delineado, dos puntualizaciones se hacen necesarias: una que atañe a la praxis escénica y otra de talante teórico. Ante todo, ya en los umbrales del siglo XVI se atisban en el repertorio italiano algunas comedias, por muy exiguas en número, que desechan la práctica ordinaria rompiendo en parte con las afamadas reglas aristotélicas. En este sentido, es paradigmático el caso de *I tre tiranni*, obra de Agostino Ricchi, representada en 1529 en Bolonia ante Carlos V y publicada en Venecia por Bernardino de Vitali cuatro años más tarde<sup>7</sup>. Ricchi no desatiende por entero el estatuto clásico, lo que se adivina ante todo por la distribución de la intriga en cinco actos y por el uso del endecasílabo blanco<sup>8</sup>. Con todo, otros elementos desentonan con el rigor purista. Así, a través del personaje de Mercurio, el autor manifiesta en el prólogo su voluntad de apartarse de la unidad temporal impelido por la verosimilitud, a

---

<sup>6</sup> La *commedia dell’arte* cosechará un incontrovertible favor popular desde el Quinientos, pese a que el academicismo austero reprochase su estética tan alejada de los dictámenes clásicos. Entre sus detractores también hallamos al mismo Pino da Cagli: “la bassezza d’alcuni auttori che per avere picciola cognizione di lettere e minore sperienza di cose, si mettono alla impresa. Come si sono già veduti Zanni, Cantinelli, Bottarghi e Pantaloni per le scene e per le banche” (*Breve considerazione*: 632). Es asimismo tajante en su declaración el vicentino Nicolò Rossi en su *Discorsi intorno alla commedia*: “Né comedie nomerò io già mai quelle che da gente sordida e mercenaria vengono qua e là portate, introducendovi Gianni Bergamasco, Francatruppe e Pantaloni, e simili buffoni” (*Discorsi*: 40). Para el tratado de Pino da Cagli, cito por la edición crítica de Weinberg de 1970, cuya referencia completa se encuentra en la bibliografía final de este trabajo. Existe una transcripción digitalizada de esta edición en la *Biblioteca Italiana* de la Università di Roma “La Sapienza” (<http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000037/bibit000037.xml&chunk.id=d3016e128&toc.id=&brand=bibit>).

<sup>7</sup> El humanista Alessandro Vellutello, en el prólogo que antecede a la obra de Ricchi, aclara a los lectores que “fu la presente comedia (benché da giovane e in pochissimo spazio di tempo) composta per appresentarsi in Bologna davanti al a [sic] Santità di Nostro Signore Clemente VII e a Carlo Quinto, sempre Augusto, nel giorno de la commemorazione de la Corona di sua Maiestà” (cfr. *I tre tiranni*: A iijr). Para todo texto, italiano y español, citado en adelante y desprovisto de una edición moderna, he modificado la ortografía y la puntuación según las normas actuales.

<sup>8</sup> El uso de la prosa, a partir de la *Calandria*, de Bernardo Dovizi de Bibbiena, marcará el comienzo de la comedia moderna en Italia.

la vez que proclama la necesidad de rejuvenecer las modalidades cómicas para amoldarlas al paso del tiempo<sup>9</sup>:

MERCURIO Ma perché ben sappiate la sua mente,  
*gli è piaciuto scostarsi così alquanto  
 dal modo e da l'usanze degli Antichi,*  
 che dove han sempre usato essi che il caso  
 e tutto quel che pongono in comedie  
 possa essere in un tempo o in un dì solo;  
 questi ora vuol che la presente scena,  
 sicondo che richiede la sua favola,  
 servi a più giorni e notti, infine a uno anno.  
 E benché si potesse aperto dire  
 che gli è così piaciuto, ha pur invero  
 qualche ragione in sé: *perché si come  
 si vive or con la vita dal dì d'oggi,  
 e non di quegli che furno già un tempo,  
 e son vari i costumi, pare onesto  
 con questi le poesie, le prose, i versi,  
 li stili e l'uso ancor del recitare  
 sicondo i tempi si mutino e innovino.*  
 (I tre tiranni: ¶B v-B ijr, la cursiva es mía)

La segunda matización concierne al discurso teórico que le otorga cierto privilegio a la tragedia, mientras que para la comedia “existía cierto vacío teórico” (Profeti, 2010: 58). Es significativa, al respecto, la opinión de Bragaglia, quien considera los diálogos de Leone de’ Sommi el único tratado de la época sobre las formas cómicas anterior a *Dell’arte rappresentativa*, de Perrucci (Bragaglia, 1961: 9). Esta afirmación es parcialmente cuestionable, si nos detenemos en algunos prólogos del XVI orientados hacia una praxis cómica que, *de facto*, estaba brindando fórmulas alejadas, al menos parcialmente, del canon aristotélico<sup>10</sup>.

Forma parte de este repertorio teórico la *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de’ nostri tempi*, del canónigo Bernardino Pino, literato humanista y dramaturgo, originario de Cagli, en la actual provincia de Pésaro y Urbino. Hacia mediados del Quinientos se hace partícipe del fermento cultural alrededor de la curia papal: en Roma, de hecho, se publican sus primeras obras teatrales –*Lo Sbratta* y *Gli ingiusti sdegni*–, y es en el mismo ambiente romano donde empieza a entablar amistades con otros escritores, tales como Girolamo Muzio y Bernardo Tasso<sup>11</sup>. En el íncipit, Bernardino Pino explicita los motivos de su escrito, cifrados en la invitación a leer *L’Erofilomachia* por parte del mismo Sforza Oddi y de otro mediador, cierto Ottavio

<sup>9</sup> Vellutello puntualiza esta novedad en el prólogo: “Avendo noi avuto notizia, studiosissimi lettori, de la presente comedia del nostro nobile M. Agostino Ricco, cosa veramente ne la nostra volgar lingua tanto di invenzione e di arte, quanto ancora di stile del tutto nuova” (*I tre tiranni*: A ijr).

<sup>10</sup> Profundizaremos en este aspecto en otro estudio en preparación y que se presentará en el XIX Congreso AITENSO (Madrid 2019): “*Fácil parece este sujeto*: Lope frente a la preceptiva dramática italiana del XVI”.

<sup>11</sup> Cfr. Temelini, 1970-71 y 1972.

Guiducci<sup>12</sup>. Entusiasmado por el resultado, el canónigo le contestará a Oddi estimando su comedia como un paradigma moderno<sup>13</sup>.

La epístola de Pino da Cagli al perusino Sforza Oddi, fechada a 1 de agosto de 1572, se integra como prólogo en la segunda edición de la obra, publicada en Venecia en 1578 por Giovan Battista Sessa<sup>14</sup>. Se trata de una adición teórica relevante y recalada por el editor en la portada misma, a lo mejor por una estrategia comercial al hilo de la alabanza que Pino manifiesta por esa comedia. Proporcionamos a continuación la descripción de la edición de 1578:

L'EROFILOMACHIA, / ouero / IL DVELLO / D'AMORE, ET / D'AMICITIA, / Comedia nuoua, / *De l'Eccellentiss. Dottor di Leggi / M. Sforza d'Oddo gentil'- / buono Perugino.* / Aggioutoui in questa nuoua editione vn / Discorso di M. Bernardo Pino, da Cagli, / intorno al componimento della / Comedia de' nostri tempi. / [marca tipográfica: gato con un ratón en la boca dentro de un marco rodeado por motivos vegetales. En el marco se lee el lema: Dissimilium infida sotietas] / IN VENETIA, / Appresso Gio. Battista Sessa, & fratelli. / M D LXXVIII<sup>15</sup>.

La réplica de Pino a Oddi sobre *L'Erofilomachia* determina, pues, la reflexión en torno a las peculiaridades de la comedia moderna, arropada con una acostumbrada humildad retórica en cuanto al argumento expuesto. El punto de partida reside en la necesidad de corregir los errores “d'alcuni che si danno oggi a scrivere cotal poema”, y que no saben discriminar “la comedia antica [...] da la comedia nuoua, quale viene ad essere regolata e ridotta secondo che le mutano li tempi e si riforma la vita e 'l costume degli uomini, di che la comedia è imitatrice” (*Breve considerazione*: 641). En esta tensión persistente entre la comedia vieja y la nueva, nudo central de su reflexión, se atisba la necesidad de una reforma del género cómico para que este pueda adecuarse al paso del tiempo. Por otra parte, también es cierto que su formación humanista le impide desasirse completamente del paradigma clásico: en palabras de Weinberg, “una commedia moderna, ‘de' nostri tempi’, è dunque possibile e da desiderarsi; ma seguirà i precetti di Aristotele sul ridicolo e quelli di Orazio sul decoro dei personaggi” (Weinberg, 1970: 700). Por ello, Pino insiste abundantemente en el *prodesse et delectare* horaciano: el entretenimiento se codea con una perseverante defensa de la moralidad y del propósito docente. A lo largo de su discurso, en efecto, extensos pasajes están dedicados a la necesidad de evitar materias y personajes impúdicos que proporcionen

<sup>12</sup> Weinberg (1970: 702) tampoco consigue dar con la identidad de este personaje.

<sup>13</sup> “Opera (come da principio ho detto) veramente degna della nobiltà dell'animo vostro, soavissimo frutto del vostro ingegno, e meritamente lodata da quello illustrissimo Signore a cui è stata da quel gentilissimo spirito inscritta. La quale opera sarà sempre come forma e modello a chi vorrà scrivere dell'altre simili per esserne lodato, e ritarderà lo studio di quelli che troppo ardiranno senza giudizio di mettersi a cotal impresa” (*Breve considerazione*: 649).

<sup>14</sup> La *princeps* sale de la imprenta perusina de Valente Panizza en 1572. Rati ofrece una descripción de todas las ediciones antiguas y modernas de *L'Erofilomachia* en la introducción al volumen Oddi, 2011: 123-126.

<sup>15</sup> He consultado la edición con signatura NBRACC.DRAM.U. 021, conservada en la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán.

un ejemplo nocivo para el público, auspiciando la composición de comedias que apunten al “giovamento” (*Breve considerazione*: 632)<sup>16</sup>.

### 3. LA BREVE CONSIDERAZIONE Y EL ARTE NUEVO FRENTE A FRENTE

En la confrontación entre el escrito del canónigo italiano y el tratado lopesco saltan a la vista unas analogías que se cifran en la estructura y el desarrollo de la argumentación; asimismo, se destaca un parentesco temático por lo que toca a la propuesta de una comedia que armonice con el espíritu del tiempo y con la satisfacción del auditorio. Pasando por alto la popular estructura del *Arte nuevo*, recientemente reconstruida por Pedraza en su estudio del tratado lopesco (Pedraza, 2016a: 26-27), la distribución de los argumentos en la *Breve considerazione* sigue un esquema afín: tras una *captatio benevolentiae* inaugural, en la que Pino enaltece la obra de su destinatario, el canónigo hace manifiestos el tema y la finalidad de su escrito, emparentados con un designio de mayor trascendencia, al salirse de las divisorias de un razonamiento privado para incorporarse en la esfera del didacticismo en materia doctrinal. Emprende, así, un largo *status quaestionis* sobre la comedia antigua que adelanta una disquisición sobre las peculiaridades tipológicas de la comedia vigente; en este apartado se hacen todavía algunas calas en el dictamen de las *auctoritates* grecolatinas: Aristóteles, por supuesto, pero sobre todo Horacio con su *Ars poetica*. A la postre, retomando los hilos de la *captatio* inicial, se remata esta ‘breve consideración’ con un ulterior panegírico en torno a la comedia de Sforza Oddi, paradigma moderno del género cómico, en opinión del canónigo.

La alusión perseverante a la comedia antigua y a la moderna, elemento clave del discurso de Lope, también constituye el puntal teórico en la tesis del literato italiano. En ambos, la argumentación se encauza a partir de una oposición antitética entre calificativos, así como entre deícticos y adverbios temporales: *comedias antiguas vs arte nuevo/comedia nueva; aquel vs ahora*, para Lope; *comedia antica vs comedia nuova; antico scrittore vs moderno autore; quelli/quei vs oggi/oggià*, para Pino. Este, unos treinta años antes de la publicación del *Arte nuevo*, plantea la necesidad de renovar el canon cómico esgrimiendo un razonamiento que opone los usos antiguos y los modernos. Cabe matizar que, en su argumentación, Bernardino Pino se sirve de los adverbios *oggi* y *oggià* para aludir a la práctica de sus contemporáneos; mientras que el adjetivo *nuova*, asociado a la *comedia*, lo emplea para remarcar una discriminación entre la propuesta de Aristófanes, exponente de la *comedia antica*, y la praxis de los demás “*autori della comedia nuova*”: esto es, los griegos Epicarmo y Menandro, “*da li quali impararono i nostri Latini Plauto e Terenzio*” (*Breve considerazione*: 632)<sup>17</sup>. El mismo uso es remarcable en Lope: de hecho, excluyendo

<sup>16</sup> Pino da Cagli embiste, en particular, contra los comediantes del arte, culpables porque propagan obras “*piene di brutezze, d’oscenità, di sciochezze [sic], di disonestà e d’ignoranza*” (*Breve considerazione*: 632).

<sup>17</sup> Este binomio aflora asiduamente en los tratados quinientistas. A tal propósito, Robortello aclara la distinción entre las dos vertientes genéricas en el *De comoedia* alegando que “*fue surgiendo la llamada comedia antigua, como es la que escribió Aristófanes, en la cual se incluían muchas cosas inverosímiles, algo que no se daba en la posterior comedia nueva*” (*Explicación*: 683).

la indicación *arte nuevo* en el título, que remite a su época, a lo largo de su tratado Lope únicamente usa el término *nueva* en el v. 101 –“y dio licencia a la comedia nueva”– precisamente para referirse a las comedias posteriores a la fórmula cómica de Aristófanes<sup>18</sup>.

Desde otro ángulo, este binomio se enriquece en Lope y en Pino da Cagli con una atención a la práctica coetánea, lo que sobresale ya desde el título de sus tratados en donde es fácil reconocer una afinidad también en cuanto a una tripartición oracional. Ante todo, el sintagma principal, formado por un grupo ‘sustantivo + adjetivo’, remite a la índole preceptiva del escrito. El vocablo *arte* en la obra del Fénix es un evidente llamado a la poética clásica, aunque cabe recordar que algunos tratados italianos de la época rescatan este término<sup>19</sup>: piénsese en las *Explicationes* (1548), de Robortello, o bien en *Dell’arte poetica* (1551), del humanista Girolamo Muzio<sup>20</sup>. Por su parte, Bernardino Pino nunca utiliza los vocablos *tratado*, o *arte*, optando por el más subjetivo *considerazione*, que, además de mostrarse en el título, el autor reafirma cuatro veces en el cuerpo del texto apuntando al talante personal y humilde de su reflexión, también calificada como un mero *parere*. Bajo la capa retórica de la modestia, sin embargo, la argumentación desnuda una intención erudita, cimentada en la autoridad de los autores clásicos, y manifiesta un propósito de más amplio alcance que el de una comunicación epistolar privada sobre la materia cómica: “non volevo toccare se non leggermente alcune cosette a giudizio mio degne da essere considerate da chi laudabilmente ne vuole scrivere”, dirá el canónigo (*Breve considerazione*: 644). También en lo referente a la brevedad se avisa un consabido artificio retórico, evidenciado en la voluntad del autor de no ofender a su interlocutor hablándole de “quello che ella [Vuestra Señoría] molto bene intende” (*Breve considerazione*: 632). En realidad, parece más bien que la *brevisitas* esté vinculada con la tipología de la argumentación y con la necesaria síntesis que reclama un *status quaestionis*, y el mismo Pino lo expresará a menudo a lo largo de su razonamiento: “lo mostrerei con questa [consideración] se io non volessi esser breve” (*Breve considerazione*: 632). Es algo que Pedraza también ha registrado para el tratado de Lope, apoyando la eficacia de

<sup>18</sup> En su edición del tratado de Lope, Rodríguez Cuadros ha puesto en relación los vv. 97-101 con un fragmento extraído del *De fabula*, atribuido a Evancio (*Arte nuevo* 2011: 302). Pedraza también alega un fragmento de la *Poética* horaciana como otra posible fuente, “quizá inconsciente”, en sus palabras: “successit vetus his comoedia, non sine multa / laude; sed in vitium libertas excidit et vim / dignam lege regi; lex est accepta chorusque / turpiter obticuit sublato iure nocendi” (Pedraza, 2016b: 216).

<sup>19</sup> Pedraza ha puesto de relieve la novedad en el uso de este vocablo por parte de Lope, recordando que “aunque en el terreno de la poética el término *arte* había experimentado un ennoblecimiento”, en otros ámbitos se asociaba generalmente a las artes mecánicas y artesanales (Pedraza, 2016b: 107). Por lo que a Italia se refiere, ya desde la Edad Media el término va modificando parcialmente su etimología originaria, enriqueciéndose con nuevos significados, entre los que cabe la unión del componente teórico con la aplicación práctica. De hecho, en una de las entradas del TLIO (Tesoro della Lingua Italiana delle Origini) se señala el uso de *arte* también como sinónimo de “insieme di conoscenze apprese, da applicarsi ad un fine per lo più (ma non solo) pratico (in opposizione sia a *scienza*, che indica un sapere teorico, sia a *mestiere* e a *uso*, che indicano un’attività che non richiede apprendimento”. En línea <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.

<sup>20</sup> Para exponer su preceptiva, curiosamente Muzio se sirve de los endecasílabos blancos.



su escrito frente a las arremetidas sobre su brevedad y pedantería por parte de algunos críticos, como Morel-Fatio (Pedraza, 2016a: 28).

Volviendo a la estructura del título, el sintagma *de hacer comedias* muestra un paralelo con el bloque preposicional *intorno al componimento de la comedia*, es decir en torno a la materia del razonamiento. Admitiendo que Lope haya realmente conocido el tratado de Pino da Cagli, y en aquel se haya inspirado, esto reforzaría la interpretación del verbo *hacer* solamente como un sinónimo de componer, y no de actuar, tal como se ha propuesto recientemente<sup>21</sup>. Cierra el título la especificación temporal *en este tiempo* que, en palabras de Pedraza, constituye en Lope un elemento novedoso, al comprender por su parte un esfuerzo por apartarse de quienes “suponían el carácter intemporal y eterno de las reglas y preceptos” (Pedraza, 2016b: 110). En el tratado italiano se vislumbra una idéntica matización en el sintagma *de’ nostri tempi*, de que Pino se sirve para aclarar desde el título que el tema de su reflexión, aunque arranca de los preceptos y la práctica antiguos, seguidamente dirige su atención hacia la actualidad y las transformaciones que este arte sufre al paso del tiempo.

Adentrándonos en el análisis, en la *captatio* inicial de la *Breve considerazione* —dirigida a Sforza Oddi, según se ha dicho— se aclaran las razones que motivan este escrito:

E perché potrà aver forte desiderato intorno a tal sorte di componimento il parer mio, ho pensato più brevemente che a me sia possibile scriverle quel che io ne senta. Però non si scomodi a leggere questa considerazione che io le mando, o quando vuol fuggire il sonno in questi tempi che naturalmente il portano, o forsi acquistarlo quando altrimenti non potrete dormire; de l’uno e l’altro affetto le verrà col piacere de alcune cosette secondo il suo gusto, e con la noia d’alcuni miei *pareri che le pareranno forse nuovi e poco approvati da molti*. (*Breve considerazione*: 631)

Mándanme, ingenios nobles, flor de España [...] que un arte de comedias os escriba, que al estilo del vulgo se reciba. (vv. 1; 9-10)

Verdad es que yo he escrito algunas veces *siguiendo el arte que conocen pocos*; mas luego que salir por otra parte veo los monstruos de apariencias llenos [...] a aquel hábito bárbaro me vuelvo. (vv. 33-35; 39)<sup>22</sup>

La forma tratadística impone necesariamente la explicitación del tema en el íncipit, aunque, evidentemente, el vocativo plural de Lope —“ingenios nobles”—, referido a la junta de literatos que concurren a la Academia de Madrid en la que leyó su escrito, contrasta con un propósito que para el caso de Pino nace como respuesta a su interlocutor Oddi y es expresión de un juicio personal sobre su obra. La anécdota particular, por otra parte, desencadena una reflexión más general en torno al género cómico. Resalta en las palabras del italiano la adjetivación vinculada con sus pareceres, que son *nuovi* tal como *nuevo* es el arte que va proponiendo Lope. Además, destaca en Pino la conciencia de que sus consideraciones serán poco aprobadas, quizás porque, pese a no rechazar *in toto* la preceptiva tradicional, sin duda su postura se enmarca en

<sup>21</sup> García Bermejo (2009: 325) sugiere la posibilidad de que en ese fragmento Lope aluda más bien al acto representativo de la comedia. Concordamos, en cambio, con la postura de Pedraza (2016b: 107), quien rechaza esta acepción del sintagma.

<sup>22</sup> En los dos textos citados la cursiva es mía.

una línea de renovación al menos parcial del panorama cómico (considérese, por ejemplo, su atención hacia la satisfacción del pueblo). Es evidentemente una línea que contrasta con la ortodoxia promovida en Italia “da molti”. Reconocemos en Lope esta misma conciencia de las posibles críticas por parte de quienes apoyan la preceptiva clasicista y que fácilmente rechazarían su propuesta, tan alejada del academicismo (v. 34). Pedraza (2016b: 153) subraya que “es difícil concretar a qué se refiere el poeta con esta expresión ni qué obras son las que, en su opinión, se escribieron ‘siguiendo el arte’. Creo que la función de estas palabras es similar a la que tienen los versos 17-21”. De esta forma, Lope estaría defendiendo su propuesta como una necesidad ponderada, en contra de todo detractor que pueda considerarla el producto de una inopia doctrinal. Sea como fuere, no nos parece improbable que con la perífrasis “el arte que conocen pocos”, el Fénix aluda implícitamente a la práctica clasicista de los extranjeros, más en concreto de Italia y Francia, mencionadas más adelante en el v. 366. Tanto es así que también en esa tirada aparece el término *bárbaro*, contrapuesto al *arte*.

El desencadenante para la sección doctrinal sobre la comedia antigua en el escrito de Bernardino Pino reside en la trascendencia de la comedia, un género cuya supuesta sencillez compositiva es solo aparente, en su opinión. En Lope se observa una consideración parecida que encontramos asimismo en el exordio:

Tal componimento [...] è venuto in tal  
condizione et opinione del volgo che di più  
l'hanno per semplice favola. (*Breve considerazione*:  
631)

Fácil parece este sujeto. (v. 12)

En el texto italiano, la reivindicada complejidad del género cómico da pie para una enérgica invectiva contra esos escritores que, subestimando esta dificultad, se dedican a escribir comedias, aunque estén desprovistos de cualquier conocimiento teórico previo. Se trata de una preocupación apremiante para Pino y que entronca con el *docere*, elemento ineludible en su discurso sobre lo cómico. Con respecto a la postura lopesca, se destaca un discurso autodefensivo ya desde el arranque del *Arte nuevo*, y al que el Fénix recurre para precaverse contra quienes pudieran atacarle de haber pervertido el “arte que conocen pocos” (v. 34) por simple ignorancia, la misma imputación que en la *Breve considerazione* pesa sobre ciertos malos autores. Lope, en cambio, reivindica su experiencia como “tirón gramático” (v. 18) y su preparación sobre los preceptos clásicos, que conscientemente elude:

Considerando non il vero artificio d'esso o l'utile  
che se ne prende quando è prudentemente  
scritto e trattato, ma la bassezza d'alcuni auttori  
che per avere picciola cognizione di lettere e  
minore sperienza di cose, si mettono alla  
impresa.  
[...] Non è mestiero d'ogni debole spiritello di  
darsi allo scrivere, ma di quelli che hanno  
consummato qualche tempo nello studio delle

Que lo que a mí me daña en esta parte  
es haberlas escrito sin el arte.  
No porque yo ignorase los preceptos,  
gracias a Dios; que ya, tirón gramático,  
pasé los libros que trataban de esto  
antes que hubiese visto al sol diez veces  
discurrir desde el Aries a los Peces.  
(vv. 15-21)

dottrine e nella cognizione delle cose. (*Breve considerazione*: 631-632; 645)

A continuación, en los dos tratados se da cabida a un *status quaestionis* acerca de la comedia antigua, diferenciada de la moderna. Una de las reflexiones más novedosas que Pino introduce en esta sección reúne la idea de que la comedia, pese a la inmutabilidad de su código primordial (cinco actos, nudo y desenlace positivo), debe cambiar sus temas y su estética compositiva, al ser una manifestación de los hábitos de los pueblos. Sufre, por ende, una comprensible metamorfosis en perspectiva diacrónica:

Se bene ella [la comedia antigua] fu tolta via per troppa libertà del dire, non perciò segue che detti auttori non si proponessero per fine di giovare col riprendere gli vizi di questo e di quello, che così richiedeano *i costumi di quelli tempi*.

[...]

È la comedia una sorte di componimento che, ritenendo sempre la medesima forma, muta di tempo in tempo la materia, sì che aveva sempre cinque atti, sempre il suo nodo e 'l suo scioglimento per essere bona; ma mutandoli i costumi degli uomini e 'l modo del vivere, non averà sempre i medesimi argomenti né se averia da trattarla sempre nel medesimo modo. *Perché essendo imitazione della vita e de' costumi degli uomini, secondo che la vita et i costumi si mutano, così dee cambiarsi la materia d'essa e 'l modo di scriverla*.

[...]

Dico che l'errore d'alcuni che si dànno oggi a scrivere cotal poema, nasce ancora dal non distinguere la comedia antica, donde nacque dopoi la satira, da *la comedia nuova, quale viene ad essere regolata e ridotta secondo che le mutano li tempi e si riforma la vita e 'l costume degli uomini, di che la comedia è imitatrice*. (*Breve considerazione*: 632-633; 641)

Ya tiene la comedia verdadera su fin propuesto, como todo género de poema o poesis, y este ha sido imitar las acciones de los hombres y pintar de *aquel siglo las costumbres*. (vv. 49-53)

Los versos anteriores de Lope constituyen uno de los muchos fragmentos en los que la crítica ha evidenciado la huella del breve tratado *De comoedia*, de Francesco Robortello, aparecido en 1548<sup>23</sup>. Sin embargo, ese sintagma final en el v. 53 subraya una novedad que no se observa en el pasaje de Robortello, donde solamente se aclara que “finem habet sibi propositum comoedia eum quem et alia omnia poematum genera: imitari mores et actiones hominum” (*Explicación*: 676). La especificación “de aquel siglo las costumbres” incide en que las costumbres de los individuos, a partir de las que se

<sup>23</sup> Morel-Fatio (1901: 368-369; 387-389) tempranamente advirtió el parentesco con el tratado robortelliano, pero se equivocó al indicar la *Paraphrasis* a la poética de Horacio como su fuente directa. Recientemente, Pedro Conde (2010: 45) ha señalado la fuente correcta.

desarrolla la comedia, no son inmutables y, de hecho, en varios lugares de su tratado Lope ahonda en la idea de un arte que rehúse los cánones prefijados para satisfacer el gusto de sus coetáneos. Al respecto, la correspondencia con la posición de Pino es palmaria a tal punto que coincide con la expresión “i costumi di quelli tempi”. Con todo, cabría reconocer la mayor conformidad del italiano frente al proceder revolucionario de Lope: Pino, de hecho, insiste en una forma originaria que no varía, frente a la repartición del argumento en tres actos que plantea el Fénix<sup>24</sup>.

Tras el estado de la cuestión sobre la comedia antigua, se ofrecen en la *Breve considerazione* algunas pautas estilístico-formales para la comedia del *di d'oggi*. En particular, la reflexión sobre la materia de la fábula y la necesidad de evitar un estilo indecoroso e insultante a la hora de discurrir sobre las leyes ciudadanas y sus gobernantes ocasiona una digresión en torno a los *intermedii*, que Pino define una evolución del coro antiguo. Por su parte, Lope también introduce en los vv. 222-230 un discurso acerca de la representación entremesil diferenciando la costumbre pasada frente a la actual:

Come anche liberamente dico che, succedendo gli intermedii delle moresche che si sogliono oggidì fare in luogo del coro, le quali moresche non sono altro che mute rappresentazioni, debbono essere di materia non molto lontana ma in guisa del coro molto bene corrispondente e convenevole con l'argomento della favola, acciò che non isvii l'animo dello spettatore da l'atto già veduto et inteso con la diversità del nuovo spettacolo da l'atto che s'ha da fare. [...] Bene si conviene avere buone musiche de voci e de suoni o di qualche dilettevole ballata. (*Breve considerazione*: 642-643)

[...] se hacían tres pequeños entremeses, y agora apenas uno, y luego un baile, aunque el baile lo es tanto en la comedia que le aprueba Aristóteles –y tratan Ateneo, Platón y Jenofonte–, puesto que reprehende el deshonesto; y por esto se enfada de Calípides, con que parece imita el coro antiguo. (vv. 223-230)

Cabe señalar que tanto en Pino como en Lope esta indicación no arranca de una preceptiva establecida *a priori*, sino que la reflexión teórica brota de una práctica corriente en la época: la de introducir piezas más breves dentro de un espectáculo de mayor duración. Para el comentario de este pasaje, Pedro Conde lanza la hipótesis de un *lapsus mentis* por parte de Lope, quien en su lectura del tratado de Robortello habría sustituido erróneamente *mimo* por *coro*: “el verso 230 ‘con que parece imita al coro antiguo’, referido a Calípides, no tiene correspondencia con ninguna parte ni del texto griego aristotélico ni del latino robortelliano que está en la base, pues en ninguno de los dos se menciona para nada el ‘coro’, ni ‘antiguo’ ni moderno” (Conde, 2010: 52). Por otro lado, el coro, o mejor dicho su evolución última, esto es, los “intermedii delle moresche”, copan una amplia digresión en la *Breve considerazione*, donde, además de

<sup>24</sup> La misma reclamación de un arte que cambie y se adapte siguiendo la transformación de las costumbres y de los individuos la hallamos en *Della poesia rappresentativa* (1598), de Angelo Ingegneri.

definirlos y precisar la preferible naturaleza de sus argumentos, Pino reitera la idea de que los intermedios constituyen el producto evolutivo del coro antiguo y de este tienen que rescatar tanto la costumbre de vincularse temáticamente con la obra, como su índole moralizadora<sup>25</sup>. Volviendo al v. 230 del tratado lopesco, si, a la luz de lo dicho, en lugar de vincular la proposición consecutiva “con que parece” con el actor Calípides en el v. 229 (que, en cambio, formaría parte del inciso relativo a la reprobación aristotélica acerca de sus movimientos excesivos), la atásemos al v. 224 referido al entremés (“y agora apenas uno”), entonces Lope estaría afirmando lo mismo que Pino a propósito de la conexión del coro con el actual entremés que sería una evolución de aquel. Según nuestra lectura, por lo tanto, la puntuación sería la siguiente:

y era que entonces en las tres distancias  
se hacían tres pequeños entremeses  
y agora apenas uno, y luego un baile,  
—aunque el baile lo es tanto en la comedia  
que le aprueba Aristóteles (y tratan  
Ateneo, Platón y Jenofonte)  
puesto que reprehende el deshonesto  
y por esto se enfada de Calípides—,  
con que parece imita el coro antiguo.

Otra consideración sugestiva al hilo del fragmento anterior sobre los “intermedii delle moresche” se cifra en la necesidad de una concordancia de la materia de estas piezas con el tema de la comedia; la finalidad es bien clara: “acciò che *non isvii* l’animo dello spettatore da l’atto già veduto” (*Breve considerazione*: 642). Resulta cuando menos curiosa la posición de Lope en lo que concierne a la unidad de la fábula que “de ninguna manera sea episódica; / quiero decir, inserta de otras cosas / que del primero intento *se desvían*” (vv. 183-185). Es cierto que Pino y Lope aquí tocan elementos distintos de la

---

<sup>25</sup> “Bisogna dunque a chi vuole introdurre belli intermedii, bene intendere come s’accomodino con la cosa che si tratta e come siano in luogo del coro, il quale era già anticamente nelle tragedie et in simili poemi per lodare la virtù e per vituperare il vizio, acciò che fuggendosi ogni viziosa operazione rimanesse ogni virtuoso affetto e si confermasse detto coro con l’opera, come bene disse Orazio nella Poetica: ‘Actoris’ (o vero come alcuni leggono).

Auctoris partes chorus, officiumque virile  
Defendat, aut quid medios intercinat actus,  
Quod non proposito conducat, et hereat apte.  
Ille bonis faveatque et consilietur amice  
Et regat iratos et amet peccare timentes;  
Ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem  
Iustitiam legesque et apertis ocia portis,  
Ille tegat commissa, Deosque precetur et oret  
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

Dalla considerazione del coro che taluno, quale Orazio, il descrive, si può molto bene comprendere che gli intermedii debbono ancor essi avere conformità con la favola e che in modo non l’offuschi o la renda men chiara. Il che avviene ogni volta che in essi si rappresentano cose le quali non solamente non s’avvicinano ma sono lontanissime dalla materia del componimento, dal tempo nel quale è tratto, e dal luogo ove si rappresenta” (*Breve considerazione*: 642-643).

comedia –intermedios el primero, unidad de la fábula el segundo–, sin embargo, en ambos late la misma preocupación de cara a la reacción del espectador ante la puesta en escena que no ha de desorientarle, ‘desviándole’ de lo que ha visto.

Es esta idéntica preocupación la que llevará a Pino da Cagli a declarar después: “si dee veramente cercare di piacere al popolazzo” (*Breve considerazione*: 644). Esta dimensión del público como sujeto relevante a la hora de componer una comedia resulta uno de los trazos más sugestivos del tratado italiano y compagina con esa atención incontrovertible al *vulgo* que constituye para Lope el eje central de su discurso y de su propuesta estética. Cabe matizar, sin embargo, que si Lope le confiere al público que paga toda la relevancia, ya que de este procede la fama de un dramaturgo y su supervivencia, la postura de Pino se hace menos revolucionaria al añadir que, si bien el gusto del público tiene que considerarse irrevocablemente a la hora de escribir, “non in esso [se debe] porre tutta la felicità del componimento e la vera laude dell'autore, la quale è molto più gloriosa quando viene dagli uomini dotti et intelligenti” (*Breve considerazione*: 644). En definitiva, Pino da Cagli sostiene una mediación entre la complacencia del espectador y la necesidad de escribir una obra que no prescindiera totalmente de los preceptos reconocidos por los doctos: precisa, por ende, que las reglas cambian con el paso del tiempo, pero esto no implica desatenderlas, puesto que “darsi allo scrivere” es una ocupación propia de quienes “hanno consumato qualche tempo nello studio delle dottrine e nella cognizione delle cose” (*Breve considerazione*: 645). La propuesta de Lope es, sin duda, mucho más radical, en la medida en que toda la responsabilidad de la fama del poeta recae sobre el público. A tal propósito, es categórico en declarar: “cierren los doctos esta vez los labios” (v. 173). Sin embargo, esto no quita la novedad de la advertencia al *popolazzo* en el escrito de Pino; se trata de un detalle relevante e insólito para su época y del que no hay constancia en Robortello.

Que el público constituya un argumento de interés en la teoría de Pino da Cagli se deduce no solamente de la declaración acerca del “piacere al popolazzo”, sino del hecho de que en otros lugares de su tratado se recalca la idea de un gusto del vulgo plasmado como respuesta a una práctica escénica:

Ancor che con chiarissima sperienza io me ricordi aver veduto che la plebe ancora si compiace del solo spettacolo de la comedia quando è di dilettevole materia ben trattata da l'autore e gentilmente rappresentata dai dicatori. (*Breve considerazione*: 644)

Esta misma “sperienza” es la que trasluce en Lope, para el que la alusión al vulgo se conjuga con la convicción exaltada de que este solamente garantiza el éxito de un escritor –el suyo, *in primis*–, y todos pueden comprobarlo a través de la experiencia directa de lo que ocurre en los escenarios: “sustento, en fin, lo que escribí, y conozco / que, aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido” (vv. 372-374).

Prosiguiendo con nuestro examen contrastivo, en la sección del tratado italiano vinculada con las características auspiciadas para la comedia nueva, se abre un espacio de reflexión sobre el decoro, tanto a nivel temático como poético. Con respecto al primero, nos hemos referido ya al espíritu ortodoxo que permea la reflexión del

canónigo en cuanto a la necesidad de unas comedias aleccionadoras y que rechacen toda *brutezza*. De ahí que Pino reclame la necesidad de elegir temas virtuosos, dignos de la audiencia. Esta misma preocupación por el tratamiento del tema de la honra y de las “acciones virtuosas” la encontramos en el tratado español, donde Lope subraya que estos argumentos son los que con más fuerza apasionan al público. Asimismo, en ambos escritos se reclama una distribución meditada de la materia argumental a fin de crear suspense hasta el final:

Eleggeranno argomenti o soggetti degni  
d'onorata audienza e di spettacolo d'occhio  
ben sano, cioè materie non disoneste; ché  
le quali, ancor che siano amorose, pure si  
possono sì gentilmente trattare, turbandole  
con diversi accidenti che sogliono spesso  
avènire, che al fine si risolvino in bene.  
(*Breve considerazione*: 647)

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.  
Engañe siempre el gusto, y donde vea  
que se deja entender alguna cosa,  
dé muy lejos de aquello que promete  
(vv. 298-304)

Los casos de la honra son mejores,  
porque mueven con fuerza a toda gente.  
Con ellos, las acciones virtuosas:  
que la virtud es dondequiera amada.  
(vv. 327-330)

El decoro temático, igualmente, se conjuga con un decoro poético que auspicia la conciliación del lenguaje con la índole del personaje:

Sarà ancora dilettevole il componimento  
quando le persone introdotte parleranno  
propriamente, ciascuna secondo la sua  
qualità, con proverbii, sentenze, detti e  
modi di dire accomodati alla condizione de  
chi parla et alla cosa di cui si tratta, sì che il  
villano non discorra da cittadino e che 'l  
servo non tenga il decoro del patrone, né la  
verginella mai parli da maritata. Ma che  
ciascuno si dipinga con quel decoro che è  
suo proprio, il quale dà bellezza e grazia a  
tutte le cose. (*Breve considerazione*: 648-649)

Si hablare el rey, imite quanto pueda  
la gravedad real; si el viejo hablare,  
procure una modestia sentenciosa;  
[...]  
el lacayo no trate cosas altas.  
(vv. 269-271; 286.)

Se trata de un aspecto que estriba en la teoría horaciana (Pedraza, 2016b: 441-443), y en esa necesidad de conciliar la *imitatio* con la verosimilitud. Es algo que evidentemente formaba parte de un acervo doctrinal público; tanto es así que en la *Propalladia* (1517), de Torres Naharro, se vislumbra este mismo concepto del decoro enlazado con una necesaria adecuación del registro empleado a la cualidad del

personaje<sup>26</sup>. Por otra parte, es singular ver cómo tanto los fragmentos citados anteriormente sobre el decoro, así como los siguientes, se engastan en los dos tratados en la misma sección de la argumentación relativa a la comedia nueva y siguen una idéntica lógica argumental tocante a la verosimilitud lingüística, el suspense y los recursos retóricos. A esto añádase que, en el pasaje anterior, las palabras de Pino a propósito de la variedad estilística acomodada “alla cosa di cui si tratta” recuerdan el v. 306 del *Arte nuovo*, donde Lope de Vega sostiene la necesidad de que la polimetría se adapte “a los sujetos de que va tratando”. La propiedad de los argumentos también se relaciona en ambos escritos con la composición de un estilo variado, aunque –claro está– cuando Pino se refiere a “la proprietà delle parole” que debe concordar con el sujeto de la acción alude a la elaboración de comedias en prosa, tal como *L'Erofilomachia* de su amigo Oddi. Por su parte, Lope fija en esa acomodación de los versos con los sujetos (vv. 305-306) los dictámenes de esa variedad métrica que constituirá el foco estilístico de la comedia nueva<sup>27</sup>. A pesar de esta divergencia en el uso de la prosa en un caso y del verso en otro, en el pasaje siguiente sobresale una idéntica atención con respecto al uso cuidadoso y motivado de los recursos estilísticos:

Dilettevolissima e vaga sarà l'opera quando oltre la proprietà delle parole e l'ornamento delle sentenze averà di più la bellezza delle metafore, la vaghezza delle similitudini, e la forza degli esempi, li quali non debbono essere messi a caso né presi da ogni luogo, ma con prudenza, e quasi tratti dalla cosa di cui si ragiona. (*Breve considerazione*: 649)<sup>28</sup>

Las figuras retóricas importan, como repetición o anadiplosis; y en el principio de los mismos versos, aquellas relaciones de la anáfora, las ironías y adubitaciones, apóstrofes también y exclamaciones. (vv. 313-318)

<sup>26</sup> “Es decoro una justa y decente continuación de la materia. Conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor” (*Propaladia*: f. IIIv).

<sup>27</sup> En la tradición teatral italiana del XVI, pese a algunas excepciones de comedia en verso todavía detectables a principios de esta centuria (como es el caso de la comedia de Ricchi ya citada), la aparición de *La Calandria* de Bibbiena marca el comienzo de una tradición cómica en prosa. Para un *excursus* sobre la polémica italiana en torno a la preferencia de la prosa en contra del verso en la comedia véase Antonucci, 2010. Pese a la incisiva defensa de la prosa como instrumento para garantizar la verosimilitud, en 1598 Angelo Ingegneri brinda una postura distinta en su *Della poesia rappresentativa*: “Nel quale abuso assai più di rado incorrerebbono i nostri poeti comici, s'essi si valessero dell'istromento della poesia, ch'è il verso, e non facessero le comedie in prosa [...]. E quanto alla verisimilitudine del ragionar privato, non ha dubbio ch'ella si potrebbe servare acconciissimamente da ogni compositore di versi mezzanamente versato, e con assai lieve fatica, senza pure usare gli sdrucchioli sempre, ma co'l mescolarvene solamente alcuno, il che fa accostare il parlare al suono della prosa. E io ho veduto dei versi formati in modo che chi gli avesse scritti continuoamente, come si fanno le prose, sarian passati per prose buone, né per una lettura, o per due, altri si sarebbe avveduto dell'artificio loro. In cotal guisa mi piacerebbono composte e scritte le commedie, che così si farebbe loro il dovere, non le privando (poich'elleno pur sono poesie) della veste loro ch'è il verso e lor non negando la verisimiglianza del favellar domestico colla facilità del detto verso e colla scrittura continuoata” (*Della poesia*: 16).

<sup>28</sup> La postura de Robortello en propósito es distinta: “Dado que el lenguaje de la comedia es ligero y, como dicen los rétores griegos, llano, conviene que sus sentencias no sean en modo alguno elevadas, sino humildes. [...] En el lenguaje cómico debe ser [la dicción] pura, fácil, abierta, clara y común: tomada, en



Por último, quisiéramos abordar una temática de la *Breve considerazione* vinculada con los personajes de las comedias modernas. En particular, figura una reflexión en torno a la presencia y el rol de los criados en las obras a fin de reforzar la comicidad de la fábula.

Introdurre si possono servi accorti che per ben servire i patroni siano in ogni loro azione avertiti di non essere ingannati, e si astuti che trattando con altri in servizio di quelli usino stratagemmi tali che i patroni siano satisfatti [...]. Piacevoli ancora e non dannosi riescono alcuni episodii et aggiunti di servi balordi e di villani che intendono il più delle volte le parole a contrario senso di quel che odone. Ma debbono esser trattati in modo che siano innestati nel corpo de l'opera ma non posti come principali parti di essa, acciò che si come diletano con la sciochezza e con la balordagine dei detti e dei fatti, così non siano poi noiosi con lo spesso lasciarsi vedere per balordi e per sciocchi. E quel che se aggiunge a la cosa per darle ornamento non debbe essere maggior di quella, per avanzarla. (*Breve considerazione*. 648)

Lope aborda solamente de puntillas el tema del criado en el v. 286 hablando del decoro lingüístico de los personajes: por lo tanto, “al lacayo [...] le corresponde un registro humilde de acuerdo con las exigencias de verosimilitud” (*Arte nuevo* 2011: 326-327). Sin embargo, saliendo de los límites del tratado lopesco, indudablemente la opinión de Pino entona con la práctica escénica de la comedia nueva por lo que atañe a la presencia de personajes secundarios risibles, los graciosos, que hacen de contrapunto para las figuras de rango elevado.

#### 4. OBSERVACIONES AL MARGEN DE UNA PERSPECTIVA EN CIERNES

¿Es posible que Lope hubiese conocido la *Breve considerazione* de Pino da Cagli y que, por lo tanto, esta se integre en ese manantial del que el Fénix se surtió para la elaboración del *Arte nuevo*? Ahondar en la ‘biblioteca de Lope’ representa sin duda una tarea harto dificultosa y arriesgada, aunque el examen contrastivo nos hace escépticos sobre la posibilidad de que las concordancias detectadas representen una mera casualidad. Dicho de otra manera, no es inverosímil que el Fénix se hiciese con una copia de *L'Erofilomachia* de Sforza Oddi complementada con la epístola-prólogo de Bernardino Pino. En efecto, excluyendo la *princeps* de 1572, desde 1578 (fecha de la primera edición del volumen ampliado con la reflexión de Pino) hasta 1607 se dan a las prensas nueve ediciones ulteriores de la comedia, y tres de estas integran el prólogo de Bernardino Pino: se trata de la reedición veneciana de 1582 por Giovan Battista Sessa; la de 1586 por los herederos de Sessa y la de 1594, primera edición veneciana de la obra por parte del impresor Giovan Domenico Imberti<sup>29</sup>. Otro elemento sugestivo se observa

---

fin, del habla cotidiana, pues como afirma el mismo rétor Arístides, un lenguaje llano, como es el de la comedia, no da pie a una dición elevada, al tener sentencias humildes y modestas” (*Explicación*. 699; 701).

<sup>29</sup> Por lo que se refiere a los ejemplares presentes en bibliotecas españolas, en la BNE se hallan tres ediciones de *L'Erofilomachia*: las dos venecianas de 1578 y de 1586 (publicadas respectivamente por Sessa y herederos de Sessa), y la florentina de 1595 por Filippo Giunti. La de 1586 también se conserva en la Biblioteca de D. Francisco Zabálburu de Madrid y es la edición que, junto con la de 1578, incluye el escrito de Bernardino Pino.

en que en el repertorio cómico de Sforza Oddi hay una comedia titulada curiosamente *I morti vivi* (1576), tal como los *Muertos vivos* de Lope, publicados en 1621 en la *Parte XVII*, aunque a todas vistas las analogías se circunscriben a los títulos; por lo demás, las dos obras siguen un camino distinto. En el prólogo a la reciente edición de los *Muertos vivos*, Gentilli alega que la obra de Oddi “no parece haber ejercido alguna influencia claramente detectable en el dramaturgo español” (Gentilli, 2018: 649). Parece existir, en cambio, una línea directa entre *Les morts vivants* (1646), de Le Métel d’Ouille e *I morti vivi*, “de la que constituye una exitosa adaptación”, en palabras de la estudiosa (Gentilli, 2018: 649). Con todo, no deja de causar curiosidad esta triangulación Italia-España-Francia, ya que d’Ouille se sirve de la etiqueta *tragicomédie* para su obra, la misma que aparece en la versión de Lope, mientras que en todas las ediciones de *I morti vivi* que reseña Rati (Oddi, 2011: 126-128) solamente encontramos el término *comedia*.<sup>30</sup> Sin extendernos al ámbito francés, nos interesa subrayar la relevancia de estos datos que certifican la difusión de las obras de Oddi todavía en el Seiscientos. A tal propósito, en su trabajo sobre los libros de teatro en bibliotecas particulares entre 1600 y 1650, Díez Borque (2009: 235) señala la presencia de “*Comedias de los muertos vivos* (Sforza Oddi)” en la biblioteca del mercader Bartolomé de Arnolfo, lo que deja suponer que el repertorio de este autor circuló también en la España del XVII.

En todo caso, cabría recalcar que las reflexiones anteriores sobre el fermento teórico en la Italia del Quinientos van arrojando algo más de luz sobre esta relación de Lope con Italia, al descubrir un atractivo viaje de ida y vuelta todavía por explorar en su conjunto. A lo largo del siglo XVII serán los dramaturgos y tratadistas italianos quienes vuelvan sus ojos hacia Lope y su preceptiva (a partir de Jacopo Cicognini, para terminar con el tratado de Perrucci). Sin embargo, anteriormente la comedia española se había beneficiado del ascendiente italiano tanto desde el punto de vista espectacular (piénsese, por ejemplo, en la influencia de los comediantes del arte en la evolución de la industria teatral), como desde su configuración teórica<sup>31</sup>. Si es cierto que “las ideas centrales del *Arte nuevo* no se contaminan” de las teorías de Robortello (Pedraza, 2016b: 184), también es cierto que algunas de estas ideas vinculadas con el tiempo, el público y el decoro poético ya se patentizan en el breve tratado de Pino da Cagli y en esos pareceres “nuovi e poco approvati da molti”.

---

<sup>30</sup> Parece ser que d’Ouille estuviese acostumbrado a zigzaguear entre la tradición dramática italiana y la española: “D’Ouille emprunte les *Morts vivants* (1646) aux *Morti vivi* de Sforza d’Oddi et *Aymer sans sçavoir qui* (sauf le titre, dû à Lope de Vega) à l’*Hortensia* de Piccolomini” (Lathuillère, 1966: 282).

<sup>31</sup> Es este un asunto que merecería más atención. Recientemente, Albalá (2013: 13) también ha insistido en cuanto a “la necesidad de profundizar en los vínculos, todavía ampliamente inexplorados, de la teoría dramática española en relación a la producción dramática italiana y europea”.

## BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- (*Della poesia*) Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, ed. de Maria Luisa Doglio, Modena: Panini, 1989.
- (*Breve considerazione*) Bernardino Pino da Cagli, *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi*, ed. de Bernard Weinberg, en Bernard Weinberg: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, Bari: Laterza, 1970, pp. 629-649.
- (*I tre tiranni*) Agostino Ricchi, *Comedia di Agostino Ricchi da Lucca intitolata I tre tiranni*, Venezia: Bernardino de' Vitali, 1533.
- (*Explicación*) Francesco Robortello, *Explicación de todo quanto atañe al arte de la comedia*, trad. de Pedro Conde, en Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 671-705.
- (*Discorsi*) Nicolò Rossi, *Discorsi intorno alla comedia*, ed. de Bernard Weinberg, en Bernard Weinberg: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. IV, Bari: Laterza, 1970, pp. 27-57.
- (*Propaladia*) Bartolomé de Torres Naharro, *Propaladia de Bartolomé de Torres Naharro (Nápoles, 1517)*, facsímile reproducido por la Real Academia Española, Madrid: Tipografía de Archivos, 1936.
- (*Arte nuevo 2011*) Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Barcelona: Castalia.
- (*Arte nuevo 2016*) Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. crítica y anotada de F. Pedraza, Fuentes y ecos latinos de P. Conde, Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha.

## BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ALBALÁ PELEGRÍN, Marta (2013): “El *Arte nuevo* de Lope a luz de la teoría dramática italiana contemporánea: Poliziano, Robortello, Guarini y el Abad de Rute”, *eHumanista*, 24, pp. 1-15.
- ANTONUCCI, Fausta (2010): “Lope y la polimetría en la recepción de los dramaturgos italianos del siglo XVII”, en Pedraza, Felipe; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena (coords.): *El 'Arte nuevo de hacer comedias' en su contexto europeo. Congreso internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 75-90.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio (1961): “Introduzione”, en Perrucci, Andrea: *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, ed. de Anton Giulio Bragaglia, Firenze: Sansoni.
- CONDE, Pedro (2010): “Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos”, en Pedraza, Felipe; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena (coords.): *El 'Arte nuevo de hacer comedias' en su contexto europeo. Congreso internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 41-54.

- DÍEZ BORQUE, José María (2009): “Libros de teatro en bibliotecas particulares del siglo XVII (1600-1650)”, en Álvarez, Joaquín; Cornago, Óscar; Madroñal, Abraham; Menéndez-Onrubia, Carmen (coords.): *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid: CSIC, pp. 225-236.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel (2009): “‘...me pedís que escriba / arte de hacer comedias’: estrategia y contenido del *Arte nuevo* de Lope de Vega”, *Romanistisches Jahrbuch*, LX, pp. 318-339.
- GENTILLI, Luciana (2018): “Estudio”, en Lope de Vega: *Muertos vivos*, ed. de Luciana Gentilli y Tiziana Pucciarelli, en Daniele Crivellari, Eugenio Maggi (coords.), *Comedias. Parte XVII*, tomo I, Barcelona: Gredos, pp. 645-661.
- LATHUILLERE, Roger (1966): *La préciosité. Étude historique et linguistique*, tomo I, Genève: Droz.
- MOREL-FATIO, Alfred (1901): “L’*Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* de Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, III, pp. 365-405.
- ODDI, Sforza (2011): *Commedie. L’Erofilomachia, I morti vivi, Prigione d’amore*, ed. de Anna Rita Rati, Perugia: Morlacchi.
- PEDRAZA, Felipe (2016a): “Estudio”, en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. crítica y anotada de Felipe Pedraza, *Fuentes y ecos latinos* de Pedro Conde, Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-81.
- PEDRAZA, Felipe (2016b): “Notas y escolios al *Arte nuevo de hacer comedias*”, en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. crítica y anotada de Felipe Pedraza, *Fuentes y ecos latinos* de Pedro Conde, Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 105-635.
- PEDRAZA, Felipe (2010): “Cuatrocientos años de un texto revolucionario”, en Pedraza, Felipe; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena (coords.): *El ‘Arte nuevo de hacer comedias’ en su contexto europeo. Congreso internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 7-12.
- PEDRAZA, Felipe (2009): “El *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega: origen, género y sentido”, en Sâmbrían, Oana Andreia (ed.): *El Siglo de Oro antes y después de ‘El Arte Nuevo’. Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Craiova: Sitech, pp. 13-24.
- PROFETI, Maria Grazia (2010): “Me llamen ignorante Italia y Francia”, en Pedraza, Felipe; González Cañal, Rafael; Marcello, Elena (coords.): *El ‘Arte nuevo de hacer comedias’ en su contexto europeo. Congreso internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 55-73.
- SALFI, Francesco Saverio (1829): *Saggio storico critico della commedia italiana*, Parigi: Baudry.
- TEMELINI, Walter (1970-71): “The Letters of Bernardino Pino da Cagli: Christian Humanism in the Late Renaissance”, en *Renaissance and Reformation*, VII, pp. 8-9.
- TEMELINI, Walter (1972), “L’epistolario di Bernardino Pino da Cagli: drammaturgo e umanista del secolo XVI”, en Tarugi, Giovannangiola: *Civiltà dell’Umanesimo. Atti del VI, VII, VIII Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici. Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1969, 1970, 1971*, Firenze: Olschki, pp. 347-357.

- UKAS, Michael (1959): "Didactic Purpose in the *Commedia Erudita*", *Italica*, XXXVI, 3, pp. 198-205.
- VEGA, María José (1997): *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- WEINBERG, Bernard (1970): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, Bari: Laterza.