

«LOS GRITOS DE LA VERDAD»:

UNA IMAGEN DEL *ARTE NUEVO* (VV. 43-44) Y SU SIGNIFICADO¹

ADRIÁN J. SÁEZ (GRISO-Universidad de Navarra / CEA-Université de Neuchâtel)

RESUMEN

Una de las escasas facetas del *Arte nuevo* que la crítica no ha atendido como se merece se encuentra en los versos 43-44, en la imagen de «los gritos que da la verdad en libros mudos». Este trabajo defiende que, pese a su aparente marginalidad, posee una notable importancia en el contexto de la poética y el pulso mantenido con las normas clásicas. Así, está construida sobre una amalgama de significados (iconográficos, simbólicos...) y es una estrategia cargada de ironía destinada al doble receptor del texto.

PALABRAS CLAVE: *Arte nuevo*, grito, Verdad / verdad, ironía, preceptiva clásica.

ABSTRACT

One of the few aspects of the *Arte nuevo* that critics have not paid enough attention to appears in the verses 43-44, that is, «the truth's screams in mute books». The present article claims that, despite its apparently marginal importance, these verses have a remarkable significance within Lope's poetics and their conflict with classical rules. The poetic image the verses create is based on a variety of meanings (iconographical, symbolical...). Moreover, the verses reveal an irony that creates a double reading of the text.

KEYWORDS: *New Art*, shout, Truth / truth, irony, classical precepts.

1. Este trabajo ha sido redactado durante una estancia de docencia e investigación en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster, gracias a la concesión del «Gertraud und Reinhard Horstmann Stipendiumpreis» para el año académico 2011 / 2012. Se relaciona con el proyecto TC/12 «Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, cuyo investigador principal es Joan Oleza. Agradezco los útiles comentarios de mi amigo y colega Antonio Sánchez Jiménez (CEA-Université de Neuchâtel).

La renovación y trascendencia del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega lo han situado como una de las poéticas hispanas más célebres, que después de tantos asedios interpretativos no parece haber agotado su riqueza plurisignificativa. Un buen abanico de los últimos avances en su comprensión se debieron a los fastos por el cuarto centenario de su publicación, pero todavía quedan algunas zonas algo umbrías.

Uno de los pasajes más conocidos del tratadillo son los vv. 33-48:²

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
adonde el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
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.

Ha sido muy comentado: el alejamiento o encierro de los clásicos, la rima «justo»-«gusto», etc. Sin embargo, la potente imagen de los vv. 43-44 ha recibido escasísima atención, y por ello a continuación se aborda esta faceta del poema, porque por muy marginal o reducida que pueda parecer, reviste una notable importancia dentro de un texto esencial.

2. Cito por Rodríguez Cuadros [2011]; modifico ligeramente la puntuación.

I. DOS VERSOS ANTE LA CRÍTICA

Curiosamente, frente a la demora general con que se interpreta y anota el poema, la mayoría de sus numerosos editores esquivan estos dos versos: así, Morel-Fatio [1901], Rozas [1976], Pedraza Jiménez [1993-1994], Carreño [1998], Profeti [1999] y García Santo-Tomás [2006] pasan de largo, si no se cuenta la advertencia de que la lectura «libros mudos» aparece en las ediciones de 1613 y 1621, frente a «libros muchos» que consta en las *Rimas* de 1609, 1611, 1612 y 1623.³ Y no se encuentra mucho más en la batería de ensayos sobre el discurso de Lope ante la Academia de Madrid, como se verá.

Quienes «gritan en libros mudos» son obviamente Plauto y Terencio, cual principales exponentes de la comedia antigua y sus normas, citados en el verso anterior: sin que les valga su prestigio en la transformación dramática en marcha por aquellos años se ven silenciados y expulsados del gabinete de trabajo de Lope en una imagen muy plástica. El dramaturgo «no quiere dejarse influir por ellos —“para que no me den voces”— porque la verdad de aquellos viejos libros y autores —“la verdad en libros mudos”—, por muy verdad que fuera en tiempos pretéritos, ya no era la verdad de Lope» (José Prades 1971:49). Esto es, se asume la relatividad de la verdad y la influencia del paso del tiempo. Se enmarca, además, en la contraposición entre «justo» y «gusto», que equivale a la «manoseada *visibilidad* de la antigua preceptiva que grita en libros mudos» frente a la «*invisibilidad* gozosamente material de un público vivo», según comenta Rodríguez Cuadros [2011:63]. A su vez, Rothberg [1981:61] apunta que son versos teñidos de ironía, y en este sentido comenta lúcidamente Rubiera [2011:192]:

[esta] 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 irónicamente y que probablemente Lope en su discurso lo habría de dejar claro con su voz, tono o inflexiones.

Claro está que la ironía es una clave capital para entender este pasaje y seguir el discurso de Lope con sus intenciones, sin caer en las trampas de aparente

3. Profeti [1999:74] considera que no es una enmienda por conjetura, sino «un preciso intervento di Lope nella stampa del 1613».

sencillez que disemina entre verso y verso (feliz expresión de Rodríguez Cuadros 2011:9). Con todo, cabe dar un paso más y atender a esta imagen: puede entenderse como sustantivo común («verdad») o cual representación alegórica («la Verdad»), así que un buen punto de partida es aclarar su significado a la luz de la emblemática y la iconografía.⁴

II. LA REPRESENTACIÓN DE LA VERDAD

La tradición iconográfica dibuja a la Verdad como una mujer desnuda o vestida con vestiduras blancas, etc. Así aparece en el emblema IX de Alciato en la edición de 1531 y en muchos otros repertorios.⁵ El sentido figurado del desnudo fue identificado con la sencillez, la sinceridad y la esencialidad, como indica Ripa en su *Iconología* (II, p. 391): «Aparece desnuda, mostrándose con ello que la simplicidad le es connatural». Este sentido de la «nuda Veritas» aparece ya en Horacio (*Odas*, I, 24, v. 7) y Diego López lo explica en su *Declaración magistral de los «Emblemas» de Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres*, 1655, p. 63: «La causa porque pintan a la Verdad desnuda es porque en los tratos y conciertos no ha de haber engaño alguno, ni cosa que la ofenda, ni contradiga, o píntanla desnuda, porque los que la siguen son hombres claros y sencillos y no doblados, como los que siguen la mentira» (véanse al respecto los comentarios de Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, n.º 12). Y en la tradición cristiana la verdad es un valor central que se identifica con la religión cristiana y con Dios mismo, en oposición al demonio, «padre de la mentira» (Juan, 8, 44).

Sin embargo, no son frecuentes las referencias a que porte o esté junto a un libro. La Verdad se representa en figura de mujer con un libro en la mano en el emblema IX («El símbolo de la fe», apéndice 1) de Alciato, un detalle que no se comenta en la interpretación de López.⁶ No ocurre así con Ripa (II, p. 392), para

4. Cabría, por tanto, editar la voz con mayúscula o minúscula; la última opción mantiene la opción de una doble lectura.

5. Ver los 5 emblemas de la Verdad («Veritas») en Henkel y Schöne [1976:1816-1818], más otro titulado «Calumnia und Invidia, Fallacia, Proditio, Poenitentia und Veritas», en Henkel y Schöne [1976:1573-1575]. Para el significado del desnudo de la Verdad en el siglo XVIII y su reflejo en los libros, véase Sheriff [2005].

6. Única entrada que aparece de la Verdad con un libro en Bernat Vistarini y Cull [1999:426]. Seznec [1961:94] solo recuerda que en la tradición moral se identifican los dioses con las virtudes,

quien el libro abierto «muestra que en los libros se encuentra la verdad de las cosas, realizándose en ellos por lo mismo estudio de las ciencias». En ello incide Baudoin (*Iconologie ou explication nouvelle*, p. 194) en sus moralizaciones de las imágenes de Ripa: «El libro que ella tiene abierto significa que en los escritos de los buenos autores con los que aprendemos las ciencias se encuentra la verdad de las cosas». ⁷ En efecto, es notorio que la cualidad de la verdad puede residir en los textos escritos. De hecho, Pedro de Medina explica en su «Epístola» a don Pedro Gasca, (*Libro de la Verdad*, p. 262b) que titula así su obra de 1555 porque «todo lo que en este libro se trata va declarado con palabras sencillas y muy clara verdad». En él, el personaje alegórico de la Verdad enseña «la vanidad de las cosas deste mundo, [...] para que así conocido se desprecie lo vano y siga lo verdadero, se deje el mal estado y se tome el santo y bueno» (p. 262b). En un momento explica el sentido de los libros que se guardan en las bibliotecas (pp. 286-287): han de servir para el cultivo del espíritu, debe limitarse su consumo dentro de los límites de lo necesario, etcétera (véase Strosetzki 1997:186-188.)

Tampoco abundan las noticias sobre su voz. En su *Iconología* expone Ripa (II, p. 391): «Es la verdad un hábito del ánimo dispuesto a no torcer el rumbo de la lengua del recto y propio ser de aquellos casos de los que habla o escribe, afirmándose solo lo que es y negándose aquello que no es, sin dar en mutación de pensamiento». El género paremiológico acoge variaciones de la imagen en un cruce entre literatura culta y saber popular. Son muy frecuentes los dichos y las sentencias relacionadas con la expresión de la verdad y lo verídico, algunas de las cuales viene bien recordar aquí. Correas (*Vocabulario de refranes*, n.º 3377) recopila y explica unas cuantas sentencias: «La verdad sea dicha» («Cuando uno se dispone a decir alguna verdad a las claras, topare donde topare»), «Pondré a que me corten la lengua, la cabeza, las orejas, con que lo digo, si no es verdad» («Afirmando algo»), «La fuerza

y así Apolo equivale a la Verdad. Existen diferencias en la *pictura* entre las diversas ediciones y el libro de la Verdad puede estar cerrado o abierto, pero téngase en cuenta que los grabados no son obra de Alciato sino de los editores, a partir de Steiner en 1531. Revilla [1999:265], explica que cerrado «suele significar la materia virgen», mientras abierto vale «la materia fecundada».

7. Texto original: «Le livre qu'elle tient ouvert signifie que dans les écrits des bons auteurs qui nous apprennent les sciences, se trouve la verité des choses» (la traducción es mía). Aclara Revilla [1999:264] que el libro puede ser atributo de otras muchas figuras alegóricas relacionadas con la sabiduría y la ciencia (Filosofía, Religión, Teología...); asimismo, es símbolo del universo: «Es común que el hombre alfabetizado haya tendido a recoger en libro lo más medular de su experiencia o de sus aspiraciones: de ahí el carácter omnicomprendivo y trascendental que reciben con frecuencia las representaciones de libros. Se trata de la decantación o el resumen esencial de la realidad».

de la verdad, las lenguas de los enemigos trae a su mandar», «Quien dice la verdad, ni peca ni miente» («siempre debe decirse la verdad, por amarga que sea»), entre otros. E igualmente la verdad puede ser muda, callarse u ocultarse: «No dicen todos la verdad» (Francisco del Rosal, *La razón de algunos refranes*, p. 75), «Toda verdad no es para dicha»,⁸ etc.

III. SIGNIFICADO DE UNA IMAGEN

Una vez entendido su sentido simbólico y su origen en la tradición previa debe evaluarse en el contexto inmediato del *Arte nuevo*. En el comienzo Lope contrasta dos artes en una paradoja esencial de su poética: el uno es intemporal y propio de una *élite* («que conocen pocos»), y que dice conocer perfectamente; frente a este se halla otro novedoso, desarrollado para satisfacer el «gusto» del vulgo. Es una paradoja clave que reconoce la relatividad de los gustos estéticos y la influencia del público sobre los creadores, que se desarrolla a lo largo del poema mediante una hábil maniobra (véase Sánchez Jiménez 2011:729, n. 3).

Pues bien, el primer arte se identifica con los clásicos y con «la verdad» absoluta, mostrando una oposición sobre la que se incide un poco más adelante: «porque el arte verdad dice, / que el ignorante vulgo contradice» (vv. 139-140). De este modo, la verdad reside en el arte tradicional, que sería «el arte verdadero», merecedor de una sección propia dentro del *Arte nuevo* que Lope introduce inmediatamente a continuación para dar erudita noticia de la comedia antigua y defender su dignidad antes de abordar las reflexiones modernas que seguirán (vv. 49-127).⁹

En su irónica autorrepresentación, Lope se pinta cual censor que debe bregar con la verdad de los ancianos, la cual interfiere con su nuevo proyecto literario. A decir de Gilbert-Santamaría [2005:35], estos versos muestran que, aunque acepta las demandas del público de los corrales, Lope «remains haunted by the influence of the ancients, not merely as the locus of a competing source of literary legitimacy,

8. Ejemplo tomado de Bravo Vega [1999:69]. También consta en plural: «No todas las verdades son para dichas». Se documenta la frase familiar «Tener uno boca de verdad», que vale «Ser hombre franco, verídico» (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, tomo 67, p. 1409). Sobre decir la verdad y sus problemas, véase Manero Richard [2011:179-181].

9. Sobre esta disertación y la consulta rápida y algo descuidada de las fuentes clásicas, véanse Conde Parrado [2010a, 2010b].

but indeed, as the fount of some kind of transcendent “truth” that must be actively suppressed». Porque, por mucho que pueda parecerlo, en el *Arte nuevo* la ley del vulgo no goza del mismo grado de «objective power of truth» del molde antiguo, que se funda en razón (v. 137).¹⁰ Si el tiempo pronto consolida el triunfo de esta dramaturgia basada en el gusto popular, las críticas de las voces eruditas tardarán más en acallarse. Con todo, su discurso defiende la autonomía de la obra de arte: la evolución hacia una sociedad de consumo hace que se mueva a tenor de una multitud de factores, entre los que impera el gusto popular, y donde ya no reinan en solitario las prestigiosas poéticas antiguas: así, «The universalist claim inherent in this view tends to isolate the work from the particular circumstances of its creation as it is subject to the absolute authority—the “truth” of mute books—of the classical tradition» (Gilbert-Santamaría 2005:35-36).¹¹ Lope, por tanto, manifiesta una tendencia de trascender una estética anclada en su momento histórico en un intento por ganar aceptación para su apuesta estética.

Parece claro que la imagen comentada constituye una muestra de ironía lopesca, quien después de arrojar la piedra sobre el encierro al que condena a los preceptos clásicos a la hora de escribir una comedia, oculta la mano diciendo que lo hace porque «suele / dar gritos la verdad en libros mudos». Es una estrategia que busca ganarse la aceptación y la benevolencia de su auditorio (la Academia de Madrid y al menos parte de los lectores de las *Rimas*). Por eso Lope ataca (o lo parece, merced a la ironía que permea el texto) al vulgo, conjunto heterogéneo que diferencia de su receptor inmediato («ingenios nobles, flor de España», v. 1),¹² y ofrece un resumen de algunas facetas de la preceptiva clásica (vv. 49-127). Reconoce la calidad o la autoridad de estas normas con las que rompe su práctica dramática, a la vez que se defiende porque la difícil situación solicita innovaciones frente al modelo culto y prestigioso. Sin embargo, frente al rigor de los preceptos Lope defiende la

10. Para José Prades [1971:50], «el respeto de Lope hacia la antigua preceptiva perdura: la verdad de aquellos libros es para él tan prestigiosa que, metafóricamente, se ve obligado a cerrarlo y encerrarlos».

11. En esta dirección se manifiesta Rabell [1992:30-31], si bien su comentario resulta un tanto desviado: «La verdad suele dar voces en libros mudos; es un contrasentido irónicamente utilizado por Lope para manifestar su desinterés en que sus comedias queden en libros mudos. Le interesa que se representen y que se vendan. La verdad será muy verdad en esos libros, pero “en este tiempo” ya no se trata de hablar de valores intrínsecos sino de valor de cambio. El arte es también un objetivo mercantil que tiene que tomar en cuenta la demanda».

12. Sánchez Jiménez [2011:734] aclara que «el *Arte nuevo* divide en ocasiones al público de los corrales, y en otras los iguala», más allá de «una división elitista» en «ingenios» y «vulgo».

importancia del natural y la invención del poeta para lograr una imitación verosímil que satisfaga al público: «Es decir, el ingenio —la capacidad innata y natural del artista— está por encima del conocimiento académico que debe usar para adornar su creación» (Sánchez Jiménez 2011:736).¹³

Un poco al margen, tal vez pueda ponerse en diálogo la imagen comentada con el concepto de *imitatio*, que aparece mencionado en la estela de la clásica definición de la comedia como imitación de la realidad / verdad:

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.
 [...]
 Por esto Tulio las llamaba espejo
 de las costumbres y una viva imagen
 de la verdad, altísimo tributo (vv. 49-53, 123-125).

Precisamente la verosimilitud era un concepto muy debatido desde antaño y crucial en un momento de renovación de la fórmula teatral. La supuesta rigidez aristotélica, acrecentada en gran medida por sus comentaristas renacentistas, veía cómo sus límites se ampliaban y discutían, dejando a un lado la *auctoritas* a favor de las necesidades dramáticas. Y una de las cartas que estaban sobre el tapete era la verosimilitud, caracterizada por algunos (como fray Hortensio Paravicino) cual enemiga de la verdad. Pero es una relación menor, como digo, digna de quedar orillada.

Por otra parte, el pasaje ha de considerarse a la luz de la oralidad que caracteriza el *Arte nuevo*.¹⁴ Escrito para ser leído ante un público selecto y erudito (y luego en las *Rimas*), su defensa del nuevo quehacer dramático «se va a hacer no ya *visible*

13. Y si el término «natural» no se menciona en el texto, «sí que aparece aludida cuando Lope relata su increíble capacidad y feracidad» (Sánchez Jiménez 2011:737).

14. El *Arte nuevo* aparece publicado por vez primera en el segundo volumen de las *Rimas*, 1609. Sin embargo, debió de ser leído entre finales de 1607 y principios de 1608 ante la Academia de Madrid. Habitualmente se ha creído un encargo de don Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña, por lo que su redacción puede fecharse un año o algo más antes de su publicación, pero refuta esta hipótesis la revisión de Pedraza Jiménez [2010]. A esta naturaleza oral seguiría un posterior paso a la escritura, pero no parece que haya sido objeto de un proceso de revisión detenido, pues se mantienen los descuidos. Es decir, primero estaba pensado para ser escuchado y luego para ser leído. Ver las interesantes reflexiones de Rubiera [2011:191-192].

sino *audible*» (Rodríguez Cuadros 2011:41), y en este sentido casa bien la imagen comentada. Dada su intención suasoria y su carácter polémico vale la pena examinar sus vínculos con el modelo de la elocuencia y la oratoria, como muy bien analiza Peraita [2001] para la *Política de Dios* de Quevedo. Al igual que en este tratado, la voz de Lope está constantemente presente en los versos del *Arte nuevo*, pues no en vano es una defensa de una forma de hacer teatro nacida de su exitosa experiencia. Y frente a él se encuentra el intento de los clásicos por expresarse, que deviene una suerte de oxímoron porque se pronuncian a través de la letra impresa, y el mutismo de los libros puede relacionarse con la imagen de la lectura como conversación con los muertos, de rica tradición.¹⁵ En relación con ello, la modulación de la voz que supone la imagen del grito puede cumplir dos funciones:

1) Otorgar autoridad al discurso de la teoría teatral clásica, como parece querer mostrar Lope en la superficie del poema. Es una muestra de la fuerza de su discurso: por la autoridad del personaje alegórico de la Verdad (o la cualidad) y por la fuerza del decir («gritar»), que viene a significar la relevancia que posee el parlamento que los clásicos transmiten desde «libros mudos». En este sentido, los manuales de predicadores y otra serie de textos afines explican que los sermones deben realizarse en un tono suficientemente elevado para ser escuchados por todos, a la vez que los cambios de modulación poseen funciones diferentes: fray Cristóbal de Avendaño (*Primer tomo sobre los Evangelios de Cuaresma*, 1622) dice que se debe predicar «en familiar, para amonestar; ya levantamos en contralto para aterrar; ya sonamos como trompeta para despertar, y nos enternece para hacer llorar» (cit. en Peraita 2001:195, n. 34). Así, este recurso vendría a significar que el arte dramático prestigioso es, sin lugar a dudas, el que responde a los patrones clásicos.

2) La otra opción supone el reverso de la misma moneda, a saber: la imagen contribuye a deslegitimar a la preceptiva clásica, donde supuestamente reside la cualidad de la verdad, merced a la ironía y a la estrategia diseñada por Lope. En este sentido ha de recordarse la valoración negativa del grito y su falta de autoridad para la

15. Se debe a Quevedo (*Poesía original*, n.º 131, vv. 3-4) su formulación más célebre: «vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos». Véase Peraita [2003]. Otro sentido posible del mutismo sería que la lectura se realiza en privado y en silencio, si bien es claro que entonces todavía se solía realizar en voz alta. También «libros mudos» podría querer indicar que deben ser descifrados, pero no es acepción oportuna.

argumentación. Un discurso oral caracterizado por un volumen alto y posiblemente acompañado de una actitud de enfado suele juzgarse negativamente en el refranero: aunque también puede contribuir a captar la atención, prevalece la valoración negativa de este hábito, ya sea por resultar insufrible para el interlocutor o por oponerse a la razón («Voces no son razones», Manero Richard 2011:171-172). Así, «el grito de la verdad» deviene imagen ridícula para un modelo que se sabe periclitado y falto de aceptación, por mucho que los sabios y entendidos sigan proclamando su superioridad cultural, estética y moral.

Es difícil saber cuál prima en el conjunto de un texto intencionadamente ambiguo que permite y se resiste a ambas lecturas. Es uno de los guiños humorísticos que se pueden hallar en la *captatio benevolentiae* del exordio, cuyo contenido va más allá de la exhibición de humildad. Y a la par, se trata de una estrategia expresiva y retórica frecuente que contribuye a mantener la oralidad del texto mientras protege al poeta tras una sensación de impersonalidad creada por un escudo de autoridad (la verdad como cualidad o figura alegórica) que paradójicamente se ve destronada. Una doblez con tintes irónicos, por tanto, destinada tanto a sus afines como a sus detractores, el dueto receptor del *Arte nuevo*.

IV. FINAL

En pocas palabras, la *pictura* de «los gritos de la verdad» que Lope traza verbalmente, lejos de ser un verso poco relevante, contribuye a configurar el sentido completo de su *Arte nuevo*. El hábil uso del abanico de significados de la verdad como cualidad y divinidad pagana permiten al poeta construir su discurso irónico en defensa de una poética dramática que reclama su lugar en el panorama literario del siglo XVII al lado de unos clásicos que por muy afamados que sean, según el público muestra, no les queda más que clamar en los libros sin que su voz sea escuchada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea, *Los emblemas de Alciato traducidos en «Rimas españolas»* (Lion, 1549), ed. R. Zafra, Olañeta, Palma de Mallorca, 2003.
- BAUDOIN, Jean, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblemes et autres figures hyerogliphiques [...] Tirée des recherches et des figures de Cesar Ripa, moralices par J. Baudoin*, Mathieu Guillemot, París, 1644.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, y John T. CULL, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Madrid, 1999.
- BRAVO VEGA, Julián, «“El ropaje de la Verdad”: notas sobre la fortuna de una imagen literaria», *Paremia*, 8 (1999), pp. 69-72.
- CAMPOS, Juana G., y Ana BARELLA, *Diccionario de refranes*, pról. R. Lapesa, 3.^a ed., Espasa Calpe, Madrid, 1996.
- CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Rimas humanas y otros versos*, Crítica, Barcelona, 1998, pp. 545-568.
- CONDE PARRADO, Pedro, «“Creed que ha sido fuerza”: Lope y el Arte por el arte», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20-23 de julio de 2009)*, ed. G. Vega García Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid / Olmedo, 2010a, pp. 391-400 [CD-Rom].
- CONDE PARRADO, Pedro, «Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos», en *«El arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso Internacional (Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009)*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, R. Rodríguez Cañal y E.E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010b, pp. 41-54.
- CORREAS, Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital R. Zafra, Universidad de Navarra, Pamplona, 2000.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Espasa Calpe, Madrid, 1929, tomo 67.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, ed., Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Cátedra, Madrid, 2006.
- GILBERT-SANTAMARÍA, Donald, *Writers on the Market. Consuming Literature in Early Seventeenth-Century Spain*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2005.

- HENKEL, Arthur, y Albrecht SCHÖNE, *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart, 1976.
- HORACIO, *Odas y Epodos*, ed. bilingüe M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, 4ª ed., Cátedra, Madrid, 2004.
- JOSÉ PRADES, Juana de, ed., Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, CSIC, Madrid, 1971.
- LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral de los «Emblemas» de Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres*, Jerónimo Villagrasa, Valencia, 1655.
- MANERO RICHARD, Elvira, *Perspectivas lingüísticas sobre el refrán. El refranero metalingüístico del español*, Peter Lang, Frankfurt, 2011.
- MEDINA, Pedro de, *Libro de la Verdad*, en *Obras de Pedro de Medina*, ed. Á. González Palencia, Aldus, Santander, 1944, pp. 259-515.
- MOREL-FATIO, Alfred, «L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, III (1901), pp. 365-405.
- PALUMBO, Genoveffa, «Nuda veritas: la representación de la verdad entre las reglas de la teología moral y la portada de la *Encyclopédie*», en *Cuerpos de mujer en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*, coord. M. Arriaga Flórez y J.M. Estévez Saa, Arcibel, Sevilla, 2005, pp. 337-348.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., ed., Lope de Vega, *Rimas*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1993-1994, 2 vols.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Precisiones sobre el Arte nuevo: la Academia del conde de Saldaña», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20-23 de julio de 2009)*, ed. G. Vega García Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, Valladolid / Olmedo, 2010, pp. 53-68.
- PERAITA, Carmen, «La oreja, lengua, voz, el grito y las alegorías del acceso al Rey: elocuencia sacra y afectos políticos en *Política de Dios* de Quevedo», *La Perinola*, 5 (2001), pp. 187-205.
- PERAITA, Carmen, «Comercio de difuntos, ocio fatigoso de los estudios: libros y prácticas lectoras de Quevedo», *La Perinola*, 7 (2003), pp. 271-296.
- PROFETI, M. Grazia, ed., Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*,

- Liguori Editore, Nápoles, 1999, ed. bilingüe.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- RABELL, Carmen R., *Lope de Vega: el arte nuevo de hacer «novellas»*, Tamesis, Londres, 1992.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, 3.^a ed. aumentada, Cátedra, Madrid, 1999.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, trad. J. Barja, Y. Barja, R.M. Mariño Sánchez-Elvira y F. García-Romero, Akal, Madrid, 1987, 2 vols.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, ed., Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Castalia, Madrid, 2011.
- ROSAL, Francisco del, *La razón de algunos refranes. Alfabetos tercero y cuarto de origen y etimología de todos los vocablos de la lengua castellana*, ed. B. Russell Thompson, Tamesis, Londres, 1975.
- ROTHBERG, Irving P., «Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, 1981, pp. 61-65.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976.
- RUBIERA, Javier, «Arte nuevo, 240-245. Lope contra Lope», en *El «Arte nuevo» de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica*, ed. J. E. Duarte y C. Mata Induráin, *Rilce*, 27.1 (2011), pp. 191-203.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Cátedra, Madrid, 1999.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Vulgo, imitación y natural en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88.7 (2011), pp. 727-742.
- SEZNEC, Jean, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, trad. B. F. Sessions, Princeton University Press, Princeton, 1995.
- SHERIFF, Mary, «Decorating Knowledge: the Ornamental Book, the Philosophic Image and the Naked Truth», *Art History*, 28.2 (2005), pp. 151-173.
- STROSETZKI, Christoph, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Reichenberger,

- Kassel, 1997.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. J. de José Prades, CSIC, Madrid, 1971.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, pp. 545-568.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, ed. bilingüe M. G. Profeti, Liguori Editore, Nápoles, 1999.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la Academia de Madrid*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, SECC y Festival de Teatro Clásico, Almagro, 2009. [Edición políglota con traducciones y prólogos de M. G. Profeti (italiano), M. Salette Bento Cicaroni (portugués), F. Serralta (francés), V. Dixon (inglés), K. Spang (alemán) y U. Aszyc (polaco)].
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Castalia, Madrid, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1993-1994, 2 vols.

APÉNDICE 1



APÉNDICE 2

