

# EL NACIMIENTO DE LA COMEDIA: ESTADO DE LA CUESTION

En J.Canavaggio ed. *La Comedia*. Madrid. Casa de Velázquez. 1995. 181-226.

(Falta por desarrollar el conjunto de las referencias bibliográficas, que puede consultarse en el impreso)

## I.- Algunas perspectivas globales sobre la génesis de la comedia.

De mediados de los años 60 datan algunas de las propuestas de explicación más relevantes del proceso de formación de la comedia nueva. Eran propuestas que venían a modificar seriamente el estado de conocimientos previos, o mejor aún, la opinión historiográfica consolidada. Me refiero a planteamientos como el de R. Frolidi (1962 >1968), con su puesta en cuestión de una tradicional concepción romántica que atribuía a Lope la fundación de una sola vez, por obra y gracia de su genio, del sistema entero del nuevo teatro, y con su reflexión sobre el papel jugado por la ciudad de Valencia y sus dramaturgos en esa fundación. Me refiero también a N. Salomon (1965), que sin abordar directamente el problema de los orígenes de la comedia, era capaz de constituir todo un modelo de las continuidades y discontinuidades entre el teatro del Renacimiento y el del Barroco a través de la materia rural, y de perseguir las mutaciones históricas de toda una serie de temas, actitudes ideológicas, gustos teatrales, mecanismos escénicos, o demandas sociales, que a través de la materia campesina atravesaban el teatro entero del siglo XVI hasta abocar de lleno en la comedia nueva. Y me refiero a N.D.Shergold (1967), autor del primer estudio global del desarrollo escénico en España, trabajo riquísimo por su acumulación de datos, su capacidad descriptiva, o su ordenación del material histórico por medio de conceptos esencialmente teatrales -y no exclusivamente literarios, como venía siendo tradición-, aunque no fuera comparable con los dos anteriores en la fecundidad de tesis y propuestas interpretativas.

En los años 80 ha vuelto a producirse una cierta oleada teórica, unas preocupaciones modelizadoras con capacidad de repensar las bases del proceso que condujo no sólo a la comedia nueva sino también al nuevo sistema teatral. A principios de la década C.B.Johnson (1981) llamaba la atención - a propósito de Cervantes - sobre el cambio de modo de producción teatral

entre la época de Lope de Rueda, en la que el poeta dramático dominaba el ciclo entero de creación-representación, y la de Lope de Vega, época de división del trabajo entre distintos especialistas y de enajenación de la obra respecto a su autor por la intervención del mercado y sus intermediarios. Yo mismo, en mis Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y el teatro del siglo XVI (1981 > 1984), traté de elaborar una perspectiva global desde la cual contemplar el desarrollo del teatro del XVI, hasta entonces estudiado básicamente como repertorio de autores y de obras, y explicarlo en función de conceptos que aglutinasen tradiciones dramático-literarias tanto como prácticas teatrales. Mis Hipótesis se orientaban -y se orientan- frente a un modelo interpretativo del teatro del XVI desde el teatro del XVII, según el cual todo el teatro anterior a Lope de Vega es pre-lopista y su valoración se realiza en función de su mayor o menor aproximación al modelo del Fénix, y proponían como alternativa la captación del movimiento histórico teatral del XVI desde líneas de fuerza internas, propias, desde la coexistencia, competencia y finalmente tendencia a la convergencia de diferentes prácticas escénicas.

A mitad de la década M. Sito Alba (1984) publicaba en la Historia del teatro en España, dirigida por J.M. Díez Borque, un capítulo sobre el teatro del siglo XVI que suponía el intento más serio, hasta el momento, de incorporar las nuevas perspectivas teóricas surgidas de los 60-70 a un manual de historia del teatro, y si bien su estudio del "Hecho literario" es considerablemente inferior en conjunto a su estudio de la "Representación", y si su información bibliográfica es demasiado irregular en su puesta al día, y si se notan excesivamente aquellos temas que le son queridos como estudioso, de manera que hay capítulos escritos con una cierta desgana, no me cabe duda de que en conjunto el especialista puede encontrar sugerencias y ambición en la asociación de datos. Yo destacaría en todo caso su concepción del desarrollo del teatro del XVI como un desarrollo plural, de diversas tradiciones territoriales, su reivindicación decidida del papel jugado por toda la franja occidental de la península (Salamanca, Extremadura, Portugal, Andalucía occidental), su preocupación por conectar algunos momentos teatrales de especial relieve con las circunstancias históricas, y su radical y creo que justa revalorización del papel de Juan de la Cueva en la etapa de transición a la nueva comedia, etapa que sin embargo queda muy poco definida en sus páginas.

En la misma Historia del teatro el capítulo de Marc Vitse (1984), ratificado y ampliado en libro posterior (1988), implica una de estas propuestas que replantean los supuestos teóricos en que se apoyan los modelos interpretativos preponderantes, muy especialmente el sociologista-

maravalliano y el de la llamada Escuela inglesa. Es una verdadera lástima que sus elaboraciones teóricas arranquen de una comedia ya constituída, considerada en tanto paradigma, y prescindan - por exigencias teórico-metodológicas, que no por las meramente cronológicas- del fascinante problema histórico de la génesis, problema con probada capacidad de desestabilizar modelos paradigmáticos. Aun así, el planteamiento de lo que Vitse llama la "controversia estética", con el surgimiento de una sensibilidad "moderna", de una actitud emancipadora frente a la autoridad renacentista indiscutida del "arte antiguo", de una toma de partido estética por lo que es nuevo y se justifica como nuevo, y su concepción de una primera etapa o más bien primer modelo<sup>1</sup>, denominado -esto es, concebido - como "teatro de la modernización", y evocado nostálgicamente a lo largo de muchas páginas por su libertad fundacional, contrapuesta al desarrollo reductivo y conservador de los modelos posteriores, aun así, decía, este planteamiento y esta formulación revierten retrospectivamente sobre el teatro del siglo XVI y son capaces de provocar múltiples sugerencias en torno al período de génesis. Con bastante mayor desacuerdo consideraría yo otros aspectos de su propuesta teórica, y muy especialmente la reducción mítico-psicologista, a la manera de Mauron, de la compleja selva ideológica de la comedia y de sus múltiples ensayos genéricos a dos leyes fundamentales, que tienen por correlato sendos macrogéneros. Una de estas leyes, la dominante en última instancia, establecería la necesidad del triunfo del orden del Padre, de la autoridad, de su universo de valores. La otra, complementaria de la anterior y pronta a subordinarse a ella, permitiría la gozosa consecución de la felicidad de los Hijos, a través de la victoria del amor. La primera sería responsable del espíritu trágico del teatro barroco (un espíritu plenamente reivindicado por Vitse), la segunda del espíritu cómico.

Dentro de los años 80 habría que recordar también los trabajos teóricos de John Varey, especialmente (1985), con su estudio del estado del teatro en la época de Cervantes y del uso que este autor imagina de las posibilidades técnicas del corral, o el más reciente (1987), que recopila algunos de sus artículos interpretativos de mayor interés, aunque la mayoría está dedicada a etapas y autores más tardíos. El libro de J.M. Díez Borque (1987) y los artículos concomitantes (1988), (1989), sobre los géneros teatrales del XVI, tienen un interés clasificatorio, con su repaso de los usos terminológicos que afectan al teatro en la época. M. de los Reyes (1980 > 1991) y P. Jauralde

---

<sup>1</sup> En los planteamientos de Vitse las "etapas" son realmente modelos paradigmáticos, estructuras sincrónicas sistematizadas, que cortan tajantemente el devenir histórico para su mejor comprensión. Priva en estos planteamientos, por tanto, una concepción estructuralista del método histórico, un tratamiento de la historia como sucesión de cortes sincrónicos.

(1983) constituyen una ayuda bibliográfica informada y autorizada, en un período de la historia teatral en el que no faltan bibliógrafos aficionados que no ven más allá de sus amigos.

En los últimos años ha tenido lugar una verdadera inflación de volúmenes colectivos, cuyos mejores especímenes -hasta donde yo estoy informado- considero en los correspondientes apartados cuando tienen que ver con la problemática de la génesis de la comedia. Tal vez debamos resignarnos a que muchos de estos volúmenes, producto de encuentros de circunstancias, y del activismo social desafortunado con el que hemos sustituido muchas veces el esfuerzo de reflexión y creación críticas, no consigan sino venir a incrementar una bibliografía ya inabarcable sin necesidad de su colaboración, resignarnos a que se conviertan con el paso de los días en meras tarjetas de visita que atestiguan que se estuvo allí, o a que aumenten el desconcierto bibliográfico cuando uno lee hasta diez veces la misma cosa bajo diferentes títulos. En todo caso, nadie podrá quejarse, pues si nosotros -la profesión - somos los pecadores, nosotros somos también las víctimas y los verdugos, y es de considerar la saña con que muchas veces nos castigamos los unos a los otros las lecturas.

Pero no quisiera cerrar este capítulo sobre las perspectivas globalizadoras sin hacer alusión a los múltiples trabajos de catalogación e información sobre textos y repertorios de textos poco o nada conocidos. A veces han tenido una no pequeña importancia en el estado de nuestros conocimientos. Piénsese en la aparición en el Catálogo de la Biblioteca Estense de Modena, realizado por V. Soave (1987), de dos obras desconocidas del XVI, la Rosabella, de Martín de Santander, y la Alarquina, pieza de singular relieve por su temprana incorporación del romancero al teatro. Catálogos como los de M. Agulló (1980-1981-1982), A.J.C. Bainton (1987), A.G. Reichenberger y J.M. Regueiro (1984), o M. Vázquez Estévez (1987), e informaciones como las de E. Asensio (1978) en relación con la Obra llamada María, de Timoneda, de Avallé Arce y Cervantes Martín (1985) dando noticia de Las hazañas del segundo David, de A. de la Granja (1986) sobre El bosque de amor y El labrador de la Mancha, posiblemente de Lope, o de A. Blecua (1991) sobre El bien nacido encubierto, acaso también de Lope.

Pero ha sido la catalogación de los manuscritos teatrales de la Biblioteca de Palacio, por S. Arata (1989), la que mayores repercusiones parece destinada a provocar en los años inmediatos. Aunque las comedias manuscritas eran conocidas en parte, y aun algunas, especialmente las de Lope, habían sido ya publicadas, su catalogación y estudio por S. Arata permite considerar en su conjunto el bloque más importante hasta hoy de textos teatrales de la transición, tratar de deducir

cuáles eran los géneros dominantes del período, localizar algunas loas de gran interés para la controversia estética, devolver al escenario de finales del XVI una serie de obras anónimas y de autores de la transición, que como Francisco de la Cueva, Loyola, Morales, Cepeda o Miguel Sánchez reclaman la atención de los estudiosos, o tropezar con esta estupenda sorpresa de La Jerusalem de Miguel de Cervantes, que todos creíamos irreparablemente perdida.

## **II.- Las diferentes prácticas escénicas del siglo XVI.**

A mi modo de ver, la elaboración de una historia del teatro en el s.XVI depende en gran medida de la competencia de un historiador de mirada descentralizada, plural, capaz de captar las evoluciones a veces alternativas, a veces paralelas, a veces convergentes, de las diferentes prácticas escénicas en las diferentes cortes señoriales y/o reales, y en los diferentes centros urbanos de un mundo hispánico que se extiende desde América a Italia, pasando por Portugal, Andalucía, Extremadura, Castilla, Aragón o Valencia. En el s.XVI no es rentable una historia unificada del teatro a menos que se constituya como una historia de múltiples historias teatrales, capaz de llegar a esa prodigiosa y progresiva convergencia del último cuarto de siglo a través mismo de las diferencias y divergencias previas, del respeto a las tradiciones locales. De ahí la enorme importancia que alcanzan toda una serie de historias teatrales locales realizadas en los últimos quince años, culminadas o complementadas en muchas ocasiones por la reconstrucción sobre plano, y de forma más o menos completa, de una trentena de corrales, buena parte de ellos en activo en el período de la génesis de la comedia barroca. No es ésta la Ponencia que deba asumir la revisión de estas historias teatrales locales, ni de los nuevos corrales emergidos de los archivos en estos años, pues ya hubo una -la de mi colega y amigo J.L.Sirera- dedicada a ello, ni es todavía el momento de reseñar la aplicación de esa masa considerable de información nueva que han aportado al proceso de génesis, pues dicha aplicación ni siquiera esta hecha. Nos encontramos en un momento de la investigación en el que la continua afluencia de nuevos datos empíricos retarda -necesariamente- los esfuerzos de síntesis y de interpretación. Baste dejar sentado, en todo caso, que un modelo explicativo de este proceso histórico, el de la formación del nuevo sistema teatral, tendrá que recurrir por fuerza a esas historias teatrales locales, a su arqueología de corrales y casas de comedias, a las noticias sobre representaciones, a los documentos que hacen aflorar aspectos

escenográficos y de puesta en escena. De todo este extenso territorio escogeré para este balance tan sólo dos zonas que me parecen especialmente candentes, la de los actores y la del público.

## **II.1.- Los actores de la Comedia Nueva: de la sociología a la técnica del actor.**

Aspecto fundamental en la historia de las prácticas escénicas en España es el constituido por los actores. La riqueza de documentación sobre biografía, actuaciones locales, imagen pública, organización de la profesión y contratos tanto para la representación como para la constitución de compañías, es muy superior a la de otros países europeos. A la documentación acumulada en los siglos XVII, XVIII, XIX y primera mitad del XX (especialmente por A. de Rojas, Navarro, M. García de Villanueva, C. Pellicer, J. Sánchez Arjona, C. Pérez Pastor, H. A. Rennert, N. Díez de Escovar, H. Mérimée, E. Cotarelo y Mori, F. Rodríguez Marín, N. Alonso Cortés, F. de B. San Román, o B. Croce), habría que añadir en décadas posteriores los trabajos de T. Wilder (1952 y 1953-1954), J. Subirá (1960), H. E. Bergman (1965), G. Haley (1971 y 1977), V. Esquerdo (1975 y 1978) o J. M. Díez Borque (1978).

De manera que la información acumulada al iniciarse la década del 80 es verdaderamente abrumadora -tanto como asistemática y dispersa- y abarca no sólo el territorio hispánico sino asimismo el europeo y el americano.

En este dominio informativo, la década de los 80 incorpora un incremento decisivo, el supuesto por la edición, por J. Varey y N. D. Shergold, de la anónima Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España (1985), auténtico quién es quién enciclopédico de la profesión teatral en los Siglos de Oro, y sin duda la fuente unitaria más rica en datos de cuantas poseemos -pese a la irregularidad sorprendente de sus noticias, con silencios o noticias vaguísimas sobre actores que hoy nos parecen decisivos en la formación de la comedia, como Alonso de Riquelme, Alonso de Cisneros o Jerónimo. Velázquez, por ejemplo-, que por lo demás había nutrido de materia prima durante siglos a múltiples eruditos.

Otros trabajos se encargan de aportar nuevos datos al panorama. A veces suponen esfuerzos beneméritos de inventariar las fuentes de información, como en el caso de los trabajos de M. Sánchez Mariana (1989) sobre la Biblioteca Nacional. En otros casos se trata del análisis de documentación inédita (M. Muñoz Barberán, 1981), o de documentación poco explotada, que es sometida a un estudio más exhaustivo, como en el caso del pleito del actor Tomás Gutiérrez contra

la Cofradía sevillana del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral, recientemente estudiada por J. Canavaggio (1989) y que saca a la luz un momento complejo de la fase más oscura de nuestro teatro, la de la transición al teatro plenamente profesional de fines del Quinientos. A veces se trata de noticias nuevas o de corroboración de antiguas que se derivan de las nuevas historias locales y de la reconstrucción de corrales y casas de comedias: el estudio de J. Sentaurens sobre Sevilla (1984), o el de P. Bolaños y M. de los Reyes (1989) sobre Lisboa, no serían sino dos entre otros múltiples ejemplos posibles. Por último, en este capítulo del estudio y análisis documentales hay que situar las biografías totales o parciales que han venido a perfilar las figuras de algunos de los más característicos actores de la época. Me refiero a trabajos como los de J. E. Varey (1984) sobre Ganassa, sobre (1985) Catalina de Acosta, o (1986) sobre Pedro de Arce, como los de A. Castilla (1986) sobre la Baltasara, de M. A. Pérez Priego (1988) sobre Alonso de Cisneros, de Agustín de la Granja (1989) sobre Alonso de Riquelme (1989 a), o sobre Cosme de Oviedo, el que carteles puso (1989 b), o de J. J. Allen (1991) sobre Gaspar de Porres.

Todos estos estudios y la ampliación de datos que vienen produciendo, hacen más que nunca necesario el proyecto de estructurar y sistematizar la información, múltiple y desparramada, de que disponemos. En 1988, y desde las páginas del Homenaje a Simón Díaz, J. E. Varey examinaba la posibilidad de publicar un Diccionario biográfico de actores y actrices españoles. En contacto con él dos investigadoras de la Universidad de Valencia, Amelia García Valdecasas y Pilar Sarrió, habían iniciado la informatización de una serie de repertorios impresos con vistas a la constitución de una primera fase de este Diccionario. A finales de este invierno del 92, dichas investigadoras han informatizado 3.060 fichas de actores (Rennert, en su pionero trabajo de 1909, evaluaba en 2.000 los actores cuya noticia ha sobrevivido) sobre la base de los considerados por ellas tres repertorios básicos, la Genealogía, el Tratado histórico de Pellicer (1804) y el inventario de H. A. Rennert (1909), y se encuentran vaciando el cuarto repertorio básico, los Nuevos datos de Pérez Pastor (1901 a 1914), además de haber realizado numerosas calas en otros repertorios secundarios. Cada ficha contiene la biografía del actor o actriz y cinco apéndices o campos sobre las compañías a que perteneció, las ciudades en que actuó, los años de sus actuaciones y de otras noticias, las comedias o autos que sabemos que representó, y las obras literarias que, en su caso, escribieron. Ni que decir tiene que el trabajo es ingente, plagado de dificultades, y que ha venido avanzando lentamente, como no podía ser de otro modo. La incesante aportación de nuevos datos y de estudios biográficos o documentales en los últimos años, así como la necesidad de contrastar los

repertorios de base con otros asimismo fundamentales (Mérimée, Sánchez Arjona, N. Alonso Cortés ...), aconsejan que una vez publicada la primera fase del proyecto se pase a una segunda de mayor amplitud, en la que se extienda la red de colaboraciones y aquello que podríamos denominar "logística" informática del proyecto.

La revisión de la información diseminada sobre los actores de la época oscura del teatro español, desde Lope de Rueda a Jerónimo Velázquez, pasando por Tomás Gutiérrez, el inquietante Juan de Figueroa, o aquel Caballero del Milagro a quien bautizaron Agustín de Rojas Villandrando, es especialmente urgente para una mejor comprensión de lo que fue la transición desde los actores-autores a los autores de comedias, y desde las audiencias compartimentadas propias de las diferentes prácticas escénicas del XVI a la profusa integración de un público plural en las dos últimas décadas del siglo.

Pero los actores no han protagonizado tan sólo la tozuda persecución erudita del dato biográfico o de la noticia profesional. Las controversias sobre la licitud del teatro, los contratos de compañía o los contratos con los diversos especímenes de empresarios teatrales, los pleitos de todo tipo que les afectaron, los textos literarios que reflejaron su vida y la opinión social sobre la profesión, han promovido desde antiguo las consideraciones más o menos sociológicas y más o menos sistemáticas sobre la condición de actor en el teatro clásico español. En los últimos años, los estudios de A. García Valdecasas (1989) y (1991), de P. Sarrió (1989), de J. Oehrlein (1989), o de A. de la Granja (1991) han venido a puntualizar el panorama que a fines de los 60 elaborara N. D. Shergold (1968) y a fines de los 70 retomara Díez Borque (1978).

Al inicio de la década, en 1980, el precozmente desaparecido Juan Manuel Rozas nos sorprendió con un excelente trabajo, "Sobre la técnica del actor barroco", que inauguraba toda una línea de investigación hasta entonces poco o nada explorada. Al acabar la década, en 1989, una publicación de conjunto, organizada por J. M<sup>a</sup>. Díez Borque, reunía una serie de trabajos (V. Dixon, E. Rodríguez, A. de la Granja, A. Tordera, F. Ruiz Ramón...) que abundaban en la línea abierta por Rozas, internándose en un campo difícil, amenazado a la vez por el riesgo de las obviedades y por la tentación de las elucubraciones, pero sin duda necesario.

Aquí, como en otros campos de la investigación, subyace la tendencia a considerar el teatro del Siglo de Oro como un solo panorama. ¿Podía representar, sin embargo, de la misma manera un actor-autor de mediados de siglo que el actor de una tragedia clasicista de 1580, o el de una comedia mitológico-cortesana de 1590? ¿Se mantiene inalterable la técnica del actor desde la

primera época de Cervantes, pasando por la del triunfo de la comedia nueva, hasta llegar a la de Calderón y su escuela? ¿Hasta qué punto la irrupción de los italianos y de su técnica de la *commedia all'improvviso*, o la creación consiguiente de las compañías profesionales de finales de siglo no transformaron la técnica del actor? Por fuerza habrían de transformarla, y tal vez la clave de estas transformaciones haya que ir a buscarla en los textos mismos de las comedias, en las loas, e incluso en los documentos. Baste un botón de prueba de esto último. En el pleito de 1593 de Tomás Gutiérrez contra la Cofradía sevillana antes citada, este actor, cuya formación data de la época de los actores-autores (década de los 60), reivindica su profesión de actor con estas palabras:

"Los autores de comedias, oradores, que con discreción y artificio representan cosas altas y memorables, no son infames, pero son muy estimados en sus repúblicas, y en donde quiera que les conocen y tratan, y dellos hacen caso S.M. del Rey N.Sr. y sus consejeros".

J. Canavaggio piensa que al "asimilar así al actor con el orador, asociado al recuerdo de Cicerón, Quintiliano y Tácito, Gutiérrez esperaba separarse definitivamente del humilde gremio de los farsantes". Y en apoyo de esta opinión aduce otra del propio Tomás Gutiérrez:

"La representación en comedias y autos públicos [...] es arte y no oficio mecánico, sino de mucha habilidad y discreción, y su origen es de patriarcas y reyes y cónsules romanos. (J. Canavaggio, 1989, p. 92)".

Probablemente tiene razón J. Canavaggio al atribuir estas palabras al afán de honorabilidad social por parte de Gutiérrez, que para lograrlo trataría de desmarcarse a sí mismo de la imagen habitual de los farsantes; pero tal vez pudiera relacionarse con una concepción del actor propia del período de transición, que desaparecería definitivamente con el triunfo de la comedia nueva, y que implicaba una técnica basada más en los procedimientos retóricos que en los mímicos, en la recitación que en la actuación. Este parece haber sido el caso del teatro italiano anterior a la *Commedia dell'Arte*, especialmente el promovido a principios del XVI por las Academias y su recuperación de la comedia latina, pero también el de las tragedias y pastorales de la segunda mitad del siglo, posteriores a la irrupción de las compañías profesionales. Es la escuela del "Fedra" Inghirami, en que la representación tiene una condición artística -no artesanal- y se basa en una técnica del actor como orador, en una técnica esencialmente ciceroniana (F. Cruciani, 1983). ¿Ocurrió lo mismo en España? ¿Se refiere a ello Tomás Gutiérrez? Dejémoslo de momento como interrogante.

## **II.2.- La comedia y su público.**

Los últimos quince años de investigación han supuesto un avance espectacular en nuestro conocimiento del público de los corrales de comedias y del dispositivo de producción y consumo teatral.

Hoy sabemos bastantes cosas sobre la reglamentación de la vida teatral: Varey y Shergold (1971) han estudiado las ordenanzas y el sistema de censura en Madrid, mientras Sentaurens (1984) lo ha hecho en Sevilla, y A. de la Granja (1991) ha publicado y contextualizado diversos decretos de Felipe II sobre las representaciones teatrales entre 1587 y 1598. También sobre las múltiples fórmulas de gestión empresarial: desde la gestión simple, eficaz y exclusiva del Hospital en Valencia, ya estudiada por Mérimée (1913), hasta la primera etapa sevillana de libre empresa y competencia de corrales (Sentaurens, 1984), pasando por la fórmula mixta utilizada en Madrid hasta la definitiva municipalización del teatro (Varey y Shergold, 1971). Ésta fue la fórmula más generalizada a la larga: el Ayuntamiento se hacía cargo del monopolio teatral, delegaba por contrato la gestión en uno o más arrendadores (para los arriendos en Madrid, vid. Varey, Shergold y Davis, 1987) y compensaba a las instituciones benéficas con una cantidad previamente pactada. No obstante hubo casos como el de Córdoba en que el Ayuntamiento utilizó los beneficios teatrales no en apoyo de la beneficencia pública sino como un instrumento más de su política económica (García Gómez, 1990), y otros como el curiosísimo de Calahorra en que el cabildo catedralicio arrancó la administración del monopolio al Municipio para ejercerla directamente (Domínguez Matito, 1991). En todo caso, la etapa fundacional del teatro público de los corrales se revela en casi todos los lugares como una etapa de lucha entre hospitales, ayuntamientos y empresarios privados por hacerse con el control del monopolio de la exhibición teatral.

No es de extrañar esta lucha, dados los elevados beneficios que el teatro proporcionó en las tres últimas décadas del siglo, bien demostrados por la documentación (Sentaurens para Sevilla, Mérimée para Valencia...), y que se redujeron hasta límites dramáticos a medida que avanzaba el siglo XVII.

De las representaciones mismas -de su horario, duración, causas de suspensión o interrupción, participación o no de las mujeres, etc.- quedó dicho ya todo en los primeros trabajos sobre la práctica escénica, y no hemos hecho sino añadir documentos de detalle.

Otra cosa es la cuantificación de las representaciones. Según H. Mérimée (1913) en el período 1587-1590 la irregularidad de las temporadas teatrales es el dato más relevante, pues las oscilaciones de mes a mes, y de los mismos meses en distintos años son enormes: la actividad se concentra ora en invierno, ora en la canícula. No hay regulación ninguna: todo depende de los viajes y del humor de las compañías nómadas. En general, sin embargo, fueron pocos los años en que se sobrepasaron las 200 representaciones, y tal vez la media habría que situarla en unas 150.

Setenta años después Sentaurens (1984) examina el caso de Sevilla y llega a una conclusión muy parecida respecto a temporadas más avanzadas. Entre 1611 y 1614 la media es de 175 espectáculos anuales, pero ahora el investigador percibe claramente por debajo de la temporada oficial, que se extiende a lo largo de todo el año, con la interrupción de la Cuaresma, dos subtemporadas bien diferenciadas: la primera del Domingo de Pascua a la Octava del Corpus, la segunda de San Francisco, en octubre, al Martes de Carnaval del año siguiente. En la primera hay un período fuerte, el de la primavera, sobre todo en los días que siguen al Domingo de Pascua y en los que preceden al Corpus, y uno muy débil, de casi paro total, que se extiende entre el principio de julio y el final de septiembre. En la segunda temporada, la de invierno, se distinguen asimismo dos períodos, uno fuerte y otro débil. El fuerte abarca de finales de septiembre al Martes de Carnaval, pero tiene sus días culminantes entre Navidad y Carnaval. El débil se extiende entre el Miércoles de Ceniza y el Domingo de Pascua, y queda marcado por los 46 días de prohibición de Cuaresma.

Pero una de las aportaciones de mayor trascendencia en estos últimos años es la de haber hecho estallar la imagen uniforme del calendario teatral y con él la imagen misma del público. La imagen tradicional, heredada de los primeros eruditos que se ocuparon del tema (Sánchez Arjona, Rennert, Mérimée) y de los estudiosos de los años 60-70 (Shergold, Díez Borque, Arróniz ...) se limita a establecer la expansión del calendario teatral desde los domingos y festivos a los días laborables en los años 80, a partir sobre todo del éxito de Ganassa, y desde temporadas cortas, determinadas al principio por el Corpus y más tarde por la presencia más o menos azarosa de una compañía en una ciudad, hasta la planificación, en los años 90, de políticas de contratación que extienden la temporada a todo el año, de la Pascua de cada año al Miércoles de Ceniza del año siguiente. Desde Sánchez Arjona y Rennert, esta visión de conjunto solía ir acompañada de la apreciación optimista de la capacidad de atracción de los corrales sobre la población trabajadora, que abandonaba sus puestos de trabajo en días laborables. El panorama se cerraba con la idea, muy

extendida, puesto que permitía esconder debajo de la alfombra todos los interrogantes sobre la recepción y los gustos del público, de que el teatro de corral congregaba a todos los sectores de la sociedad. Esta explicación se completaba con dos matices: dentro del corral los diferentes precios y localidades se encargaban de mantener las diferencias sociales, según el primer matiz, y el espectáculo se dirigía a gustos heterogéneos gracias a su propia heterogeneidad como tal, y a la diferencia de registros y niveles comunicativos de la comedia como género, según el segundo.

El trabajo de J. Sentaurens sobre Sevilla, que elabora el modelo de una práctica escénica completa, ha venido a enriquecer, matizar y diferenciar decisivamente esta imagen, y la primera de las claves viene dada -como no podía ser menos- por su diseño de semana teatral, a partir de la distinción radical entre la demanda de comedias nuevas y la de comedias viejas (pp. 435-507), el establecimiento de un ritmo habitual (no obligado) de representación de dos comedias por semana, una vieja y una nueva, y la división de los días según el tipo de representación que les es propia: los lunes son día de estreno de comedia nueva, que se repone los martes y los miércoles. El jueves se da la *première* de la comedia vieja, que se mantiene el viernes y el domingo.

Este esquema se refleja de inmediato en la demanda del público. Los días de estreno, lunes y jueves, son los de mayor audiencia entre semana, sobre todo los lunes, mientras que los miércoles y los viernes, días de reposición, son los de mínima.

El domingo incumple esta ley por su carácter festivo. Suele ser el tercer día de la comedia vieja, y por tanto conocida, pero tiene la ventaja de su carácter festivo, que atrae a quienes no pueden asistir al teatro en días laborables. Por ello los domingos son los días de máxima audiencia.

La composición social misma del público difiere según el día de la semana de que se trate. Los domingos y festivos doblan la asistencia en la Cazuela, y son los días menos solicitados por el público de élite. Los lunes multiplican, en cambio, la ocupación de localidades caras, como sillas y bancos en Sevilla, y son los días en que asisten a sus aposentos los abonados a los mismos, que se corresponden con la élite social. No hay por tanto un público de corral, sino diversos públicos, distribuidos espacialmente según las localidades y temporalmente según los días de la semana y las épocas del año (p. 494).

Una última observación importante afecta a la duración de toda comedia en cartelera. Con los datos aportados por Sentaurens se puede explicar con precisión el enorme consumo de comedias en el Siglo de Oro. En una ciudad como Sevilla hacían falta unas 50 comedias por año, y la causa no podía ser otra que la limitación del público de base, del adicto, del que asiste entre semana,

especialmente los lunes y jueves. El núcleo esencial de este público adicto, en Sevilla, es estimado en 1.000-1.300 personas por Sentaurens (p. 508), lo que apenas basta para cubrir la entrada media de un corral durante dos o tres días. "En definitiva, la comedia no tiene más que un público reducido: no puede sobrevivir si no es renovándose continuamente" (p. 508). Las consecuencias de este razonamiento abarcan al conjunto del sistema de producción-consumo-eproducción teatral del siglo XVII.

Falta, a mi modo de ver, un último estadio de la investigación. Me refiero a la posible correlación entre géneros dramáticos (comedias palatinas, pastoriles, mitológicas, ariostescas, picarescas, urbanas, dramas histórico-legendarios, comedias de santos, comedias de la honra villana, etc.), calendario (días festivos-laborables, comedias nuevas-comedias viejas) y público (público adicto de los estrenos, público habitual de los domingos, público excepcional de las grandes fiestas y espectáculos especiales). Desde mi punto de vista, un punto de vista que no puede ser sino deductivo, en el momento actual, tal correlación existe y puede ser formulada como hipótesis, aunque su verificación documental resulte por el momento casi imposible. A fin de cuentas, nuestra obligación científica no es tanto la de reproducir la realidad de unos datos que en buena medida desconocemos como la de elaborar modelos explicativos de los datos que sí conocemos.

En todo caso, este brevísimo análisis de nuestro conocimiento del público teatral de la comedia nueva quedaría incompleto sin la revisión de los datos que hoy poseemos sobre su composición social.

El complejo sistema de localidades y de precios fue elaborado tempranamente. Sánchez Arjona (1887) para Sevilla, H. A. Rennert (1909) para Madrid, y H. Mérimée (1913) para Valencia, por citar tan sólo los tres casos clásicos, dejaron bastante bien establecidos las diferencias de precios por localidad y las modalidades de cobro. Trabajos posteriores como los de Shergold (1967), Varey y Shergold (1971) o Díez Borque (1978) precisaron algunos detalles e intentaron ofrecer un panorama general. Sin embargo, en los años 80 las reconstrucciones de los corrales han venido a modificar sensiblemente la distribución de las cifras globales de público por localidades, mientras que una serie de estudios sobre la práctica escénica de las distintas ciudades ha proporcionado un giro radical a nuestra imagen social del público de corral, y a su evolución en el tránsito del XVI al XVII.

El problema número uno, en este terreno, es el de la capacidad total de los corrales y de la parcial de cada uno de los tipos de localidades. En el caso de Madrid, J.J. Allen (1983) ha calculado para el Corral del Príncipe de la primera época una capacidad en torno a las 1.000 personas (p. 100). En el caso de la primera Casa de la Olivera, de Valencia, las dificultades en la reconstrucción del edificio de 1584 hacen que el abanico de cálculos se dispare: para J. L. Sirera (1980) la cabida rondaría los 500-600 espectadores, mientras que J. Mouyen (1991) calcula una cabida total de 2.000 personas. Por su parte Sentaurens, que no aborda directamente el cálculo, coincide bastante con los cálculos de Sirera al suponer unos 430 espectadores de media por espectáculo en la Sevilla de finales de siglo, llegando a máximos de 1.100 personas en días como el de la Ascensión, día de record anual, y al establecer un público regular, adicto, que hace vivir el teatro en la ciudad durante todo el año, de unas 1.500 personas (p. 481) -1.000-1.300 (p. 508)-, a distribuir entre los diversos corrales. García Gómez (1991), por su parte, calcula para la Casa de las Comedias de Córdoba, construida ya en 1602, un aforo de 850 o 900 espectadores.

¿Cómo se distribuían estas localidades? Las denominaciones y el tipo material de la localidad varían bastante de corral a corral, así como su distribución económica. En términos generales se pueden distinguir, sin embargo, tres grandes tipos de localidades en el período anterior a 1621:

1.- Las localidades de tipo general, que suponen alrededor del 60% de la capacidad de los primeros corrales. Su entrada se sitúa entre los 17 maravedís de Sevilla, los 19'8 de Valencia, o los 20 de Madrid.

2.- Las localidades de tipo medio, que oscilan entre los 25 Ms. de Valencia y los 51 de Sevilla, esto es entre 1'25 y 3 veces la entrada general. La capacidad comparativa resulta en torno al 30-35%.

3.- Las localidades altas, que suponen alrededor del 7'5% del total y cuyo precio por entrada colectiva, que no individual, oscila entre los 208 y los 578 Ms., lo que puede llegar a suponer 11'3 (celosías de Madrid) y 11'6 (aposentos de Sevilla) veces el precio general, en las localidades más baratas de este sector, o 24 (aposentos altos de Madrid) y 23'3 (aposentos caros de Sevilla) veces la localidad general en las más caras.

Lo cierto es que si ésta es la estructura inicial de los corrales, el tiempo iría marcando una evolución similar en todos: el crecimiento de las localidades medias y medio-altas, pero sobre todo de las más altas, en detrimento de las localidades generales.

Las investigaciones de los 80 devuelven al primer plano el problema de la evolución del público y de su demanda teatral. A la altura de nuestros datos actuales no puede seguir sosteniéndose que esta primera etapa (años 80 y 90, sobre todo) sea la preparatoria de las siguientes, y despacharla como simple precedente. Sentaurens, en su estudio sobre Sevilla, constata: "En somme [...] ces trente dernières années du XVIIe. siècle ont constitué un véritable 'âge d'or'" (p. 137). Y si esta conclusión vale para los corrales, los comediantes y sobre todo para los empresarios, más adelante establece otra muy semejante sobre el público: "Selon nous, il y a eu deux périodes distinctes dans l'histoire du public sévillan". El primero abarca de 1570 a 1611, y se caracteriza por la heterogeneidad, la mezcla social, la falta de jerarquización rígida de las localidades, la pluralidad de corrales, la gestión de libre empresa, los precios más bajos, la capacidad de atracción sobre artesanos y pequeños comerciantes incluso en los días laborables. Pero después de 1611 las cosas cambiaron. Subieron los precios en un 40%, los sectores más populares del público fueron excluidos de los teatros, las autoridades pasaron a controlar las representaciones, se construyeron suntuosos edificios modernos con una rígida separación de localidades en función de la posición social...El análisis que realiza Mouyen para Valencia es idéntico y, si cabe, más radical. Entre la primera Olivera, acabada en 1584 y la segunda, estrenada en 1619, hay todo un cambio de modelo. La primera respondería al modelo de corral a la madrileña, la segunda al del coliseo a la italiana. Falta en Madrid un estudio semejante: en Madrid no hubo nuevos edificios, los viejos corrales del Príncipe y de la Cruz fueron creciendo desde dentro de sí mismos, adaptándose a los tiempos, pero los datos que hoy tenemos sobre el Príncipe confirman la misma ley que se cumplió en Sevilla y en Valencia: su crecimiento fue el de las localidades de pago, y más creció cuanto mayor fue el pago.

Junto al de la posible evolución del público teatral se impone otro problema de idéntico relieve, el de su preciso espectro social. Los tratados clásicos nos han legado la imagen de un público microcosmos de la sociedad real, y tan mezclado y variopinto como hegemonizado por mosqueteros y zarzueleros. Las investigaciones de los últimos años han deshecho esta imagen. La tesis de Sentaurens es rotunda: "La société qui se presse dans les cours aux comédias ressemble donc assez peu à la société réelle" (p. 484), y la desarrolla ampliamente en torno a cuatro grandes mecanismos de selección social. "Certains historiens de la littérature ont longtemps entretenu le mythe du "public populaire" du théâtre espagnol du Siècle d'Or", escribe Sentaurens, y después de ironizar sobre la imagen variopinta, bulliciosa y democrática que nos han legado, para deleite de los

amantes de lo pintoresco, concluye: "Selon nous, en ce qui concerne Séville, le public "populaire" n'existe pas! (...) Le peuple, au sens social du terme, est exclu de la comédie.[1] Ses carences culturelles,[2] son manque de temps,[3] sa pauvreté,[4] son éloignement physique des lieux théâtraux, tout écarte le peuple du théâtre" (pp. 482-483). Esta conclusión, sobre la falta de peso de los sectores populares en la audiencia regular, semanal, y en la rentabilidad económica de las representaciones, es compartida por muchos otros investigadores empíricos de estos últimos años, y se escucha desde Logroño hasta Córdoba, pasando por Valencia.

Para Sentaurens el eje del público teatral sevillano lo constituyen los representantes de las clases medias: media y baja nobleza, caballería urbana, juristas, funcionarios, miembros de las profesiones liberales, mercaderes, rentistas, eclesiásticos...Mouyen, en cambio, sitúa en "las élites sociales, nobleza, clero, burguesía alta y media e intelectuales- universitarios, legistas, miembros de las profesiones liberales- las que frecuentan con asiduidad "la Olivera", las que forman lo esencial de su clientela" a finales del XVII. Habrá que seguir explorando las documentaciones locales, muy especialmente la de Madrid, en fase de ampliación (por Varey y Davis), y desarrollar estudios precisos sobre la condición social de propietarios de aposentos y abonados, como ha hecho Mouyen, pero el esquema de una nobleza que, con título o sin él, según las ciudades, acapara las localidades de mayor prestigio, e invade incluso las de prestigio medio, que comparte con las clases medio-altas urbanas, parece imponerse en las distintas calas que en las distintas ciudades y corrales se han realizado hasta el momento. Queda entonces por responder una pregunta crucial: ¿quién constituía el público de general, el que asistía en el patio, bien sentado en bancos y gradas no gravados por el precio, bien de pie, a lo mosquetero, bien en la cazuela?

### **II.3.- La práctica escénica cortesana.**

En mis Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca (1981) me esforcé por reducir a un concepto unitario aquellos hechos dispersos que los manuales y monografías sobre el teatro del XVI estudiaban en capítulos separados y bajo conceptos separados. Este concepto fue el de práctica escénica cortesana, y a él dediqué buena parte de mis 37 hipótesis de entonces.

Una vez establecido el concepto, me preocuparon especialmente una serie de problemas. Los orígenes de esta práctica en el fasto medieval; su desarrollo en distintas cortes peninsulares; la aparición de los primeros espectáculos teatralizados, primero, y de los más tempranos dramas-fasto

después; el proceso de emancipación del drama de su marco festivo...Me preocuparon asimismo los temas característicos de estos dramas (mitológicos, didáctico-alegóricos, caballerescos y, en menor pero significativa medida, histórico-legendarios) y los géneros derivables, su puesta en escena, los diferentes tipos de espectáculo a que dieron lugar, la crisis por la que parecen atravesar a mediados del Quinientos, crisis que no afectó en absoluto a los fastos mismos, que siguieron desarrollándose con pleno vigor, pero sí al movimiento de textualización dramática, y finalmente la superación de esta crisis hacia los últimos treinta años del siglo XVI. Se trataba en todo caso de hipótesis, puesto que no existía un consolidado estado de conocimientos de base. Había precedentes, es claro, y sobre todo en el área del hispanismo angloamericano, donde Crawford había estudiado los "Pastoral Plays", los "Wedding Plays" o los "Festival Plays", o en las tan escasas como puntuales colaboraciones hispánicas a los volúmenes de Jacquot sobre las fiestas del Renacimiento (1956 y 1960), o sobre *Le lieu théâtral a la Renaissance* (1964), o en la historia de Shergold (1967) que dedicaba un capítulo a "Court Plays and Pageantry to 1621", o en el importante artículo de Flechniakoska sobre representaciones privadas del s. XVII en las *Misceláneas contemporáneas* (1968). Pero se trataba de estudios parciales, de índole muy heterogénea, sobre fenómenos distintos y que, en los estudios más articulados, como los temático-históricos de Crawford (1915),(1921) y (1922), o los de historia teatral de Shergold (1967), partían de la convicción de que en España no podía hablarse de una tradición de teatro propiamente cortesano hasta los tiempos de Felipe IV y la llegada de los escenógrafos italianos. Los estudiosos de la historia teatral anglosajona tenían a su favor una asentada tradición teórica sobre teatralidad cortesana, que manejaba conceptos como los de "Festival Play" o "Pageantry", desconocidos en la historiografía española, y que habían producido ya alguna obra maestra de la erudición como los *Early English Stages* de G. Wickham (1959). Desde dentro de esta tradición, y centrándose en el teatro cortesano de principios del XVI, y muy especialmente en la especial relación actor-espectador que le es propia, o en la conexión de "Pageantry" y drama, R. Surtz (1979) publicó un importante trabajo que convergía en gran medida con la línea de investigación que nosotros estábamos siguiendo, y que elaboraba en dos de sus capítulos la contribución de la teatralidad cortesana al nacimiento del teatro español renacentista.

En años posteriores traté de apuntalar aquellas hipótesis con estudios parciales que fueran señalando, ahora en forma de tesis, las fases y el desarrollo de esta práctica teatral cortesana. Así Oleza (1985), (1991a) y (1991b) se concentraron en la historia del fasto medieval. Oleza (1984b),(1984c) y (1986c) se dedicaron a las tres fases del desarrollo de la pastoral española: desde

las Eglogas de principios de siglo, pasando por los Coloquios de mediados de siglo, hasta llegar a las Comedias pastoriles de Lope de Vega de finales del XVI. En sendos trabajos de (1984d) y (1986d) me centré en la tradición teatral cortesana en la Valencia virreinal del Quinientos como escenario de una cultura y de una teatralidad señoriales que se continuaba coherentemente desde principios hasta finales del XVI. Con la edición de dos comedias de Alarcón (1986) y con la investigación sobre un encargo a Lope de Vega (1991), estos dos últimos trabajos en colaboración con Teresa Ferrer, iniciamos una línea dedicada al mecenazgo. Finalmente, en un artículo de 1983 estudié una aportación tan interesante como temprana (1597-1603) de Lope de Vega a la práctica escénica cortesana, su Adonis y Venus, mientras que en otro de 1981 intenté ponderar la influencia de los gustos y tradiciones cortesanas en la propuesta teatral del primer Lope de Vega.

Mientras tanto, otra serie de trabajos venían, desde orientaciones diversas, a perfilar o bien la tradición dramático-literaria o bien la práctica escénica cortesanas. F. López Estrada (1982) con su revisión de "la comedia pastoril en España" o con sus diversas contribuciones al conocimiento de fiestas y celebraciones parateatrales (vgr: 1982), J.I. de Uzquiza (1982) con su edición de la desconocida Comedia pastoril anónima, R. Surtz (1983) con la puesta al día de sus aportaciones anteriores en su Teatro de la Edad Media, dentro de la Historia del teatro en España dirigida por J.M.Díez Borque; el volumen colectivo de la Universidad de Aix-en-Provence sobre *La fête et l'écriture* (1987); el coordinado por Díez Borque (1986) sobre Teatro y fiesta en el Barroco, aunque mayoritariamente orientado hacia el pleno XVII; y -como no podía ser menos- el volumen correspondiente de las Fuentes para la historia del teatro en España, de Varey y Shergold (I), sobre las Representaciones palaciegas: 1603-1699, que aunque aporta escasa documentación anterior a 1622 contiene un sugerente estudio introductorio.

En el equipo de investigadores del que formo parte una serie de trabajos han venido a enriquecer nuestra reflexión sobre la teatralidad valenciana de palacio. Es el caso del estudio de R. Rodrigo (1984) sobre la Farsa a manera de tragedia, y especialmente el de J.L.Sirera sobre "El teatro en la corte de los Duques de Calabria" (1984).

En 1991 Teresa Ferrer ha publicado el estudio hasta ahora más global de La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador al reinado de Felipe III. Su trabajo comienza por centrar los dos tipos más característicamente teatrales del fasto cortesano: los torneos y las máscaras, que persigue en su historicidad y en sus modelos. La constatación de que los temas caballerescos son medulares en el fasto cortesano es correlativa a la de que desde Gil Vicente y

Torres Naharro hasta Lope, Vélez de Guevara o Villamediana, pasando por Rey de Artieda o Cervantes, estos mismos temas son constitutivos del teatro de raigambre cortesana. En cuanto a las máscaras Teresa Ferrer comprueba su complejidad escenográfica, la participación -en ocasiones- de actores profesionales -e incluso de dramaturgos "profesionales", como Mira de Amescua- y llama especialmente la atención sobre las organizadas por Isabel de Valois y la princesa Juana en 1564: su rica documentación permite demostrar el grado de sofisticación que a mediados del XVI pudieron llegar a alcanzar estas representaciones de palacio.

Un segundo frente de trabajo aborda "la experimentación escenográfica en los círculos cortesanos y su vinculación con el espectáculo teatral cortesano en Italia". T. Ferrer pone en cuestión -de forma convincente- la tesis de la inexistencia de una experimentación escenográfica en las cortes del Emperador y de Felipe II, a la vez que reconstruye toda una tradición de mecenazgo teatral real en al menos dos cortes, la virreinal valenciana y la central de los Austrias. Tradición y experimentación que se desarrollaron en dos direcciones fundamentales: la una vinculada al fasto, y operante a lo largo de todo el siglo, por lo que cabe atribuirle la responsabilidad de toda esa escenografía de cuevas, castillos, montañas, fuentes, árboles, naves, sitios de ciudades, mascaradas de moros y cristianos, maquinaria aérea etc. que exige la puesta en escena de las obras de los dramaturgos de fin de siglo; la otra, de influencia italiana, ligada a encargos muy concretos y a ocasiones notables. En todo caso, sólo si se tiene en cuenta esta práctica escénica y su grado de desarrollo durante el XVI puede explicarse la aparición de piezas cortesanas muy tempranas, como la anónima Fábula de Dafne, representada en las habitaciones de la emperatriz María, o la también temprana Adonis y Venus, así como la componente cortesana evidente en las primeras formulaciones de la comedia barroca de corral.

Con el advenimiento de Felipe III y la toma del poder de su valido, el Duque de Lerma, se va a asistir a una incesante producción de espectáculos, y a ella dedica T. Ferrer un tercer frente de trabajo, con abundante recogida de datos y especial atención a dos géneros de comedia de producción cortesana, el mitológico y el caballeresco, así como a los intentos de adaptación de estos géneros a los corrales por parte de Lope de Vega.

#### **II.4.- El mecenazgo.**

El desarrollo de la práctica escénica cortesana va inextricablemente enredado con el del mecenazgo. Precisamente el descubrimiento en la Biblioteca Nacional del encargo a Lope de Vega de una comedia en dos partes, titulada *La historia de Alfonsina* (Ferrer y Oleza, 1991), semejante en su planteamiento a las múltiples comedias genealógicas en una, dos y hasta tres partes, que han sobrevivido de esta época, encargo en el que se le proponía a Lope la tesis de la loa y para el cual se depositaba en sus manos un amplísimo - y doble- manuscrito que pormenorizaba los acontecimientos históricos a dramatizar, e incluso una pre-dramatización de los mismos, con múltiples acotaciones de movimiento, vestuario, escenografía o música, permitió (Ferrer, 1991) perseguir la cadena de documentos hasta otros dos manuscritos de la Real Academia de la Historia. En el primero de ellos el noble señor que firmaba el encargo, D. Francisco de Aragón, se dirigía personalmente a Lope ponderándole la singularidad del mismo: la obra estaba destinada a ser representada en su palacio zaragozano y no debían tenerse en cuenta, por tanto, las limitaciones propias del teatro de corral. Su amanuense pormenorizaba después las circunstancias de la representación, los episodios que interesaba destacar o el desenlace con que convenía acabar. En el segundo manuscrito Lope aceptaba el encargo y hacía una propuesta de dramatización para dos comedias, poniendo de relieve aspectos clave de su forma de trabajar en tales casos. La investigación complementaria reconstruyó las circunstancias patéticas del encargo y su carácter profundamente motivado tanto desde el punto de vista personal como desde el político. El encargo al dramaturgo más reconocido de la corte de Felipe III por un gran señor caído en desgracia, aparecía así lleno de interés y motivaciones históricas.

T. Ferrer había trabajado ya en el mecenazgo municipal con un estudio sobre el encargo del Consell de la ciudad de Valencia a Gaspar de Aguilar de una comedia hagiográfica en honor de San Luís Bertrán (1986), e investigaciones posteriores y en curso le están permitiendo plantearse una perspectiva global sobre el género de la comedia genealógica y los encargos teatrales, y aún más ampliamente sobre la relación entre drama histórico y mecenazgo. En esta misma dirección trabajaba J.M. Rozas en sus últimos años, como indicaré después, y también Anita K. Stoll (1987), quien aporta una edición de *La noche de San Juan*, la comedia de Lope estudiada como fruto del mecenazgo. Desde el Trinity College de Dublin, V. Dixon me confirma que se halla enfrascado en *El Arauco domado* de Lope y en todo un ciclo de comedias relacionadas con ésta y dependientes del mecenazgo de otro gran señor, el Marqués de Cañete. En Pamplona se está preparando una tesis de doctorado sobre Tirso y la trilogía de los Pizarro, en la que por otra parte ya han trabajado

A.B.Dellepiane de Martino (1952-53), y Gleeson O. Tuathaigh (1986). El tema es tan fascinante como virgen, pues si a principios del XVI podemos contar con algunos trabajos puestos al día sobre Juan del Encina, Torres Naharro, o Diego Sánchez de Badajoz, a finales del XVI y principios del XVII apenas se cuenta con algún precedente de interés, como el de N. Salomon (1968) sobre La humildad y la soberbia de Lope, o el espléndido de J.M.Rozas (1982) sobre el ciclo "de Senectute" de Lope, aunque sus objetivos estuviesen puestos más en el poeta y en el hombre que en el dramaturgo. La investigación sobre los mecanismos de encargo y las relaciones de mecenazgo tal vez nos obligue a releer una parte importante -y probablemente la menos cómica- de la comedia nueva.

### **III.- La literatura dramática en el proceso de formación de la comedia nueva.**

Si del teatro como representación pasamos ahora al teatro como texto tendremos que revisar las aportaciones de mayor calado en estos últimos años en los dominios en los que se ha producido una renovación más notable.

#### **III.1.- Características de la comedia nueva en su fase de formación.**

De una serie de trabajos no específicamente centrados en la problemática de la génesis de la comedia nueva es posible extraer, sin embargo, datos y planteamientos de interés para una perspectiva puesta al día del período que nos ocupa. Así, respecto a los mecanismos de la nueva fórmula dramática pueden constatarse como nuevas visitas al viejo tema de la versificación J. Bakker (1981) o F.J.Díez de Revenga (1983) F. Serralta (1988) abordó en un "deslinde preliminar" el papel del enredo y M.T. Cattaneo (1991) un factor tan curioso como relevante de muchas comedias, "el desenlace imperfecto".

En el complejo temático de que se nutre la comedia hay que situar el capítulo -no precisamente el más satisfactorio- del ambicioso libro de A.A.Parker (1986) sobre la filosofía del amor en la literatura española o la aproximación colectiva de Edad de Oro, IX, al erotismo en el teatro, en la que dos trabajos se centran propiamente en nuestro período: el de M. Torres (1989), y el de T. Ferrer (1989b), la primera sobre el primer Lope y la segunda sobre el teatro del primer Renacimiento.

En lo referente a fuentes e influencias, el Renacimiento y el teatro italianos han tenido un protagonismo indiscutido a lo largo de los años 80: la década se inició con un colectivo editado por M. Sito Alba (1981) sobre la influencia italiana, J. Arce (1985), V. Dixon (1989) y F. López Estrada (1981) dedicaron sendos trabajos a la influencia de Bocaccio, mientras N. d'Antuono (1981) examinó la presencia de temas y figuras de la *commedia dell'arte* en el teatro de Lope de Vega y C. Oliva (1988) la tipología de los *lazzi* en el de Lope de Rueda.

Otra tradición literaria que ha seguido atrayendo la atención de la crítica es la que comunica al Romancero con la Comedia. Desde que trabajos como los de D. Catalán (1949) sobre el temprano caso de Francisco de la Cueva, de L. García Lorenzo (1972) sobre el tema del Conde Alarcos y (1976) sobre el teatro de Guillén de Castro, o de F. Porrata (1972) sobre la influencia del Romancero en el teatro "pre-lopista", comenzaran a historiar el trasvase de materia literaria desde los romances a las comedias de transición, se han publicado numerosas aportaciones, entre las que cabría evocar las perspectivas generales de S. Gilman (1981) y de A. Carreño (1982) sobre las conexiones de Lope y el Romancero, y las "regionales" que sobre el Romancero morisco y su influencia en el teatro de diversos autores, pero sobre todo de Lope, han explorado S. Carrasco Urgoiti (1982) y (1985), F. López Estrada ed. (1991), o F. Márquez Villanueva (1983 > 1988).

Los cuentos de origen clásico y la parábola evangélica del Hijo Pródigo han sido objeto de sendos estudios, puntuales y precisos, de J. Fradejas (1986) y (1981).

### **III.2.- Los géneros en la fase de transición y ruptura.**

El gran debate sobre los géneros en el teatro español del Siglo de Oro sigue centrado en el nivel de los macrogéneros: en la existencia o no de una verdadera tragedia, en la función estética e ideológica de la tragicomedia, y -con mucha menor insistencia- en el estatuto de la comedia. Aunque tradicionalmente el debate en torno a una posible tragedia española ha tenido por protagonista indiscutible la obra de Calderón, O'Connor (1980), o Bradbury (1981) sitúan sus reflexiones sobre la tragedia y sus respectivas tomas de partido en el corpus teatral de Lope de Vega, como hiciera antaño Mc Curdy (1971 > 1989), mientras que Darst (1988) las sitúa en la obra de Tirso. El caso singular de Guillén de Castro, muy ligado al tema del tiranicidio, lo veremos en el apartado correspondiente al autor. Reconsideraciones generales del papel de la tragedia en el sistema teatral del XVII son las de J.A.Parr (1989) y, especial y reiteradamente las de M. Vitse

(1983), (1984) y (1988). *Criticón*, nº 23 (1983) dedicó un monográfico al tema "Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro", centrado fundamentalmente en el siglo XVII.

Pero el debate se ha extendido al teatro del XVI, y sobre todo a la fase de transición a la comedia nueva, a partir de las posiciones contrapuestas de A. Hermenegildo (1985) y R. Frolidi (1989), con intervenciones como las de J.L. Sirera (1981 > 1986) sobre los trágicos valencianos, y (1988) sobre Virués, de A. Hermenegildo (1983) también sobre Virués, de N. Ly (1983) sobre Juan de la Cueva, o de J. Canavaggio (1988) desde perspectivas globalizadoras, que recogían el debate Hermenegildo-Frolidi.

Por mi parte, en "La fórmula teatral del primer Lope de Vega" (1981) concebía el sistema teatral de la incipiente comedia nueva articulado por una frontera que separaba los diversos géneros predominantemente serios (para los que proponía la denominación de "drama", integradora de tragedias y tragicomedias y capaz de escapar a las paradojas y ambigüedades desencadenadas por los otros términos) de los géneros predominantemente cómicos (las comedias, propiamente), frontera que respondía a un principio de división del trabajo a la vez estético e ideológico.

En posteriores trabajos he insistido en la necesidad de recuperar plenamente para nuestra historia del teatro áureo el género de la comedia, convertido por la historiografía hispánica que conduce desde Menéndez Pelayo hasta la Escuela inglesa o J.A. Maravall, en un género casi menor, y en todo caso subalterno. No se trata tan sólo de que algunas de las mejores obras de todo este teatro sean comedias, se trata de que la comedia es estructuralmente la mitad de la comedia, y que al someterla a la tesis de la primacía de la tragicomedia se desfigura por completo -en nombre de diversos intereses ideológicos, a veces curiosamente contrapuestos- el sistema teatral del Siglo de Oro, transformándolo de un sistema plural y -sobre todo- dialéctico en un sistema unilateral, dogmático y reaccionario. La comedia, por otra parte, conlleva una filosofía y unos mecanismos simbólicos que la aproximan mucho a la sensibilidad de este fin de siglo y de milenio, lo que a mi modo de ver propicia su revalorización en función de nuestro propio presente, de esa selección de los clásicos a que está obligada la crítica de cada época.

En el grupo de investigadores valencianos toda una serie de trabajos se han dedicado en los últimos años a perseguir la evolución del género cómico a lo largo del siglo XVI: J.L. Canet (1990) y (1991), M. Diago (1984b) y (1990), J. Alonso (1984) y ed (1990), o a fijar sus características de base en la comedia nueva: Oleza (1990).

En mi trabajo de 1981 traté de establecer los géneros dominantes en que se desglosaban los dos macrogéneros en la propuesta teatral del primer Lope, primer paso hacia el establecimiento de los géneros teatrales que dominaron la ruptura de la comedia nueva. Es sorprendente notar que, a diferencia de lo que ocurre con el debate teórico, la atención crítica se ha interesado más intensamente por los géneros cómicos que por los serios. Convendría pensar en ello. Entre los estudios genéricos cabe señalar el nº 1, monográfico, de los Cuadernos de teatro clásico (1988), dedicado a la comedia de capa y espada, con un artículo de I. Arellano que busca fijar convenciones y rasgos constitutivos del género. El múltiple interés despertado por la comedia pastoril y/o mitológica: J. Oleza (1984a), (1984b), (1986a), (1986c), F. López Estrada (1985), N. Shecktor (1981), T. Ferrer (1991), con ediciones de piezas hasta ahora desconocidas, como las de J.I. Uzquiza ed (1986) y F. Ynduráin ed (1986). La comedia de magia en la obra temprana de Lope, explorada por R. Frolidi (1991), y la comedia de santos, a la que han dedicado estudios J.L. Sirera (1986) y especialmente (1991), y T. Ferrer (1986): un reciente encuentro sobre este tipo de comedias multiplicará, sin duda, las referencias. J. Oleza (1991) propuso la consideración de un nuevo subgénero en la obra de Lope, la comedia de pícaros, y por su parte la comedia palatina, que Frida Weber de Kurlat (1975) y (1977) tanto ayudó a definir, ha centrado estudios de J. Oleza (1981), M. Vitse (1988) y S. Arata (1989), prometiendo promover muchos más, dado que la catalogación de la colección de manuscritos de la Biblioteca de Palacio por S. Arata (1989) ha confirmado lo que muchos sospechábamos hace tiempo, su posición dominante entre los géneros teatrales de la etapa de formación de la comedia nueva. En el terreno del drama histórico habría que reseñar estudios de S. Gilman (1981), C.B. Kirby (1981), T.J. Kirschner (1989) o T. Ferrer ed (1990).

### **II.3. Autores y obras: de mediados de siglo a la transición y la ruptura.**

Una revisión del estado de la cuestión sobre la génesis de la comedia nueva no podría dejar de lado este capítulo tan habitual de los autores y de las obras representativos de la segunda mitad del XVI, aunque sólo sea para señalar los hitos fundamentales y las lagunas que siguen reclamando su drenaje.

En el terreno del teatro religioso de la segunda mitad del siglo se han realizado algunas ediciones oportunas, como la breve antología de autos procedentes del Códice de autos viejos por

M.A.Pérez Priego (1988) con preciso prólogo, en el que se relaciona el Códice con la práctica escénica de los actores-autores y se reafirma la hipótesis de que se trata de un repertorio de representantes, repertorio que asigna -también a título de hipótesis- al toledano Alonso de Cisneros. La edición por P. Cátedra y V. Infantes de la Obra del Santísimo Nacimiento...llamada del Peccador, de Bartolomé Aparicio (1983a) y del Auto llamado Luzero de nuestra Salvación, de Ausias Yzquierdo (1983b), la de F. González Ollé de las Representaciones de S. de Horozco (1979), o la recientísima de F.Karlinger y J.Pögl, en Salzburgo (1992), de la Farsa llamada de la muerte, de Juan de Pedraza, ponen al alcance del lector especializado textos de difícil acceso. Un caso relevante, por ser obra desconocida y de elevado interés, es la pre-edición de la Obra llamada María, de Timoneda, por E. Asensio (1978).

Algunos estudios, no muchos, se han incorporado a estas ediciones. Las Representaciones de Horozco, por ejemplo, han sido objeto de un artículo de M. Vitse (1980), el Auto de Caín y Abel y su autor, Jaime Ferruz, lo han sido de otro de T. Ferrer (1984), y el teatro religioso de Joan Timoneda ha sido abordado por C. García Santosjuanes (1984) y por M. Diago (1991).

En este campo de trabajo un acontecimiento de relieve ha sido la publicación de la tesis doctoral de M. de los Reyes Peña, *El Códice de Autos Viejos*. Un estudio de historia literaria (1988), minuciosa investigación en tres volúmenes, a la manera de las tesis de estado francesas, que comporta un análisis filológico del código y de los textos, una informada referencia a otras colecciones de dramas religiosos hispánicos, una reflexión sobre los posibles orígenes de la colección, los problemas de autoría y los límites cronológicos de la misma, un pormenorizado estudio de cada una de las piezas, y finalmente, y desde una perspectiva sincrónica, un análisis de los aspectos formales, temáticos, estructurales, líricos y teatrales. Los apéndices contienen apuntes de una posible edición crítica y un botón de muestra, la edición del Auto del Santísimo Sacramento, de 1575.

El teatro de colegio ha sido uno de los dominios en que más netamente se ha completado y mejorado el previo estado de la cuestión. A la continuación de la bibliografía crítica iniciada por N. Griffin en 1976 con un primer suplemento (1986), hay que añadir las ediciones -escasísimas todavía- de las Tres églogas sacramentales inéditas (1987) por R. Arias y del Acto III de la Tragedia de San Hermenegildo por S.B.Vranich (1985), y los estudios de N.Griffin (1980), (1985), M.A.Pérez Priego (1980), L. Fothergill-Payne (1986), M.J.Ruggerio (1980) y (1982), F. Segura (1985), A. Garzón Blanco (1984) o A. de la Granja (1991).

Si del teatro de ámbito religioso pasamos al de ámbito profano, la época de los actores-autores, una de las más necesitadas de una investigación de base que extienda nuestros conocimientos, apenas ha sido visitada por los estudiosos, si se exceptúa a los autores más reconocidos e historiados. Desde este punto de vista resultan trabajos beneméritos los realizados por J.L.Canet (1990) sobre la recientemente descubierta Comedia Rosabella, o la edición ya citada de F. Ynduráin (1986) de esas curiosísimas piezas inéditas representadas por y para moriscos en sendos pueblos de Aragón, El Auto de la destrucción de Troya y la Comedia pastoril de Torcato. Un caso muy especial, por la peculiaridad de la obra, su calidad dramática, y su condición de comedia erudita a la española, es la Comedia de Sepúlveda, estudiada y editada por J. Alonso (1984) y ed (1990).

Joan Timoneda ha encontrado en los años 80 a su profeta en M. V. Diago, que le ha dedicado una serie de trabajos (1981), (1984a) (1984b) y (1989), que han contribuido a perfilar el papel decisivo de este escritor-encrucijada en el teatro español del Quinientos.

Sin duda ha sido Lope de Rueda el actor-autor más beneficiado por las editoriales y universidades en estos últimos años. A nuevas ediciones de sus pasos, como las de F. González Ollé y V. Tusón (1981), o E. Cancelliere (1986), y de sus comedias, como la de A. Hermenegildo (1985), hay que añadir los estudios sobre atribuciones y autoría de A. Blecua (1978) y de J.M<sup>a</sup> Marín Martínez (1986), los de F. González Ollé sobre los valencianismos y catalanismos y las huellas del trabajo de Timoneda en sus textos (1979-80) y (1982), los de J. Sánchez Romeralo sobre aspectos biográficos (1979) y (1980), el de A. Hermenegildo (1989) sobre la Medora, o el de J. Oleza sobre los Coloquios pastoriles (1984b), y los de M. V. Diago (1990) y J. L. Canet (1991) sobre la naturaleza, circunstancias y condiciones culturales de su práctica escénica.

Quedan autores y piezas por estudiar y rescatar para el lector no iniciado, queda la enigmática figura de Pedro Navarro, la Farsa Salmantina de B. Palau- a re-editar y re-estudiar-, queda la anónima Alarquina, queda la figura y las obras de Alonso de la Vega....

En los años de transición, esos quince o veinte años aproximadamente que abarcan de 1570 a 1587-88<sup>2</sup>, y que configuran una de las etapas más enigmáticas de nuestro teatro, la última década ha producido un notable incremento de conocimientos. De un lado la tragedia del horror, desvelada polémicamente por A. Hermenegildo en los 60-70 (1961 y 1973), y que ha concentrado sobre sí

---

<sup>2</sup> 1587: Cervantes da por acabada su primera época. 1588:llegada de Lope a Valencia.

buena parte del debate teórico sobre la existencia y naturaleza de una hipotética tragedia española del Quinientos, ha producido en el terreno de los estudios histórico-concretos un interés por los trágicos, que han capitalizado los trágicos valencianos, con estudios de conjunto de J. L. Sirera (1981, 1986, 2), alguno centrado en A. Rey de Artieda (J. G. Weiger (1985)), y varios acumulados sobre Virués (J. G. Weiger (1978), A. Hermenegildo (1983), J. L. Sirera (1988)), de quien ha aparecido además la edición de *La infelice Marcela* (J. G. Weiger (1985)). El atractivo de Virués, y muy especialmente de *La gran Semíramis*, llevó a una reciente producción de esta obra por la Universidad de Valencia, y a su representación dirigida por R. Salvat en la ciudad de Volterra y en diversas ciudades españolas.

También los comediógrafos valencianos han sido objeto de diversos estudios, suscitados sin duda por el precedente de las tesis de R. Frolidi (1962>1968), y muy especialmente el canónigo Francisco Tárrega, paradigma de la transición a la nueva comedia, estudiado por J. L. Canet y J. L. Sirera (1981>1986), y editada su comedia más renovadora, *El prado de Valencia* por J. L. Canet ed. (1985). Un dramaturgo de un gran interés, por su atipicidad ideológica y por la mezcla de rasgos de comedia a la italiana (conectará en esta línea con Góngora) y de comedia nueva, es Gaspar de Aguilar, del que faltan ediciones modernas, sobre todo de *El mercader amante* y de *El gran patriarca don Juan de Ribera*: La tesis de doctorado de A. Valladares, posteriormente publicada (1981), el "estado actual de sus estudios" trazado por J. Cañas (1980), o el análisis de conjunto de J. J. Sánchez Escobar (1981>1986), así como alguna aportación puntual posterior (J. Cañas (1985)), han enriquecido nuestro conocimiento del autor.

De los dramaturgos valencianos continúa siendo, sin embargo, Guillén de Castro el que concentra una mayor atención. La seducción que sigue produciendo el sentido trágico de su obra, del que emana una y otra vez la interrogante sobre el tiranicidio, ha provocado estudios como los de M. Delgado (1984), o J. Crapotta (1985), o incluso la fundamentación en su obra de un género de tragedia de final feliz, formulada recientemente por A. García Valdecasas (1991, en prensa). El estudio del primer Guillén de Castro por J. L. Ramos (1986), o el largamente esperado y omnicomprendido de la hoy añorada Christiane Faliu Lacourt (1989), completan un panorama más intenso que variado, y en el que se echa de menos la renovación de las ediciones críticas de sus obras.

Pero los dramaturgos valencianos, privilegiados por una bibliografía concentrada y, en cierta medida, compacta, no son sino uno de los focos privilegiados de la transición.

El otro gran foco de interés es el teatro de Cervantes. A finales de los años 70 el libro de J. Canavaggio (1977) abrió el estado de la cuestión a nuevos horizontes. Su análisis de la dialéctica entre la tradición escrita, la historia, la experiencia vivida y lo imaginario, en la teoría y en la praxis cervantina, muchas veces desajustadas; el meticuloso rastreo y la ponderación de las fuentes; el diseño del movimiento interior de la dramaturgia cervantina, en dirección a la emancipación de la imaginación en *La entretenida*, y Pedro de Urdemalas, culminaciones estéticas de su búsqueda teatral; la polivalencia de su relación con las propuestas de Lope, desde una *Numancia* y unos *Tratos de Argel* claramente anteriores, al doble intento de adaptación que suponen, por un lado, *El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*, y por el otro *La casa de los celos* y *El laberinto de amor*, para llegar con *La entretenida* a una asimilación crítica, a una parodia que incluye sus propias concesiones, y con Pedro de Urdemalas a lo más parecido posible a una alternativa, todos ellos -y algunos más- fueron los argumentos de esta apertura de horizontes. El análisis propiamente teatral de Canavaggio, que una y otra vez regresa a la condición experimental, y sobre todo virtual, de la dramaturgia cervantina, no hace añorar al estudioso más que su falta de comprobaciones comparativas con otras dramaturgias, que él mismo lamenta. Creo que, quince años después, a la altura de 1992, esta dramaturgia cervantina puede comenzar a ser comparada, tanto hacia adelante como hacia atrás, hacia Lope especialmente. Queda en pie no obstante una doble hipótesis arriesgada: la de que la dramaturgia cervantina no pone en cuestión el código de la comedia nueva, sino su práctica, y la de que el esfuerzo de 1615 se dirige más a poner a prueba la eficacia del modelo de Lope, a cerner sus limitaciones, que a asimilarlo. El reciente descubrimiento de *La Jerusalem*, ahora única comedia de su primera época que ha sobrevivido, permitirá sin duda volver sobre estas hipótesis. En el tercer frente de trabajo de Canavaggio sobre este teatro por nacer, que además reivindica en su viabilidad escénica (veremos qué ocurre con el montaje, en 1992, de *La gran sultana*), el frente de las significaciones literarias, culturales e ideológicas, el Cervantes dramaturgo enlaza con el Cervantes novelista, y manifiesta la riqueza y singularidad de su universo creativo.

La incitación a acudir al desafío del teatro cervantino no ha caído en el vacío en los años 80. Al trabajo de Canavaggio siguieron los de F. Meregalli (1980), E. H. Friedman (1981) y C. B. Johnson (1981). En la línea del análisis de *La entretenida* como parodia se coloca F. J. López Alfonso (1989), y L. Fothergill Payne (1989) vuelve a plantearse la relación Cervantes-Lope-Cervantes a través de aquella cadena intertextual *Los tratos-Los cautivos-Los Baños.... de Argel*,

que había explorado años antes A. Ruffinato (1971). Y en los años 80 se han publicado también algunas ediciones de interés: la de N. Spadaccini (1982) de los Entremeses, y la de J. Talens y N. Spadaccini (1986) de EL rufián dichoso y Pedro de Urdemalas. En 1987 F. Sevilla y A. Rey Hazas sacaron al mercado una edición del teatro completo de Cervantes, con un prólogo bien diseñado y aportaciones en el terreno de la interpretación ideológica, pero sobre todo con el proyecto hasta ahora más ambicioso de poner en manos de un público amplio el opus teatral cervantino dignamente anotado.

La gran laguna en la etapa de transición es la obra de Juan de la Cueva. Necesitaríamos, y lo necesitaríamos con urgencia, un estudio como el de Canavaggio sobre Cervantes y una edición como la de F. Sevilla y A. Rey Hazas, para poder extender una amplia red de puntos de referencia y de posibilidades comparativas. Los últimos trabajos de interés se remontan a A. Watson (1971) y N. Ly (1983). Se han dicho algunas cosas de interés desde perspectivas generales, privadas por tanto de la necesaria especialización. Me refiero a Frolidi (1968), Hermenegildo (1973), Canavaggio (1977), y, sobre todo, Sito Alba (1984), y se ha renovado la edición del Ejemplar poético y los datos de su biografía (J. M<sup>a</sup> Reyes Cano, 1980, 1981, y ed. 1986), pero el grueso de su obra sigue siendo inmanejable para el lector medio y de difícil acceso para el estudioso.

La suerte que no ha tenido Juan de la Cueva la han tenido otros dramaturgos de la transición. El propio J. Canavaggio (1969) dio el ejemplo con su edición y estudio de la Comedia de los amores y locuras del Conde Loco, de Morales, y por ese camino ha seguido Hermenegildo, con su edición y estudio de sendas piezas de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, la Tragedia de la destrucción de Constantinopla (1983) y la Tragedia de la honra de Dido restaurada (1986), así como con su estudio sobre el papel ideológico cumplido por su teatro (1981). En esta misma línea de exploración hay que situar la edición de Las fiestas solemnes de San Pedro Nolasco, de Alonso Remón, por L. Vázquez (1985).

No me gustaría cerrar este capítulo sin la mención de dos excelentes trabajos procedentes del hispanismo italiano, y muy distintos entre sí, pero plenos de sugerencias para el estudioso de esta época. El primero de ellos es el estudio y edición por L. Dolfi (1983) de Las firmezas de Isabela, de Luis de Góngora, trabajo que responde a la más depurada tradición filológica y que se ejerce sobre una comedia que, por su fecha de escritura (1610-13) no podría ser considerada nunca como una obra de transición, pero que por el proyecto teatral que representa se sitúa, sin lugar a dudas, en el espacio polémico en torno a la ruptura propuesta por la comedia nueva, desde la

aspiración a una comedia regular, respetuosa con el arte, y concebida a la manera italiana. El segundo es el estudio, desde una perspectiva más situada en la historia teatral y en los métodos de análisis de la puesta en escena que en la filología tradicional, y lamentablemente no acompañado de edición, de la vida y la obra de Miguel Sánchez por S. Arata (1989). A mi modo de ver Miguel Sánchez es uno de los dramaturgos más interesantes de la transición, y asume claramente muchos de los procedimientos de ruptura de la comedia nueva, a la vez que colabora a establecer la hegemonía de ese género que actuó de fuerza de choque de las nuevas propuestas, la comedia palatina. El análisis de Arata desvela múltiples datos del modelo de comedia de Miguel Sánchez, que pueden entrar fácilmente en comparación con los que hoy conocemos de Cervantes, Morales, Lobo Lasso, Virués, Rey de Artieda, Tárrega, Aguilar, Guillén de Castro o el primer Lope, y a la vez remite a un grupo de hombres de letras, alguno de ellos dramaturgo (Francisco de la Cueva), que en Valladolid constituyeron a finales de siglo un círculo ilustrado, capaz de fomentar -del mismo modo que en Sevilla o en Valencia- un acercamiento decisivo de la inteligencia al teatro.

Esta Ponencia tenía por misión contemplar el proceso de formación de la comedia nueva a través de los estudios de la última década, así que ya es hora de enfocar la contribución de quien la historia consagró como gran protagonista de este proceso: el joven Lope de Vega. Dejaré para otros ponentes, y tal vez para otro momento, la consideración del papel de aquellos compañeros de viaje que, entre diez y veinte años más jóvenes que él, compartieron la aventura: los Andrés de Claramonte, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, Diego Jiménez de Enciso, Luís Belmonte Bermúdez, Felipe Godínez etc.

Desde el punto de vista del joven Lope no tienen un excesivo interés algunas obras colectivas recopiladas en estos años. La editada por M. Criado del Val (1981), a raíz del Congreso organizado por él mismo, por la escasa incidencia en la etapa de nacimiento de la comedia y por la falta de selección de su muy irregular contenido. La que publicó A. Sánchez Romeralo (1989) para la colección "El escritor y la crítica" de Taurus, presenta en su selección algunos excelentes artículos clásicos, pero es escasamente útil como puesta al día o estado de la cuestión, pues en varios de sus capítulos está claramente sobrepasada (muy especialmente en el vol. I), y por lo demás ignora la etapa de formación de la comedia o la evolución interior del teatro de Lope.

A principios de los 80 una serie de trabajos desarrollaron las vías abiertas por R. Frolidi (1962>1968) o F. Weber de Kurlat (1976) y sometieron a lo que yo no dudaría en llamar una profunda revisión el papel jugado por Lope en la formación de la comedia nueva. Me refiero a

trabajos como el de la propia F.Weber de Kurlat (1981) sobre "Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega" ; como el de C.B.Johnson (1981) con su análisis del proceso de sustitución del Arte viejo por el Arte nuevo como un proceso de cambio de las condiciones de producción teatral; como el de J.G.Weiger (1981), en que se ponía en cuestión la imagen de un Lope creador de la comedia nueva a partir de la tesis de que el propio Lope no había pretendido nunca una tal creación<sup>3</sup>; o como el de J. Oleza (1981b) que elaboraba un modelo sintético de la propuesta teatral del primer Lope, por medio de los macrogéneros y géneros teatrales a través de los cuales se vehiculaba esta propuesta, y por medio de la técnica teatral utilizada, y que analizaba esta propuesta -la propuesta del momento de ruptura- como una síntesis peculiar de prácticas escénicas, cristalizada bajo la hegemonía de la componente popularizante, hegemonía que diferenciaba la propuesta de Lope de la de los valencianos, y en especial de la de Tárrega. A mi modo de ver Lope imprimió, ya desde el principio de su obra, una corrección poderosamente populista a la fórmula que manejaban los valencianos, muy impregnada todavía de tradición cortesana.

En 1983 E. Forastieri publicó un divertido e interesante artículo sobre el desenfado con que Lope se enfrenta a la exigencia del decoro debido a los Reyes, decoro que tanto ha magnificado la crítica ideológica, de derecha o de izquierda, que en esto coinciden D. Marcelino Menéndez Pelayo y D. José A. Maravall, para endosar a Lope una ética de la obediencia y una ideología unilateralmente conservadora . El artículo de Forastieri pone de manifiesto la frecuencia con que los Reyes andan mezclados con los bueyes en la comedia de Lope, para general regocijo.

Algunos artículos de interés sobre esta primera etapa de Lope se centran en obras y problemas concretos, como los de R. Frolidi sobre Las ferias de Madrid y la biografía de Lope (1981) o sobre El ganso de oro como temprana comedia de magia (1991), como el de A. Blecua sobre el manuscrito de El bien nacido encubierto (1991), como el de F. Márquez Villanueva , en su Lope: vida y valores (1988), sobre la posiblemente temprana versión de Antonio Roca y el tema del bandolerismo catalán, o como el de J. Oleza (1983) sobre Adonis y Venus, una pieza cortesana temprana de espectacular -y visual- puesta en escena.

De 1983 es el excelente estudio de conjunto que J.M.Rozas publicó en la Historia y Crítica de la Literatura Española, uno de los más comprensivos y sintéticos del volumen, y aun de la

---

<sup>3</sup> Weiger mezcla esta argumentación con otra mucho más difícil de aceptar, que pretende explicar la primera por el carácter conservador de Lope, poco amigo de novedades y por tanto poco proclive a

colección entera. Del mismo autor son los Estudios sobre Lope de Vega (1990), recopilados póstumamente, y en los que se recoge un trabajo titulado "Las Batuecas del Duque de Alba, de Lope de Vega", por entonces inédito -pues iba destinado al Homenaje a A. Zamora Vicente -, de interés notable para el primer Lope, sobre todo en el terreno del autobiografismo, del mecenazgo, y de una muy posible puesta en escena cortesana y privada; se recoge también un borrador titulado "Lope y las órdenes militares (Notas sobre el sentido histórico de su teatro)", que Rozas no pudo acabar pero que contiene una original exploración del anacronismo en los dramas históricos y una hipótesis para su explicación: la de que se trata de un recurso consciente cuyas claves es preciso buscar en la preocupación- de cara a los espectadores- por lo sobrenatural y por lo erótico; en el sentido poético de la tradición romanceril-cancioneril; y finalmente en la necesidad de atraer-conservar los beneficios del mecenazgo.

Quisiera acabar este repaso del estado de la cuestión sobre el primer Lope con una breve nota personal y reflexiva. En mi trabajo de estos años la investigación se me ha ido deslizando -casi sin darme cuenta- hacia los orígenes, desarrollo y disolución de determinados géneros teatrales, para los que he tratado de diseñar un modelo dramático-espectacular, llevado tal vez de la convicción de que fuera de los dramas de la honra villana, de los dramas históricos -y en especial de los del Rey injusto-, o de ciertas comedias de capa y espada -océano todavía por desglosar-, los otros géneros han sido bastante desatendidos por la crítica. Tal vez la presión sobre los estudiosos de una imagen global y uniforme del teatro de Lope, repetida de generación en generación, y que se fundamentaba sobre un corpus muy limitado, y siempre el mismo, de dramas de la honra (villana o simplemente vasalla) y de comedias de capa y espada, ha impedido captar las diferencias en el interior de este teatro, y tal vez yo ande muy desencaminado, pero a la altura de 1992 lo que más me interesa es recuperar la pluralidad de una dramaturgia que no fue uniforme, ni estética ni ideológicamente, que pasó por etapas diferentes y que respondió con géneros diferentes a necesidades diferentes, a funciones diferentes y a gustos o expectativas diferentes. Si nadie fuese a cargarme con el mochuelo del deconstruccionismo -que me interesa como filosofía pero no como método de crítica literaria- me atrevería a decir que es preciso descentrar el discurso crítico elaborado sobre Lope y la Comedia, desafiar una historia teatral que en gran medida nos ha sido legada, y cuyos fundamentos ni siquiera hemos problematizado, recuperar las contradicciones de ese teatro, no ocultarlas debajo de la alfombra, devolverle su vitalidad, su movimiento, sus

---

inventar o crear nada nuevo.

opciones, sus encrucijadas, sus alternativas, sus diferencias...Concedámonos a nosotros mismos - desde una época descreída y en la que se ha disuelto el viejo antagonismo entre realidad y utopía, o entre modelos alternativos de realidad- el acceso a otra época que también conoció el ocaso de los viejos ideales renacentistas, el final de la era de las grandes transformaciones, y en la que también se esfumó ese mismo antagonismo, y que no por ello fue monolítica, ni unilateral, ni reaccionaria, como tampoco lo es la nuestra.

Joan Oleza  
Universitat de València  
Marzo del 92

Bibliografía citada.

I.- Perspectivas globalizadoras.

Agulló (1980-1981-1982)

Arata (1989)

Asensio (1978)

Avalle Arce y Cervantes Martín (1985)

Bainton (1987)

Blecua (1991)

Díez Borque (1987) (1988), (1989),

Froldi (1962 >1968)

Granja (1986)

Jauralde (1983)

Johnson (1981)

Oleza (1981 > 1984) Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y el teatro del siglo XVI

Reichenberger y J.M.Regueiro (1984)

Reyes (1980 > 1991)

Salomon (1965)

Shergold (1967)

Sito Alba (1984)

Soave: Catálogo de la Biblioteca Estense de Modena,

Varey (1985)(1987)

Vázquez Estévez (1987)

Vitse (1984)(1988)

## II.1.- Los actores de la Comedia Nueva: de la sociología a la técnica del actor.

Allen (1991)

Bergman (1965)

Bolaños y M. de los Reyes (1989)

Canavaggio (1989)

Canavaggio(1989)

Castilla (1986)

Cruciani (1983)

Díez Borque (1978).

Díez Borque (1978).

Díez Borque ed (V. Dixon, E. Rodríguez, A. de la Granja, A. Tordera, F. Ruiz Ramón...)

Esquerdo (1975 y 1978)

García Valdecasas (1989) y (1991)

Granja (1991)

Granja(1989 a)(1989 b)

Haley (1971 y 1977)

Muñoz Barberán (1981)

Oehrlein (1989)

Pérez Priego (1988)

Rozas "Sobre la técnica del actor barroco"

Sánchez Mariana (1989)

Sarrió (1989)

Sentaurens (1984)

Shergold (1968)

Subirá (1960)

Varey (1984) (1985) (1986)

Varey (1988) en Homenaje a Simón Díaz

Varey y N. D. Shergold eds. Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España (1985)

Wilder (1952 y 1953-1954)

## II.2.- La comedia y su público.

Allen (1983)

Allen (1983)

Díez Borque (1978)

Díez Borque (1978)

García Gómez (1991)

García Gómez (1991)

García Gómez, 1990

Mérimée (1913)

Mérimée (1913)

Mouyen (1991)

Mouyen (1991)

Rennert (1909)

Rennert (1909)

Sánchez Arjona (1887)

Sánchez Arjona (1887)

Sentaurens (1984,

Shergold (1967)

Shergold (1967)

Sirera (1980)

Sirera (1980)

Varey y Shergold (1971)

Varey y Shergold (1971)

Varey y Shergold (1971)

Varey y Shergold (1971)

Varey, Shergold y Davis, 1987

Zabala

### II.3.- La práctica escénica cortesana.

Crawford (1915),(1921) y (1922)

Díez Borque ed. (1986)

Ferrer(1991): La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador al reinado de Felipe III.

Flecniaoska (1968)

Jacquot (1956 y 1960) Le lieu théâtral a la Renaissance (1964)

La fête et l'écriture (1987)

López Estrada (1982) (1982),

Oleza (1984b),(1984c) y (1986c)(1984d) y (1986d) (1986)

Oleza (1985), (1991a) y (1991b)

Oleza (1991)(1983)(1981)

Oleza, Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca (1981)

Rodrigo (1984)

Shergold (1967)

Sirera (1984)"El teatro en la corte de los Duques de Calabria" .

Surtz (1979)

Surtz (1983)

Uzquiza (1982)

Varey y Shergold, Fuentes para la historia del teatro en España,

(I),Representaciones palaciegas: 1603-1699,

Wickham (1959)

### II.4.- El mecenazgo.

Dellepiane de Martino (1952-53)

Ferrer y Oleza, (1991)

Ferrer(1991) (1986)

Rozas

Rozas (1982)

Salomon (1968)

Stoll (1987)

Tuathaigh (1986)

### III.1.- Características

Alonso

Arce (1985)

Bakker (1981)

Carrasco Urgoiti (1982) y (1985)

Carreño (1982)

Catalán (1949)

Cattaneo (1991)

Cuadernos de teatro clásico, nº 3 (1989)

Díez de Revenga (1983)

Dixon (1989)

Edad de Oro, IX,

Ferrer (1989a)

Ferrer (1989b)

Fradejas (1986) y (1981).

García Lorenzo (1972) (1976)

Gilman (1981)

Kinter ( )

López Estrada (1981)

López Estrada ed. (1991)

Márquez Villanueva (1983 > 1988).

N. d'Antuono (1981)

Oliva (1988)  
Parker (1986)  
Porrata (1972)  
Rey Hazas (1991)  
Ruiz Ramón (1989)  
Ruiz Ramón (1989)  
Sage (1984)  
Serralta (1988)  
Sito Alba (1981)  
Torres (1989)

### III.2.- Los géneros en la fase de transición y ruptura.

Alonso (1984) y ed (1990)  
Arata (1989)  
Arata (1989)  
Arellano (1988)  
Bradbury (1981)  
Canavaggio (1988)  
Canet (1990) y (1991)  
Críticón, nº 23 (1983) "Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro"  
Cuadernos de teatro clásico (1988)  
Darst (1988)  
Diago (1984b) y (1990 )  
Ferrer (1986)  
Ferrer (1991)  
Ferrer ed (1990).  
Froldi (1989)  
Froldi (1991)  
Gilman (1981)  
Hermenegildo (1983)

Hermenegildo (1985)  
Kirby (1981)  
Kirschner (1989)  
López Estrada (1985)  
Ly (1983)  
Mc Curdy (1971 > 1989)  
O'Connor (1980)  
Oleza (1981)  
Oleza (1984a), (1984b), (1986a), (1986c)  
Oleza (1990).  
Oleza (1991)  
Oleza: "La fórmula teatral del primer Lope de Vega" (1981)  
Parr (1989)  
Rodríguez Baltanás  
Shecktor (1981)  
Sirera (1981 > 1986) (1988)  
Sirera (1986) (1991)  
Uzquiza ed (1986)  
Vitse (1983), (1984) y (1988)  
Vitse (1988)  
Weber de Kurlat (1975 y (1977))  
Ynduráin ed (1986)

### II.3. Autores y obras: de mediados de siglo a la transición y la ruptura.

Alonso (1984) y (1990).  
Arata (1989)  
Asensio (1978).  
Blecua (1978)  
Blecua (1991)  
Cañas (1980)

Cañas (1985)  
Canavaggio (1969) Comedia de los amores y locuras del Conde Loco, de Morales,  
Canavaggio (1977)  
Canavaggio (1977),  
Cancelliere (1986)  
Canet (1991)  
Canet ed (1985)  
Canet y J. L. Sirera (1981>1986)  
Canet, sobre Rosabella  
Cátedra y V. Infantes (1983a) (1983b)  
Crapotta (1985)  
Criado del Val ed (1981)  
Delgado (1984)  
Diago (1990)  
Diago (1991).  
Diago(1981), (1984a) (1984b) y (1989)  
Faliu Lacourt (1989)  
Ferrer (1984)  
Forastieri (1983)  
Fothergill Payne (1989)  
Fothergill-Payne (1986)  
Friedman (1981)  
Froldi (1962>1968)  
Froldi (1962>1968),  
Froldi (1968)  
Froldi (1981) (1991)  
García Santosjuanes (1984)  
García Valdecasas (1991, en prensa).  
Garzón Blanco (1984)  
González Ollé (1979)  
González Ollé (1979-80) y (1982),

González Ollé y V. Tusón (1981)  
Granja (1991).  
Griffin (1980), (1985),  
Griffin (1986)  
Hermenegildo (1961 y 1973),  
Hermenegildo (1973),  
Hermenegildo (1981)  
Hermenegildo (1983),  
Hermenegildo (1985)  
Hermenegildo (1989)  
Hermenegildo ed Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Tragedia de la destrucción de  
Constantinopla (1983)  
Hermenegildo ed. Tragedia de la honra de Dido restaurada (1986)  
Johnson (1981)  
Johnson (1981)  
Karlinger y J. Pögl (1992)  
López Alfonso (1989 )  
Ly (1983)  
Marín Martínez (1986)  
Márquez Villanueva Lope: vida y valores (1988)  
Meregalli (1980)  
Oleza (1981b)  
Oleza (1983)  
Oleza (1984b)  
Pérez Priego (1980)  
Pérez Priego (1988)  
R. Arias Tres églogas sacramentales inéditas (1987)  
Ramos (1986)  
Reyes Cano, 1980, 1981, y ed. 1986)  
Reyes Peña, El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria (1988),  
Rozas (1983)

Rozas (1990) Estudios sobre Lope de Vega  
Ruffinato (1971)  
Ruggerio (1980) y (1982)  
Sánchez Escobar (1981>1986)  
Sánchez Romeralo (1979) y (1980)  
Sánchez Romeralo ed (1989)  
Segura (1985)  
Sevilla y A. Rey Hazas eds (1987)  
Sirera (1981>1986)  
Sirera (1988))  
Sito Alba (1984)  
Spadaccini ed(1982)  
Talens y N. Spadaccini eds (1986) EL rufián dichoso y Pedro de Urdemalas.  
Valladares(1981)  
Vázquez ed (1985)Las fiestas solemnes de San Pedro Nolasco, de Alonso Remón, Dolfi (1983)  
Vitse (1980)  
Vranich (1985)  
Watson (1971)  
Weber de Kurlat (1976)  
Weber de Kurlat (1981), "Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de  
Lope de Vega"  
Weiger (1981),  
Weiger (1985)(1978)  
Weiger ed (1985)  
Ynduráin (1986)