

Arte nuevo, 240-45: Lope contra Lope

JAVIER RUBIERA FERNÁNDEZ

Département de littératures et de langues modernes
Universidad de Montréal
6128 Montreal H3C 3J7, Canadá
javier.rubiera@umontreal.ca

RECIBIDO: ABRIL DE 2010
ACEPTADO: MAYO DE 2010

El presente comentario a los seis versos lopescos de los que habla el título tiene un doble objetivo: por un lado, mostrar que las interpretaciones opuestas a las que estos endecasílabos han dado lugar no son fruto de una ambigüedad deliberada sino que más bien se deben al descuido con el que Lope redactó algunas partes de su discurso; por otro lado, proponer que estas breves líneas en las que el Fénix trata de la continuidad del espectáculo y en concreto del “dejar el tablado vacío” son prueba de la contradicción entre la preceptiva de Lope y su propia práctica teatral. Me sitúo, por lo tanto, entre los críticos que consideran todavía el *Arte nuevo* como algo problemático, en el que se aprecian defectos de construcción y donde no todo está tan claro.

Comencemos por reconocer una evidencia: no sabemos lo que realmente Lope de Vega dijo ante la Academia de Madrid, aunque es verosímil pensar que no se separaría mucho de lo que publicó en 1609, cuando decide que su discurso pase de los oídos de la Academia a la censura de los aposentos –y a la de los congresos de especialistas–, dejando a la posteridad testimonio de aquel acto académico en los términos que él decidió. Desde su publicación se puede ver y juzgar con más calma, y con el texto ante los ojos, si incurrió en errores o si tuvo descuidos, debido a la precipitación con la que es probable que re-

dactara su discurso, descuidos que no parece haberse tomado el tiempo ni la molestia de rectificar en la versión escrita entregada a la imprenta quizás con algo de apresuramiento.¹

A la luz de los comentarios de los que mejor han estudiado el *Arte*, es lógico pensar que en ciertos pasajes Lope tuvo que hacer ese discurso con una sonrisa en la boca, con un tono y con unas inflexiones, con unas pausas y con unos énfasis –todos hoy irrecuperables– que sin duda completarían los blancos o asegurarían a los oyentes el sentido irónico o no, deliberadamente ambiguo o no, de muchos versos hoy todavía controvertidos, pues efectivamente la *pronuntiatio* es fase decisiva para completar el sentido de este tipo de piezas oratorias.

Si de modo general la crítica podría coincidir en reconocer el carácter irónico que tiñe el *Arte nuevo*, más difícil sería ponerse de acuerdo en identificar los pasajes en los que parece recurrirse a la ironía frente a otros en los que no. Hay algunos en los que con un grado de evidencia mayor se podría justificar el que se esté recurriendo a la ironía, como el que desde el comienzo Lope diga a su auditorio que eso de escribir un arte de comedias al estilo del vulgo sería bien fácil para los que le escuchan, que tanto saben de todo pero que han escrito pocas de ellas. Dicho desde el principio, abre una puerta a pensar en el carácter lúdico de su intervención, aunque habría que matizar que forma parte de una introducción en la que retóricamente es esperable este tono a modo de *captatio benevolentiae*. A partir de ahí Lope da la impresión de componer su discurso de un modo ambivalente, avanzando una posición que inmediatamente parece retirar, diciendo una cosa para en seguida contradecirla, con un vaivén algo paradójico que puede caracterizarse de “calculada ambigüedad”² y que le permite no dejar las cosas del todo claras para escaparse como calamar escurridizo en caso de apuro.

Uno de los fragmentos más citados del *Arte nuevo* es sin duda el que va entre los versos 40-48.³ Es realmente muy sugerente, y de ahí su éxito, esa imagen tan plástica de un Lope que cuando se pone a escribir una comedia encierra los preceptos con seis llaves y saca a Plauto y a Terencio del estudio. Casi parece que le estamos viendo sacar a empujones a los cómicos antiguos para que no le molesten. Sin embargo, inmediatamente Lope dice que lo hace así porque “suele/dar gritos la verdad en libros mudos”, incómoda frase que es muy frecuente obviar cuando se cita este pasaje, o si se deja completo, se pasa por encima de su aparente contradicción sin aludir a ella. La opción interpretativa menos comprometida para salir del paso sería proponer que está

dicha irónicamente⁴ y que probablemente Lope en su discurso lo habría de dejar claro con su voz, tono o inflexiones. Como muestra este caso, la ironía es una clave muy útil para dar cuenta del retorcido viaje discursivo de Lope que le permite contentar a unos y a otros, o finalmente a ninguno, quién sabe. Pero recurrir a la ironía no sirve en todos los casos que presentan un problema de comprensión a causa de la ambigüedad.

DOS VERSOS POLÉMICOS

En principio, los seis endecasílabos que nos proponemos comentar ahora no parecen ofrecer dificultad especial:

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga;
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio. (vv. 240-45)

Entonces, ¿cómo puede ser que dos de los estudiosos modernos que han prestado atención más detallada al texto interpreten los dos últimos versos no de manera diferente sino opuesta? En mi opinión se da además el añadido paradójico de que el crítico que los entiende correctamente (Felipe B. Pedraza) se desvía posteriormente en un comentario equivocado y el crítico que lo malentiende (Juan Manuel Rozas) lo hace precisamente por la buena razón de comprender bien la práctica escénica lopesca. ¿Cómo puede ser?

Los cuatro primeros endecasílabos son inequívocos: se recomienda –por no decir se ordena– no dejar el tablado vacío de personajes-actores sino “muy pocas veces”,⁵ para que no se inquieten los espectadores entretanto y para que no se alargue la acción. Se puede ver que, como estamos hablando de teatro, el consejo se relaciona tanto con cuestiones relativas a la escritura del drama como con la representación, que son interdependientes. Se trata de una norma relativa a la composición del poema que tiene muy en cuenta su destino espectacular. Ahora bien, en los dos últimos versos, no parece haberse esmerado mucho Lope en la construcción sintáctica y la claridad de lo dicho queda emborronada por el anacoluto y por la elipsis en un final ambiguo: ¿cuál es el antecedente de “esto”?, ¿cuál es el sujeto de “aumenta”? La lógica gramatical de

la frase queda en el aire y para interpretarla se recurre a la lógica teatral. ¿Qué querrá decir Lope: que 1) el dejar muchas veces el tablado vacío es un gran vicio y que el hecho de que el dramaturgo se vea obligado a dejarlo solo muy pocas veces aumenta la gracia y el artificio de la composición, o que, por el contrario, 2) en ocasiones lejos de ser un gran vicio dejar el teatro vacío, utilizar este recurso convenientemente hace que aumente la graciosa artificiosidad de la comedia?

Para explicar el pasaje, lo primero que hay que decidir es si lo que Lope dice aquí está más relacionado con textos anteriores en los que se hubiera inspirado o si más bien habla a partir de su propia experiencia. Es bien sabido que hay en el *Arte nuevo* una primera parte en la que Lope trata de mostrar sus conocimientos del arte dramático como bien fundamentados en los tratadistas clásicos y modernos, siguiendo muy de cerca –aunque a veces no muy rigurosamente– a Aristóteles, a Donato y sobre todo a Robortello, pero a partir de cierto momento comienza la parte prescriptiva basada en su propia práctica teatral.⁶ Los versos 240-45 pertenecen en principio a esta segunda parte, pero originalmente parecen provenir con claridad de unas observaciones de Donato que Alfred Morel-Fatio anotó ya en su edición de 1901.⁷ Colocados estos versos en esta parte de su discurso, no parece ofrecer duda de que Lope no los introduce como simple detalle erudito, sino que estarían corroborados por su propia experiencia de dramaturgo. Por esta razón es lógico que los críticos modernos, para tratar de desentrañar el sentido de los dos últimos endecasílabos, traten de orientarse en las comedias escritas por Lope, pensando que tiene que haber una adecuación entre la preceptiva enunciada por Lope en 1609 y su práctica dramática.

LOS COMENTARISTAS MODERNOS ANTE DOS VERSOS AMBIGUOS

Veamos cómo comentan estos dos versos los editores modernos que se han ocupado del pasaje.⁸ Juana de José Prades (en Vega 1971, 160-62) le dedica un apartado que titula “Normas de oficio para la representación” y tras indicar que aquí Lope “recuerda uno de los defectos que es preciso evitar: el vacío en el escenario durante la representación de la comedia”, se fija en que más que una prohibición se trata de una “restricción” y que “parece que acepta se use algunas veces para suspender el ánimo del espectador, por ejemplo, en situaciones dramáticas”. A continuación observa que para evitar la escena vacía el recurso más utilizado en tiempos de Lope era el monólogo, apoyándose en

una larga cita de Schevill en la que se muestran los valores de este recurso en el encadenamiento de las acciones.

En su “Guión pedagógico”, Juan Manuel Rozas identifica la sección (179) que comentamos como la última que concierne a la “división del drama”, dentro de la parte relativa a la “composición”, y la llama “cortes a la estructura”. Respecto a los dos versos polémicos interpreta lo siguiente:

Creo que Lope advierte la importancia de este recurso, de dejar la escena vacía, de fundir en negro –como diríamos hoy– y que por eso, a pesar de ser un grande vicio, reconoce que tiene gracia y artificio. Si ponemos esta defensa en relación con otros pasajes del *Arte nuevo*, y concretamente con el que habla de las distancias entre los dos actos, podemos plantearnos aquí el problema de un encadenamiento épico o de un encadenamiento aristotélico de la acción. En estas pequeñas distancias (la mayor es la obligada que parte el entreacto; la mediana y bastante forzosa, la que separa dos escenas mayores; y la pequeña puede estar incluso dentro de una escena mayor o configurar dos escenas breves) se puede basar la estructuración épica de un teatro que procedía con frecuencia de la crónica y el romancero épicos, y que tenía estructura de friso, bien patente en obras como *El bastardo Mudarra*. Para todos estos dramas, estos fundidos en negro o vacíos de escena, eran necesarios, e incluso mantenían un artificio por medio de una inquietud en el público, basada en el *suspense* (107-08).⁹

Rozas abre aquí la posibilidad de entender de un modo positivo, en cierto tipo de comedias, este recurso necesario de dejar el tablado vacío, que sería propio de aquellos dramas de procedencia épica que requerían una estructuración diferente. Probablemente con este razonamiento Rozas trataba de solucionar el problema que observaba entre la práctica teatral del propio Lope y el consejo enunciado en el *Arte nuevo*, al que no parecían adecuarse algunas piezas.

En general, considero que el mejor de los comentaristas y editores del discurso de Lope ante la Academia de Madrid es Felipe B. Pedraza,¹⁰ aunque en ocasiones creo que se empeña demasiado en sostener que todo es más claro, o menos problemático y fácilmente explicable, de lo que es en realidad, y que donde algunos ven deficiencias o inadecuaciones no hay tales desajustes. Para lo que ahora nos ocupa, dentro de la sección en que Lope trataría de la comedia nueva, Pedraza denomina *horror vacui* a los versos 240-245 y los comenta así en su “Introducción”:

encierran un consejo práctico de dramaturgo experimentado: el público –y eso lo saben cuantos han pisado las tablas– siente horror ante los tiempos muertos. Un minuto con la escena vacía es una eternidad. Lope había observado que los dramaturgos y comediantes que le precedieron, poco habilidosos, eran incapaces de concatenar ágilmente las escenas y las yuxtaponían sin más. Esta torpeza en el manejo de la carpintería teatral dejaba vacío el escenario e inquietos a los espectadores.

La sintaxis de los versos 244-245 es un tanto heterodoxa, pero no creemos que la interpretación ofrezca dudas:

...que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio. (vv. 244-45)

Hay, claro, una violenta elipsis: dejar el teatro vacío “es un grande vicio”, y evitar estas embarazosas situaciones constituye un alarde de virtuosismo escénico y dramático. (Vega 1994, 57)

En nota a pie de página F. Pedraza indicaba que “Rozas interpreta este pasaje de manera diametralmente opuesta” y tras reproducir una parte de la posición de Rozas, discurre sobre la diferencia entre, por un lado, lo que hoy, gracias a la luminotecnia, puede lograrse como efecto similar al fundido cinematográfico del que hablaba Rozas y, por otro lado, lo que ocurriría en los corrales a plena luz del día, donde “dejar la escena ‘sin persona que hable’ sólo provocaba la inquietud que denuncia Lope y venía a evidenciar la torpeza del dramaturgo”. Más adelante, en las notas correspondientes a nuestros polémicos versos 240-45 (Vega 1994, 378-80), Pedraza, además de situarse frente a las posiciones de José Prades y de Rozas, insiste en que: a) si bien Morel-Fatio ya había señalado un pasaje de Donato que coincidía con lo que decía Lope, su “experiencia [...] como dramaturgo no precisaba del gramático para decir lo que dice”; b) “dejar el teatro sin persona que hable” es “un imperdonable vicio dramático propio de poetas torpes”; c) “el autor recomienda que, si es posible, se eviten siempre esos vacíos que son antidramáticos e inquietan al espectador”.

EL TABLADO VACÍO EN LA PRÁCTICA LOPESCA

Ahora bien, si fuera cierto que Lope sentía horror a dejar el escenario vacío, si pensaba que hacerlo así era un vicio imperdonable y rasgo de poeta torpe, ¿no habría de esperarse que en sus comedias realmente quedara “muy pocas veces” vacío el tablado en el interior de cada jornada? Es cierto que es un ejem-

plo extremo, pero ¿cómo es posible que casi al mismo tiempo¹¹ que componía el *Arte nuevo* escribiera una comedia como *Historia de Tobías* en la que al menos en veinte ocasiones queda vacío el tablado?

Es probable que Lope tenga en mente un tipo de teatro, que ya veía como anticuado, que mostraba cierta torpeza o, al menos, una clara querencia por yuxtaponer cuadros un poco desmañadamente, y frente a esa técnica propusiera otra que redujera los tablados vacíos y que articulara mejor las acciones. Sin embargo, él mismo parece lejos de utilizar predominantemente una concentración de la acción en tiempo y lugar de tal modo que se pueda permitir dejar el tablado vacío una o dos veces por acto, lo cual sí podría decirse que comienza a imponerse como tendencia en el teatro español más tardíamente, a partir de la década de los treinta.¹² Tome el lector algunas obras de esas consideradas emblemáticas de la factura de Lope y trate de observar cuándo se deja el tablado vacío. Si considera *El caballero de Olmedo*, de entre 1620 y 1625, verá que tiene trece momentos en los que el teatro queda sin persona que hable (4-4-5).¹³ *Fuenteovejuna*, de entre 1612 y 1614, tiene catorce (3-4-7). *El acero de Madrid*, de entre 1608 y 1612, tiene diez tablados vacíos (3-3-4). *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, probablemente de entre 1605 y 1608, tiene dieciséis (4-6-6). ¿Son estas “muy pocas veces”? ¿No parece un poco exagerado hablar de *horror vaccui* y de “vicio imperdonable” y de “torpeza” del dramaturgo, cuando Lope recurre a él con tal frecuencia?

En un corpus dramático de tan monstruosa naturaleza como el de Lope de Vega hay que tener mucho cuidado a la hora de tomar unos pocos ejemplos y pasar a la generalización. Por eso hay que matizar las afirmaciones y ser muy cauteloso al elevar a categoría unos pocos casos elegidos de aquí y de allá a conveniencia del crítico. Alguien podría elegir nada más dos comedias bien logradas y famosas como *El perro del hortelano*, de entre 1613 y 1615, que tiene solamente dos tablados vacíos (1-0-1) o *El castigo sin venganza*, de 1631, que tiene tres (2-0-1), para ilustrar lo coherente que Lope sería posteriormente con su propia teoría dramática. Es recomendable, entonces, continuar la ejemplificación con casos bien representativos. Tomemos la importante y significativa *Parte novena* (1617), que Lope declaró como el primer tomo de sus comedias realmente preparado bajo su dirección, que recoge varias piezas compuestas muy cercanamente a la escritura del *Arte nuevo* y que dan cuenta de la experiencia anterior o ligeramente posterior a 1609. Estos son los datos correspondientes:

<i>La prueba de los ingenios</i>	entre 1610-1615	once tablados vacíos	(3-4-4)
<i>La doncella Teodor</i>	1611 ó 1612	seis tablados vacíos	(2-2-2)
<i>El animal de Hungría</i>	1611 ó 1612	seis tablados vacíos	(2-2-2)
<i>Los Ponces de Barcelona</i>	entre 1610-1612	ocho tablados vacíos	(4-2-2)
<i>El Hamete de Toledo</i>	1609 ó 1610	diecisiete tablados vacíos	(4-4-9)
<i>La niña de plata</i>	entre 1610 y 1612	doce tablados vacíos	(4-5-3)
<i>La varona castellana</i>	entre 1597 y 1603	once tablados vacíos	(5-3-3)
<i>Del mal lo menos</i>	¿1608?	ocho tablados vacíos	(2-2-4)
<i>El ausente en el lugar</i>	¿1606?	siete tablados vacíos	(2-3-3)
<i>La hermosa Alfredda</i>	entre 1598-1600	ocho tablados vacíos	(2-5-1)
<i>Los melindres de Belisa</i>	¿1608?	ocho tablados vacíos	(2-5-1)
<i>La dama boba</i>	1613	siete tablados vacíos	(2-3-2)

Nos referimos antes a uno de esos casos extremos como *Historia de Tobías* en que Lope sobrepasaba los veinte tablados vacíos. Preguntémonos ahora: ¿puede afirmarse que Lope sabía hacer transcurrir toda una jornada en un mismo lugar con continuidad de tiempo, haciendo entrar y salir a los actores de escena sin que el tablado quedara vacío en ningún momento? Efectivamente, así es, y el lector lo habrá constatado un poco más arriba al ver las cifras de *El perro del hortelano* y de *El castigo sin venganza*. Incluso al menos una vez —es el único caso que conozco, pero podría haber más en un corpus tan extenso— las tres jornadas de una comedia se desarrollan en el mismo espacio sin que, salvo en los entreactos, quedara vacío el escenario: se trata de la pieza *Querer la propia desdicha*, de 1619, que se lleva a cabo toda ella en el palacio de Alfonso Magno en Toledo. Cada una de sus jornadas se desarrolla con continuidad, sin ruptura de cuadro. También en *Lo que pasa en una tarde*, de 1617, se acerca mucho a esa concentración. Tanto el primer acto como el tercero suceden en un casa particular madrileña sin que el teatro quede sin persona que hable; en el segundo acto, en la Casa de Campo, hay dos tablados vacíos. Pero si pensamos en la práctica anterior a 1609, en aquella experiencia sobre la que Lope decía sustentar sus consejos, ¿ya dominaba por entonces esa técnica como para hacer coincidir los límites de la jornada con los de un cuadro de desarrollo continuo? En este sentido, creo que un ejemplo del mayor interés

es la comedia *La noche toledana*, de 1605. Toda su acción se desarrolla en la ciudad de Toledo. La primera jornada deja en tres ocasiones el tablado solo. La segunda jornada tiene lugar enteramente en un mesón toledano, sin dejar el teatro vacío, pero en la tercera jornada la acción se quiebra en varias perspectivas de lo que ocurre en una noche loca, en la que el espectador ha de seguir a los actores, con un ritmo frenético, por el interior del mesón, por los tejados de las casas, en las pocilgas contiguas o en las caballerizas o en la calle, quedando el escenario vacío en seis ocasiones.

FINAL

Por mucho que Lope en su discurso de 1609 haya recomendado dejar el tablado vacío muy pocas veces, no puede afirmarse que su práctica teatral haya sido rigurosamente consecuente con ese precepto. Más bien al contrario, sin temer por ello ser acusado de torpe o de incurrir en un imperdonable vicio, siempre que la acción lo requiriera, siempre que necesitara un cambio de lugar o de tiempo para mostrar convenientemente al espectador el desarrollo de la historia, y no sólo para contársela, utilizaría el recurso al tablado vacío. No obstante, es cierto que, en principio, parece observarse que el grupo de comedias urbanas de ambiente contemporáneo y el de comedias palatinas tienden a una reducción mayor del número de tablados vacíos, mientras que el de comedias históricas o legendarias y el de las religiosas, que suelen jugar más libremente con el tiempo y con el espacio, tienden con más frecuencia a dejar solo el teatro.

He tratado de aclarar esta cuestión, que a algunos podrá parecer impertinente o minúscula, porque el recurso de dejar el tablado vacío, y el consecuente encadenamiento o enlace entre los diferentes cuadros o escenas, es fundamental para el estudio de la segmentación de la comedia¹⁴ y para conocer su estructura a lo largo de su evolución entre 1580 y 1650 en diferentes espacios escénicos. La división en cuadros que hace el estudioso moderno se basa primeramente en la observación de cuándo queda vacío el escenario y, frente a lo que podría pensarse ingenuamente, hay diversas formas de llevar a cabo ese procedimiento, por breves instantes o por una duración un poco mayor, dependiendo de cómo se quieran enlazar en el curso de una jornada las acciones correspondientes, más o menos apretadamente. Pero esto será ya materia de un próximo trabajo.

Notas

1. Sobre la edición del *Arte nuevo* en las *Rimas* de 1609 ver las últimas investigaciones de Pedraza 2009a.
2. Escribe Felipe Pedraza: “Lope debía actuar con precauciones para no exasperar a sus detractores y conseguir que atendieran a su exposición. Por eso el texto es calculadamente ambiguo” (en Vega 1994, 47).
3. “y cuando he de escribir una comedia/encierro los preceptos con seis llaves;/saco a Terencio y Plauto de mi estudio,/para que no me den voces, que suele/dar gritos la verdad en libros mudos,/y escribo por el arte que inventaron/los que el vulgar aplauso pretendieron;/porque, como las paga el vulgo, es justo/hablarle en necio para darle gusto”.
4. Así lo hace Rothberg (61): “Su actuación –poco sutil– está matizada de tonos defensivos, irónicos y contradictorios, sobre todo en lo que atañe a la preceptiva clásica. [...] La misma ironía tiñe, en los versos que quedan, la conocida referencia a Plauto y Terencio que encarnan las reglas del arte: ‘Saco a Terencio y Plauto de mi estudio,/para que no me den voces, que suele/dar gritos la verdad en libros mudos’”.
5. No dice “pocas veces” ni “nunca”, como años más tarde propondrá Pellicer de Tovar en la *Idea de la comedia de Castilla*: “El décimotercero precepto es procurar no dejar nunca solo el tablado, que será mucha gala del discurrir” (en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 270).
6. Rozas llama a estas partes “parte prologal”, hasta el verso 146, y “parte doctrinal”, desde el verso 147 hasta el 361, aunque propiamente los preceptos comiencen en el 157. Añade una “parte epilodal” (del verso 362 hasta el final) en la que volvería a haber una “captación de la benevolencia” y una “demostración de erudición”, rematándose en una brevísima “justificación y coda irónica”. Creo que es bien claro que hay una secuencia de transición entre las dos partes, histórico-descriptiva y preceptiva, que va desde el verso 128 hasta el 156, en la que explícitamente Lope reconoce “que decir cómo serán agora [las comedias]/contra el [arte] antiguo, y que en razón se funda,/es pedir parecer a mi experiencia/y no al arte” (vv. 136-39). Pedraza (2009b, 55) habla de una “sección de enlace” entre la parte que se refiere a la comedia clásica y la dedicada a la comedia nueva.
7. En su edición del *Arte nuevo*, Morel-Fatio introduce una larga nota que será básica para los editores posteriores que comenten este pasaje (394-

- 95). Incluye textos de Donato, Martínez de la Rosa y González de Salas que junto con otros de Feliciano Enríquez de Guzmán y de Pellicer de Tovar, que no recoge Morel-Fatio, son las referencias fundamentales, en la tradición española, sobre el *tablado vacío*. Concretamente, de Donato reproduce dos textos en latín: el primero, que hoy diríamos que pertenece más bien a Evancio (ver Rubiera 2009), proviene del conocido tratadito *De la tragedia y la comedia* que aparecía como uno de los opúsculos introductorios en muchas ediciones de las comedias de Terencio. El texto se refiere a la supresión del coro en la comedia nueva griega y Pedro Simón Abril lo tradujo de este modo en 1577: “así también, a poco deshecho y disminuido el coro, de tal manera se transformó en la comedia nueva que no solamente no se introduce en ella coro pero ni aun queda ya para él lugar. Porque como por la quietud de los tiempos los oyentes comenzaron de hacerse delicados y enfadarse, cuando la representación pasaba de los representantes a los cantores, comenzáronse de levantar y irse; lo cual advirtiendo los poetas quitaron los coros, aunque les dejaron su lugar” (en Rubiera 2009, 77). En su original latino lo reproducen en sus ediciones Juana de José Prades, Felipe Pedraza y Antonio Carreño. El segundo texto atribuido a Donato lo toma Morel-Fatio de González de Salas, pertenece al prefacio al *Eunuco* de Terencio, no lo reproducen comentaristas posteriores –salvo Pedraza en la glosa de González de Salas– y Simón Abril lo tradujo así: “Los actos están en ella muy revueltos y que no podrán los que son poco doctos fácilmente discernirlos, porque por entretener a los miradores quiere nuestro poeta hacer que todos los cinco actos parezcan uno, porque no cese en alguna manera y por estar enterrompida la continuación en alguna parte entre las cosas que suceden, enfadado el auditorio antes de levantar la tapicería se levante” (en Rubiera 2009, 97).
8. También he consultado las ediciones de Profeti y de García Santo-Tomás, que no anotan ni comentan el pasaje, y la de Carreño, que, como ya he dicho, recoge en nota la misma cita que de José Prades toma de Morel-Fatio, en la que se incluye la primera referencia de Donato.
 9. A continuación Rozas remataba su explicación con dos citas, una de Pellicer de Tovar, que él pensaba que corroboraba lo que acababa de sostener sobre la estructuración “épica”, y otra de González de Salas, que más bien proponía una solución “aristotélica” en esto de “excusar la multiplicación” de dejar “desierto el proscenio”.
 10. Como el propio Pedraza reconoce, en su reciente edición del *Arte nuevo*

- “se reproduce [...] una versión, aumentada, corregida y actualizada de los capitulillos del prólogo a la edición crítica de las *Rimas*” de 1993-1994 (2009b, 10), que en lo que concierne a los versos objeto de estudio en este artículo es casi exactamente igual. Felipe Pedraza mantiene hoy al respecto la misma opinión que hace quince años.
11. En lo que sigue, para la datación de las comedias de Lope de Vega sigo siempre las propuestas de Morley y Bruerton. Efectivamente, *Historia de Tobías* la sitúan en 1609.
 12. Incluso para una comedia religiosa de tema bíblico, puede verse, por comparación con la comedia lopesca, la técnica de reducción y de contención que Rojas Zorrilla desarrolla en *Los trabajos de Tobías*, de finales de los 30, donde únicamente hay cuatro tablados vacíos, frente a los más de veinte en la pieza de Lope sobre el mismo episodio bíblico (ver Rubiera 2007).
 13. Entre paréntesis colocaré tres cifras que se corresponden con el número de tablados vacíos para cada una de las tres jornadas. Evidentemente en este cómputo no tengo en cuenta los tablados vacíos al final de cada acto. Por lo tanto, en este caso de *El caballero de Olmedo* los números indican que, según mi segmentación, en la primera jornada habría cinco cuadros (cuatro veces en que el escenario queda vacío), en la segunda también habría cinco cuadros y en la tercera seis (cinco tablados vacíos).
 14. Sobre la segmentación en la comedia ver el número 4 (2010) de la revista electrónica *Teatro de palabras*: <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPal-Num04.html>>.

Obras citadas

- Morel-Fatio, Alfred. “L’Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega”. *Bulletin Hispanique* 3 (1901): 365-405.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. “El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega:

- origen, género y sentido". *El Siglo de Oro antes y después de "El Arte nuevo": nuevos enfoques desde una perspectiva interdisciplinaria*. Ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. Craiova: Editura Sitech, 2009a. 13-40.
- . "Notas para la lectura del *Arte nuevo de hacer comedias*". Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: facsímil de las ediciones de 1609, 1613 y 1621*. Madrid: UCLM, 2009b. 9-86.
- Rothberg, Irving P. "Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI, 1981. 61-65.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976.
- Rubiera Fernández, Javier. "Experimentación dramatúrgica en Rojas Zorrilla: alternancia y simultaneidad espacial en *Los trabajos de Tobías*". *Revista de Literatura* 137 (2007): 35-49.
- . *Para entender el cómico artificio: Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2009.
- Sánchez Escribano, Federico, y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972.
- Teatro de las palabras* 4 (2010). Monográfico sobre la segmentación. 17 de marzo de 2010. <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04.html>>.
- Vega, Lope de. *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juana de José Prades. Madrid: CSIC, 1971.
- . *Nuova arte di far commedie in questi tempi*. Ed. Maria Grazia Profeti. Padova: Liviana editrice, 1986.
- . *Rimas II: segunda parte*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- . "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo". *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998. 545-68.
- . *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.