

## **EL TEATRO CLASICO ESPAÑOL: METAMORFOSIS DE LA HISTORIA.**

*Diablotexto*, Nº 6: "El plural del teatro: Siglo XX en España". 2002. 127-164.

Recién estrenado el siglo XXI parece una buena iniciativa la del coordinador de este volumen, Antoni Tordera, de hacer balance de lo que ha supuesto el siglo pasado respecto al canon teatral hispano, tanto en la teoría como en la práctica, en la historia como en el presente. La iniciativa se complica cuando la remodelación de ese canon, en los estudios teatrales sobre los siglos XVI y XVII, envuelve el trabajo de quien hace balance, aunque en último extremo, y hasta que no pasen otros cien años, ésa es la única forma de hacer balance del presente, reconociendo la propia implicación y, einstenianamente, la cuota de distorsión que ello introduce. No hay manera de permanecer ausente del presente, y menos en un universo donde casi todo se hace presente, incluso el pasado. Así que después de muchas vacilaciones he aceptado incorporarme a este balance aunque haciendo declaración explícita de sus limitaciones, que no son otras que las que recortan mi propia posición, el lugar y el tiempo desde los que escribo, el horizonte estricto que puedo abarcar, los estímulos, las ideas, y también los intereses que han movilizado mi trabajo... En resumen:

- Un marco de historia cultural y, por consiguiente, una opción teórico-metodológica historizadora.

- Un campo de investigación situado en el teatro del pasado, en los siglos XVI y, parcialmente, XVII, dado que mi atención —y mi competencia— ha asumido por frontera de cierre —al menos hasta hace muy poco— la de la producción dramática de Lope de Vega.

- Un replanteamiento que toma como punto de partida una serie de trabajos que, en los años 60, modificaron de forma radical las bases de una historia teatral transmitida sin cambios relevantes desde el Romanticismo —los cambios, sobre todo en las generaciones del 68 y el 98, afectaron más a la valoración ideológica que a la visión histórica del teatro clásico— hasta la segunda República, en la que sin duda, y gracias al protagonismo de la

llamada Generación del 27, comienzan a cuestionarse —más en la reivindicación o en la práctica representacional que en la teoría y dejando de todas formas intacta la visión de conjunto— algunos supuestos de esta historia teatral.

- Y que se efectúa desde la orientación de mi propio trabajo, en parte respuesta al estímulo de los citados anteriormente, en parte proyección de la profunda renovación del pensamiento teórico en las décadas de los setenta-ochenta, en parte resultado de la masiva aportación de estudios de base sobre los muy diversos aspectos del teatro español que se produce con el cambio de ciclo histórico en España —normalización cultural dentro del país, por un lado, cohesión del hispanismo internacional, por el otro—, a partir de 1975.

- Destacados aquellos trabajos renovadores de los sesenta, mi balance de la situación posterior se hará en buena medida —y hasta allí donde sea posible— más sobre las transformaciones experimentadas que sobre los nombres y más sobre los principios teórico-metodológicos que sobre la bibliografía, cuyo estado de la cuestión ya intenté elaborar en otra ocasión.<sup>1</sup>

Dicho esto a manera de guía de uso de las páginas que siguen, y también de advertencia para que nadie se sienta defraudado o con derecho a reclamar aquello que en ningún momento se ha pretendido ofrecer, entro, sin más, en la cuestión.

### **1. Una década que cambió las cosas, o mejor dicho, el conocimiento sobre las cosas.**

Al inicio de la década de los sesenta quedaba lejos el recuerdo de aquella erudición "positiva" (no siempre "positivista") del siglo XIX que había inventariado manuscritos, ediciones, controversias (Mesonero, La Barrera, Paz y Meliá, Cotarelo...), que coleccionó noticias sobre actores, representaciones, corrales de comedias, a la manera de los anales — en los mejores casos a la manera de crónicas— de la escena, bien de la española, bien de las municipales (Casiano Pellicer, J.Sánchez Arjona, C.Pérez Pastor, H.A.Rennert, H.Merimée, F.Rodríguez Marín, N.Díaz de Escobar...). Por otra parte eran muy escasos los manuales —o visiones de conjunto— contemporáneos y solventes del teatro clásico español: estaba la *Historia General de las literaturas hispánicas*, dirigida por Díaz Plaja,

---

<sup>1</sup> "El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión", en J.Canavaggio ed. *La comedia*. Madrid, Casa de Velázquez, 1995. 181—226

con sendos capítulos de E.Juliá (para el teatro del siglo XVI) y de C.Sainz de Robles (para el del XVII), ambos de 1953, además de la *Literatura dramática* de Angel Valbuena Prat, cuya primera versión era de 1930 y que fue modificada, hasta en el título, en 1956. Este déficit tenía una cierta compensación en el teatro del siglo XVI, donde el *Spanish Drama before Lope de Vega* (1922, 1937, 1967) de J.P.W.Crawford, era un instrumento extremadamente útil (si bien poco utilizado), tanto por la abundante información sobre obras y autores habitualmente silenciados, como por la sensibilidad hacia la dimensión teatral de la literatura de que trataba, como por el intento —el primer intento, en realidad— de organizar el relato histórico a partir de la delimitación de tradiciones diferenciadas, especialmente por lo que se refería al drama "profano" (*Pastoral and festival plays, Romantic Comedy and the Comedy of manners, Italianate comedy*). Por otra parte el estudioso del teatro del siglo XVI disponía de la monumental edición de *Propalladia and other works* (1943—1961), de J.E.Gillet, auténtica enciclopedia del teatro de la primera mitad del Quinientos. Salvo estas y quizás alguna otra excepción, que posiblemente se me escape, las mejores visiones históricas de conjunto del teatro clásico español había que ir a buscarlas o bien en los grandes estudios del siglo XIX (el Conde de Shack y Menéndez Pelayo, sobre todo), o bien en las historias generales de la literatura: la ya citada dirigida por Díaz Plaja, la de Valbuena (1937, 1943—44...), o la más reciente de J.L.Alborg, cuyo primer volumen, con un estudio del teatro medieval y renacentista, aparecía en 1966. Se disponía además de una serie de limitados pero útiles estudios contemporáneos sobre aspectos concretos: los escenarios y la puesta en escena en el siglo XVI (W.T.Shoemaker, R.B.Williams), el teatro de colegio (J.García Soriano), la formación del auto sacramental (B.W.Wardropper, J.L.Fleckniakoska), la tragedia y los trágicos (A.Hermenegildo)... y por supuesto se disponía de excelentes estudios sobre los grandes dramaturgos del XVII (Lope, Tirso, Ruiz de Alarcón y Calderón, en particular) y sobre los temas tradicionalmente privilegiados, como el del honor o el de la justicia poética.

En términos generales el modelo explicativo dominante hasta bien entrados los años 60 resultaba mucho más literario que teatral, construía una historia de autores aislados entre sí —o si se quiere, de los "grandes nombres" y, a modo de apéndice, de sus epígonos—, no se detenía a especificar líneas paralelas, alternativas o en oposición a las que marcaban los autores de mayor relieve (con perjuicio para dramaturgos con un papel histórico

determinante como Diego Sánchez de Badajoz, Timoneda, Rey de Artieda, Virués, o Claramonte), era incapaz de articular las distintas corrientes, géneros, tradiciones, datos escénicos y representacionales, épocas históricas...en hipótesis explicativas bien fundadas<sup>2</sup>, y se alimentaba de los tópicos heredados de las primeras —y grandes— construcciones explicativas del XIX (la romántica, con la "teoría" puesta en juego por los Schlegel y la "historia", que la aplicaba, por el conde de Shack; y la historicista de Menéndez Pelayo), tópicos que a menudo suponían un pesado lastre para una mejor comprensión de nuestra historia teatral, como en el caso del carácter "prelopista" de todo el teatro del siglo XVI, con que se hacía depender la riqueza teatral de una época histórica del modelo que se imponía en la siguiente<sup>3</sup>, o en el de la formación de todo un sistema teatral, el de la *Comedia Nueva*, por obra y gracia del genio creador de un solo poeta, capaz eso sí de encarnar el espíritu<sup>4</sup>, la sensibilidad, las ideas, los mitos, incluso la lengua de todo un pueblo en su momento histórico más "nacional", así como el de su culminación por obra y gracia de otro genio no menor —mayor incluso, según autores—, Pedro Calderón de la

---

<sup>2</sup> Todavía en 1967, en la primera edición de su renovadora *Historia del teatro español*, Francisco Ruiz Ramón recogía la evolución teatral a lo largo del siglo XVI en los siguientes términos: "En el largo período que va de la última década de la producción de Gil Vicente a la aparición de la generación de los trágicos, es decir, aproximadamente, de 1530, en que ya ha comenzado su obra dramática Diego Sánchez de Badajoz, a 1580, en que Jerónimo Bermúdez ha publicado ya sus dos tragedias y Juan de la Cueva estrenado sus primeras piezas, el teatro en España produce una abundante serie de obras religiosas, la mayoría de las cuales son anónimas. Es éste un período de gran desorientación teatral, a la vez que de búsqueda, en el que se yuxtaponen o se contraponen, sin armonizarse nunca, tendencias muy variadas. Se imita el teatro de Torres Naharro y Gil Vicente, sistemáticamente unas veces, en rasgos aislados, otras; se intenta aclimatar la tragedia clásica mediante las traducciones y adaptaciones; se escriben imitaciones de *La Celestina*; surge y se desarrolla un interesante teatro universitario y de colegio; Lope de Rueda escribe su obra, que, a su vez, cuenta con imitadores; finalmente, combinando elementos satíricos y religiosos, cuyo origen está en Juan del Encina, se escribe multitud de piezas cortas llamadas autos, representaciones, farsas, que integran el caudal de nuestro drama religioso del XVI" (I, 94—95). Si quisiéramos explicar el papel que juega un repertorio de piezas como el del *Códice de Autos viejos*, por ejemplo, no contaríamos más que con un elemento de análisis: el de la mezcla de elementos satíricos y religiosos que tiene su origen en Juan del Encina; si quisiéramos relacionar las farsas de Diego Sánchez de Badajoz con los *ternarios* de Timoneda, no encontraríamos más explicación que la del "desconcierto" y la "búsqueda"; pero si quisiéramos pasar de Torres Naharro a Lope de Rueda, no obtendríamos otra ayuda que la de la constatación de que ambos están ahí, con sus respectivas obras. Ruiz Ramón recogía así un estado de conocimientos verdaderamente precario, a las alturas de 1967, sobre la evolución del teatro del XVI.

<sup>3</sup> Una derivación no menor de este proceder es la que puede contemplarse a menudo en el estudio del teatro religioso del siglo XVI, juzgado en función de su capacidad — mayor, menor o nula, según los casos — de prefigurar el auto sacramental calderoniano.

<sup>4</sup> Esa identificación del genio individual y el colectivo — el espíritu de todo un pueblo, o de una nación, o de una raza, según matices — procede de Herder y del *Sturm und Drang*, la asumen los Schlegel, y la transmiten a los Durán, Gil y Zárate, Amador de los Ríos y demás historiadores del siglo XIX, con la excepción, en parte, de Menéndez Pelayo. He estudiado el tema en "Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, 1, 1996.119—135, y en "Clarín y la tradición literaria", *Insula*, nº 659, 2001. 22—25.

Barca, capaz de asimilar todas las vetas de una herencia tan fabulosa como desordenada e intuitiva, y de someterlas a orden, sistema y superior pensamiento, siempre en la más estrecha comunión con la nación y la época. Todo lo demás eran o predecesores o epígonos, esto es, miembros de la "escuela de Lope" o de la "escuela de Calderón".

Este panorama sufrió una considerable sacudida en los años 60. Unos pocos pero muy selectos libros sometieron a crítica el estado de la cuestión y sus presupuestos, abrieron puertas a líneas de investigación definidas y fundamentadas, y sentaron las bases del que, a partir de finales de los años 70 y a lo largo de los 80 se constituiría como un nuevo modelo explicativo.

Entre estos libros, el de Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega* (1965), se mantenía metodológicamente en el tradicional terreno de los estudios temáticos, pero era capaz de elaborar un seguimiento histórico riguroso — a través de la *materia* rura— de las continuidades y discontinuidades entre obras y autores de diferentes épocas, y de perseguir las mutaciones históricas de toda una serie de temas, actitudes ideológicas, gustos teatrales, mecanismos escénicos, o demandas sociales que, referidos siempre a la *materia* campesina, atravesaban el teatro entero del siglo XVI hasta abocar de lleno en la *Comedia Nueva*. Por otra parte, y desde una perspectiva epistemológica materialista, proponía una explicación histórica en la que teatro y circunstancias sociales se entrelazaban enriquecedoramente. El trabajo de Salomon abrió la puerta en los años siguientes —los de la creciente resistencia contra el franquismo— a una línea de estudios de orientación empírica y sociológica de sus discípulos (J.Sentaurens, J.Mouyen, F.Sureda...), a la vez que a una sociología más interpretativa, que tuvo sus principales portavoces en J.A.Maravall (*Teatro y literatura en la sociedad barroca* (1972), *La cultura del barroco* (1975)) y en los primeros estudios de J.M<sup>a</sup>.Díez Borque (*Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (1978)). La primera línea produjo al menos un fruto excepcional, el estudio de J.Sentaurens *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle* (1984), a mi modo de ver la mejor reconstrucción histórica de una práctica escénica municipal, en toda la variedad de sus aspectos. No obstante el modelo explicativo construido por Maravall sobre el teatro barroco empobreció sensiblemente el de Salomon, confiriéndole un carácter unilateral de correa de transmisión de una ideología nobiliaria e interpretándolo como un sistema de producción de

espectáculos orientado a las masas, doctrinariamente reaccionario, y en el que se mezclaban sin distinción los intereses de la gran nobleza, los de la iglesia contrarreformista y los de la corona. Los presupuestos epistemológicos que subyacían a esta explicación tenían que ver con el marxismo, como los de Salomon, pero en su vertiente menos dialéctica y probablemente más desfasada, la de la teoría de la obra de arte como reflejo, sometida a crítica desde dentro del propio marxismo contemporáneo (Brecht, Gramsci, Benjamin, Adorno, Althusser, Della Volpe, Goldmann, Macherey, Eagleton...) El estudio de Salomon aportaba una documentación formidable, tanto en los aspectos de historia social (lo que le permitió publicar un libro paralelo, *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II* (1964)), como en los de historia teatral, y un panorama de lecturas verdaderamente rico, cuya carencia se nota mucho en los estudios a vista de pájaro de Maravall, basados por otra parte en un *corpus* de obras muy limitado y, lo que es más sorprendente, seleccionado siempre dentro del canon establecido por Menéndez Pelayo y seguido por Menéndez Pidal.

Otro libro que produjo una profunda sacudida en el panorama teatral fue el de Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés* (1965), porque con su revalorización de un género considerado menor por la historiografía convencional<sup>5</sup>, evidenciaba a los ojos de los estudiosos "la otra cara" del teatro clásico, la dimensión olvidada de un espectáculo más complejo del que se podía vislumbrar a partir de los textos de los dramas canónicos, y sin la cual todo esfuerzo de interpretación resulta inevitablemente parcial, pero también porque a través del género entremesil era capaz de articular la evolución histórica —con mutaciones precisamente aprehendidas— que codujo desde Lope de Rueda —y, retrospectivamente, desde los orígenes del género— hasta Quiñones de Benavente. El libro de Asensio, acompañado muy de cerca por el de H.Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* (1965), inauguraba una de las líneas de investigación más solicitadas de las últimas décadas del siglo: ediciones y estudios como los de F.Lázaro Carreter (1965), los de la propia H.Bergman (1970), J.L.Fleckniakosca (1975), A.de la Granja (1981), J.Canavaggio (1981), M.Fernández Nieto (1983), E.Rodríguez Cuadros y A.Tordera (1983, con sendos trabajos publicados en Castalia y en Tamesis Books), M<sup>a</sup>.L.Lobato (1989),

---

<sup>5</sup> El mejor precedente, la *Colección de entremeses, loas, bailes y jácaras*, (1911), compilada por E.Cotarelo quedaba muy lejos ya y tenía un carácter más documental que de estudio histórico.

M<sup>a</sup>J.Martínez López (1997)...y misceláneas como las de L.García Lorenzo (1983 y 1988), o bibliografías como las de A.de la Granja y M<sup>a</sup>.L.Lobato (1999) así lo atestiguan.

A finales de la década Otón Arróniz publicaba *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (1969), libro que exhibía la muy pertinente virtud de seguir paso a paso la conexión italiana del teatro español a lo largo del XVI, sus vías, el influjo sobre los dramaturgos españoles, los temas y formas transmitidos, la lectura de los *Novellieri*, las representaciones, los efectos de la llegada de las compañías italianas, las reformas de la práctica escénica impulsadas por ellas, la labor de los escenógrafos cortesanos... Ponía las bases, en suma, de una historia del teatro que ya no podría ignorar en adelante la continuada interrelación de las prácticas escénicas en las dos penínsulas mediterráneas. El libro de Arróniz había tenido, por otra parte, un importante precedente en la monografía de Falconieri (1957) sobre la *commedia dell'arte* en España, pero lo desbordaba en la medida en que ampliaba el enfoque a todo el siglo y a los múltiples componentes de una práctica escénica. En las décadas siguientes, y a partir de 1975, es de estricta justicia subrayar el esfuerzo del *Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, dirigido por F.Doglio, con sus encuentros y publicaciones anuales, por profundizar en los muy diversos aspectos de la relación entre el teatro italiano y el español, y en general por impulsar una visión "europea" del teatro medieval y renacentista.

Otro libro de Otón Arróniz, *Teatro y escenarios del Siglo de Oro* (1977), estaba destinado a ejercer una notable influencia, aunque más por las sugerencias que era capaz de movilizar que por la exactitud de su documentación, no siempre fiable. Arróniz enfocaba el nacimiento del teatro profesional a partir de la habilitación de lugares estables y públicos para la representación, y extendía su análisis desde los orígenes mismos del movimiento habilitador, con sus vínculos institucionales en la Iglesia, hasta el período 1622—1680, marcado por la primacía de la producción cortesana. Por otra parte el libro se atrevía a lanzar la hipótesis de diversos modelos de escenarios (el de los corrales madrileños frente al del "teatro mediterráneo") y de diversos ámbitos representacionales (el de los corrales, el del teatro cortesano, el caso particular del teatro en Nueva España), así como a explorar la tecnología de la "mise en scène".

Pero si Arróniz, desde Méjico, estimuló toda una línea de análisis escénico, que tenía precedentes tanto en el hispanismo anglosajón (Rennert, Shoemaker, Williams), como en el

italiano (de nuevo Falconieri (1965) con su estudio sobre "los antiguos corrales en España"), o en el francés (las muy notables misceláneas de Jean Jacquot (1956), (1960), (1968), (1975), pioneras en el estudio del teatro desde una perspectiva "europea"), el impulso decisivo vendría desde Inglaterra, con su rica tradición de estudios específicamente escénicos y de carácter histórico. La historia del teatro español difícilmente pagará nunca la deuda contraída con las investigaciones del profesor del Westfield College de la Universidad de Londres, John Varey, acompañado primero por Norman D.Shergold y, años más tarde, por Charles Davis. Sus estudios sobre los dibujos de los corrales (1951), sobre la Tarasca del Corpus (1953), sobre la representación de los autos sacramentales en Madrid (1955, 1958, 1959, 1961), sobre los contratos de arriendo de los primeros teatros de Madrid (1958, 1960, 1962), sobre las prohibiciones de autos y comedias (1960), sobre las representaciones palaciegas (1963), o sobre la puesta en escena del auto sacramental (1964), fueron desembocando en la ambiciosa empresa de las *Fuentes para la historia del teatro en España*, iniciada en 1971, con el volumen III, y continuada ininterrumpidamente en las décadas siguientes. Desde la editorial Tamesis Books que dirigía, fue aportando a la investigación los documentos precisos para levantar el andamiaje que exigía una historia de la práctica escénica (ya no del "teatro" como "literatura dramática") en España: escenarios, corrales, arriendos, actores, planos, ingresos y gastos, construcciones y reformas, público y localidades...la mayor parte de su esfuerzo se centró en la documentación de los corrales madrileños, por la extraordinaria riqueza de los archivos que la atesoraban, pero dejó bien establecidas las bases del teatro público sacramental y del teatro palaciego, y abrió la colección de las Fuentes a los documentos de otros lugares representativos de la práctica escénica hispana. Su libro *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el siglo de Oro* (1988), muy posterior, vendría a reunir algunos de los mejores estudios críticos del autor, desde la época de Cervantes a la de Calderón. Bastantes años antes, en 1967, su compañero de investigación en aquella época, N.D.Shergold, publicó *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, sin duda la primera historia de conjunto del teatro español concebido en términos de espectáculo escénico, desde sus orígenes medievales hasta 1700, y desde las distintas tradiciones del teatro religioso medieval hasta la formación de las compañías de teatro profesional o la hegemonía del teatro palaciego, pasando por el estudio de los lugares teatrales, las puestas en escena, los

actores o el público. Si fue utilísima entonces, cuando no tenía parangón, hoy que la información que manejaba se ha visto muy ampliada por la investigación posterior, sigue siendo de obligada consulta en muchos de sus capítulos. En particular es a Crawford y a Shergold, ambos procedentes de una fecunda tradición anglosajona, a quienes debemos la incorporación a nuestra historia teatral de toda una tradición escénica que arrancaba de la Edad Media y que era ignorada habitualmente por nuestras historias teatrales, al menos hasta el reinado de Felipe IV, me refiero a la tradición de los "Festival Plays" que, en su día, intenté adaptar al castellano con la expresión "Fastos teatrales cortesanos".

Quienes nos iniciamos en los estudios teatrales en los años 80 ya no pudimos ignorar el desplazamiento operado por los trabajos de Varey y Shergold, reorientándolos hacia una concepción de la historia teatral que tuviera como presupuestos fundamentales la dimensión de actividad social específica del teatro, así como su caracterización escénica.

Unos años antes de que Shergold publicara su *History of the Spanish Stage* (inexplicablemente no traducida, todavía, al castellano) publicaba Rinaldo Froldi la primera versión, en italiano, de un fundamental estudio que, al revisarse y traducirse a nuestro idioma, en 1968, adquiriría su título definitivo: *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Froldi acometía un replanteamiento teórico del proceso de formación de la "comedia española", sometiendo a crítica los "límites" interpretativos de una tradición que se remontaba al Conde de Shack y a Menéndez Pelayo, y procediendo a un examen distinto del papel de Lope, del del *Arte Nuevo*, del de Juan de la Cueva o del de los dramaturgos valencianos en este proceso. El giro epistemológico que proponía Froldi significaba, en líneas muy generales, la desautorización de la concepción romántica heredada por la historiografía española y que a las alturas de 1960 seguía cultivando una explicación de la historia sustentada sobre el principio romántico del genio, sobre su capacidad de encarnar el espíritu de la nación o de la raza, y sobre su poder para transformar o fundar la historia, pero también la desautorización de una concepción clasicista—moralista—racionalista (de Moratín a Azorín, pasando por Morel—Fatio) que siglo tras siglo venía repitiendo las acusaciones formuladas ya en el Seiscientos por los adversarios academicistas de Lope. Como alternativa Froldi enfocaba el teatro de Lope y el de sus predecesores en su plena y compleja historicidad, y ofrecía la reinterpretación de su aportación histórica (Lope aparecía como el creador de un lenguaje nuevo para el teatro, fruto de la simbiosis entre el

lenguaje culto de la tradición literaria y el de la inmediatez social), tanto como la de su relación con la situación teatral contemporánea (la obra del Fénix emergía en un momento histórico de gran densidad de iniciativas teatrales de diverso registro) y del papel pionero que habían jugado la ciudad de Valencia (como foco de actividad teatral) y su grupo de dramaturgos (cuyas figuras más representativas, de Timoneda a Tárrega, estudiaba rigurosamente) en la configuración del nuevo lenguaje teatral y en la formación dramática de Lope. Frolidi examinaba y comparaba atentamente las piezas de estos dramaturgos y las del primer Lope, y sin restarle un ápice de su importancia a la obra del dramaturgo madrileño la resituaba en un contexto histórico en el que ya no podía aparecer en solitario. Como consecuencia de ello, el grupo de los Rey de Artieda, Virués, Tárrega, Aguilar o el joven Guillén de Castro —con su insoslayable predecesor, Timoneda— dejaba de ser considerado como conjunto de seguidores de la escuela de Lope —con el precedente de un Timoneda epígono de Rueda—, tal como se venía repitiendo desde el estudio de Mérimée (1913) y pasaba a ser considerado como propiciador de la poética de la *Comedia Nueva*, algunas de cuyas fórmulas habían cristalizado ya en sus obras, especialmente en las del canónigo Tárrega. En su argumentación Frolidi criticaba severamente la excesiva relevancia concedida por los historiadores de nuestro teatro a una supuesta escuela trágica española —cuya existencia negaba— y, en particular, a Juan de la Cueva, como hito decisivo en el proceso de formación de la *Comedia Nueva*.

Este puñado de libros al que acabo de referirme fue decisivo en la formación de muchos de nosotros, pero aún antes de que comenzara la que hoy puede considerarse masiva reformulación de nuestra historia teatral, en los ochenta, un último libro, bastante más tardío, pero estratégicamente ubicado por lo que suponía de asimilación de las diversas direcciones puestas en juego en los sesenta, se constituyó en una especie de nudo de comunicaciones por el que hubo que pasar necesariamente. Me refiero a la tesis de doctorado (1975) de Jean Canavaggio, transformada en libro en 1977, *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*. Hay en el libro de Canavaggio muchas apuestas reunidas, que entre todas vienen a configurar una nueva perspectiva integradora. Tal vez la primera de estas apuestas reside en la tesis de que la historia no es, sino que se construye, tesis que exige una atención cuidadosa a las circunstancias e intereses con que se forja el objeto histórico que responde a la etiqueta de "teatro de Cervantes", con que se constituye su

corpus o con que se efectúa la recepción crítica. Pero en una segunda apuesta Canavaggio asume la exigencia de restituir la dramaturgia de Cervantes a un proceso histórico que si por un lado se articula sobre la relación dialéctica que la dramaturgia cervantina mantiene con la *Comedia Nueva* (y que permite distinguir hasta tres momentos distintos en esta relación), por el otro, o por los otros, remite, en múltiples conexiones, a la experiencia biográfica del autor, a las circunstancias históricas, a las tradiciones literarias de las que se apropia, o a su filosofía del ser y de la existencia. Una tercera apuesta es la sabia diversificación del teatro de Cervantes no sólo en etapas diferentes, sino también en direcciones diferentes, casi hasta en géneros diferentes —aunque Canavaggio no da el paso y se mantiene en apuntar posibilidades genéricas más que géneros—, que se distribuyen en torno al eje de otra dialéctica plenamente cervantina, la que se genera incesantemente entre los polos contrarios de la ficción y la experiencia: así sus obras se alinean bien del lado de la tradición escrita (el legado de la Antigüedad en la *Numancia*, el de la hagiografía en *El rufián dichoso*), bien del lado de lo vivido experiencialmente (el pasado inmediato en *Los tratos de Argel*, el recreado en *Los baños de Argel*), bien en la aduana entre uno y otro lado, en esa frontera difusa de lo verídico (entre el peligro turco de *El gallardo español* y el espejismo turco de *La gran sultana*), bien del lado de lo imaginario, sea a través de fábulas ya consagradas (*La casa de los celos* y la lectura de Boiardo, *El laberinto de amor* y el motivo de la falsa acusación), sea a través de la imaginación liberada de vinculaciones (en *La entretenida* y en *Pedro de Urdemalas*), o bien finalmente sobre el contrapunto de los entremeses. La cuarta apuesta, que se corresponde con la segunda parte de su estudio, aborda la obra de Cervantes como teatro, estudia el espacio dramático, la acción y sus articulaciones, los elementos del decorado, las posibilidades de la puesta en escena. Más allá de la importante revalorización del teatro de Cervantes que el libro de Canavaggio suponía, y que no es uno de sus méritos menores, el lector podía encontrar estas apuestas teórico—metodológicas que, a mi modo de ver, asimilaban las principales direcciones propuestas en los libros de los sesenta: la contemplación simultánea de la comedia y su contrapunto, el entremés, a la que había invitado Asensio; la sensibilidad de Salomón o del primer Arróniz hacia las tradiciones teatrales y hacia su recepción por quien antes que autor fue lector; la convicción de que la historia del teatro debe constituirse contando con las propuestas y las posibilidades escénicas, que alienta en Varey, en Shergold o en el segundo

Arróniz; en suma, esa conciencia crítica de la historia de Froldi, que hizo factible su renovación.

## 2. **El cambio del estado de cosas.**

A finales de los setenta y principios de los ochenta se produjo una coyuntura que permitió cambiar no sólo el conocimiento sobre las cosas sino también el estado de cosas. El desplazamiento del clima intelectual de la prolongada dictadura por uno más acorde con una democracia normalizada fue rápido aunque lleno de tropiezos, e implicó a buena parte de la universidad española, que se orientó hacia objetivos de modernización científica y administrativa. En bastantes departamentos y facultades se produjo un importante recambio en los lugares de decisión y se dispuso de la capacidad de modificar las plantillas, los equipos de investigación, los planes de estudio, la estructura misma de las facultades. No todos los cambios fueron positivos, ni mucho menos, pero incluso los que fueron producto de la embriaguez de una democracia recién estrenada reflejaban un saludable espíritu de refundación civil. Coincidió además estas circunstancias particularmente españolas con la renovación intelectual de los años setenta, y concepciones teórico-metodológicas como el redescubierto Formalismo ruso, el Estructuralismo, la Semiótica, el Marxismo crítico o el Psicoanálisis concurren a un debate tan encrespado como imprescindible con una tradición académica predominantemente filológica y de un historicismo ecléctico, a medio camino del legado positivista del diecinueve y del idealismo conservador. Los treinta años transcurridos dejan un velo de melancolía en la mirada que contempla aquel ya lejano fervor. Pero a fin de cuentas las cosas cambiaron y casi nadie podría negar, hoy en día, que fueron a mejor.

En los estudios teatrales referidos a los siglos XVI y XVII se produjeron una serie de cambios situacionales que transformaron la práctica social de los mismos, así como el escenario mismo en que se desenvolvían. Uno de los primeros cambios en producirse fue una extraordinaria dinamización de las relaciones entre universidades españolas y el conjunto del hispanismo internacional, relaciones que hasta 1975 sufrían todavía la ralentización y la falta de comunicación fluida que impusieron la guerra civil, el exilio y la larga dictadura. Se revitalizaron, con una creciente participación española, asociaciones ya muy asentadas como la AIH, se crearon otras nuevas, como la AISO, especializada en los Siglos de Oro, se anudaron relaciones personales que facilitaron el intercambio de

profesores, se multiplicaron los Congresos Internacionales especializados sobre el teatro clásico español, a menudo monográficos (Lope, Calderón, Tirso, Mira de Amescua...). Cuando en 1980 se celebró en Madrid el multitudinario Congreso Internacional "Lope y los orígenes del teatro español", organizado por M.Criado de Val, la mayor parte de los que acudimos— fuera cual fuera nuestro lugar de procedencia —éramos unos para otros unos perfectos desconocidos. Si hoy se repasa la bibliografía reciente de la parcela en que cada uno se ha especializado es fácil observar que uno se encuentra como en el interior de una comunidad cuyos miembros le son familiares y con los que se encuentra, más o menos regularmente, cada cierto tiempo. Un papel relevante en esta intercomunicación del hispanismo internacional de los comediantes lo han jugado aquellos encuentros regulares entre especialistas, como los de *Edad de Oro*, en la Autónoma de Madrid, animados por Pablo Jauralde, Antonio Rey Hazas o Florencio Sevilla, los de Toulouse, con Marc Vitse y Frederic Serralta como coordinadores, los de Pamplona, con Ignacio Arellano y su equipo ..., o los más recientes de la Autónoma de Barcelona, dirigidos por A.Blecua y G.Serés, de Burgos, con M<sup>a</sup> Luisa Lobato, de Nápoles con G.B.de Cesare y de la AISO con su cambiante organización y sede. El nombramiento de John Varey como *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Valencia, en 1989, que dio lugar a un Congreso-Homenaje titulado "Comedias y comediantes" con amplia participación de "comediantes" académicos, se inscribe en esta dinámica, como se inscribió el encuentro promovido por las universidades de Bolonia y de Valencia, en Volterra, en 1991, acogido por la hospitalidad de R.Froldi, y convocado con la intención de revitalizar los estudios autónomos sobre el teatro del siglo XVI mediante la reunión y el contacto de algunos de los mejores especialistas en este campo, que en bastantes casos no se conocían entre sí, o como se inscribieron, durante algunos años, los seminarios organizados por Mercedes de los Reyes Peña en la Universidad de Sevilla, o los pioneros (desde 1976) y hasta hoy regulares encuentros organizados por Federigo Doglio y su *Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, con su combinación de representaciones y de sesiones de estudio dedicadas al nacimiento del teatro europeo moderno.

Entre los encuentros internacionales hay algunos que han tenido una relevancia muy especial, por sus especiales características. El primero de ellos, sin duda, es el *Festival Internacional de Almagro*, iniciado en 1978 e impulsado sobre todo por hombres de teatro

y de estudio como Rafael Pérez Sierra, César Oliva, o Luciano García Lorenzo, que tuvo la virtud de inaugurar un lugar de encuentro entre el mundo del teatro y el de la Universidad, entre representantes y estudiosos, que con el tiempo sería decisivo. La convivencia de unos y otros en el verano hechizado y abrasador de Almagro, el poder evocador de su corral, su plaza, sus casonas y conventos, la presencia de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, las Jornadas de estudio, los debates formales y también los informales, la colaboración de los *Cuadernos de Teatro Clásico*, han conformado a lo largo de más de veinte años una experiencia irrenunciable. En la ciudad de Elche, y alrededor de la representación anual de *El Misteri d'Elx*, comenzó a convocarse desde 1991 el *Festival de Teatro y Música Medieval*, encuentro anual de estudiosos y de compañías internacionales, para debatir y poner en escena el teatro medieval y renacentista, bajo la experta dirección entonces del malogrado Luis Quirante y con el impulso promotor de Evangelina Rodríguez. También sobre la doble base de encuentros de estudiosos y representaciones de teatro, pero ahora más decantadas hacia el teatro del XVII, en 1984 comenzaron a celebrarse las *Jornadas del Teatro del Siglo de Oro*, en Almería, impulsadas por Antonio Serrano y Agustín de la Granja.

Junto a los encuentros e intercambios personales tuvieron un protagonismo especial en la nueva situación revistas y editoriales especializadas. Entre las revistas, el *Bulletin of the Comediantes* fue, sin duda, la primera y la más permanente, pero el papel que han venido jugando *Criticon*, desde Toulouse, o los *Cuadernos de Teatro Clásico*, desde Madrid, ha ido incrementando su protagonismo hasta convertirlo en imprescindible. Más recientemente el *Anuario Lope de Vega*, de la Autónoma de Barcelona, o las *Actas de las Jornadas de Teatro Clásico*, del Festival de Almagro y la Universidad de Castilla—La Mancha, dirigidas por F. Pedraza, se han incorporado a la nueva situación. Entre las editoriales dos han tenido una participación decisiva, hasta el punto de que no podría realizarse una historia de los estudios teatrales en España, o de la lectura del teatro clásico español, sin tenerlas en cuenta como inventarios de primer orden. Me refiero a Tamesis Books, desde Londres, conducida personal y minuciosamente por John Varey hasta su muerte, y a Edition Reichenberger, desde Kassel, empeño de Roswitha y Kurt Reichenberger.

En los últimos años, y a medida que la documentación acumulada crecía —y se dispersaba— en campos de trabajo como el de los actores, los corrales, el público, o había una mayor demanda de información acerca de los dramaturgos menos citados o de los dramas no incluidos en un canon demasiado rígido y de otros tiempos, han venido elaborándose nuevos instrumentos de trabajo, a veces en formato impreso, otras en formato digital, pero casi siempre bajo la forma de diccionario—base de datos. Un ejemplo bien característico de estos nuevos instrumentos es el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, que viene preparándose desde principios de los años 90 en la Universidad de Valencia, inspirado por una propuesta de John Varey y comenzado por Amelia García-Valdecasas, que no lo pudo llevar más allá de 1993 por su tan prematura muerte; desde entonces lo dirige Teresa Ferrer Valls, secundada por un equipo ya bien consolidado y con más de 6000 fichas elaboradas: la riqueza de la información reunida y las posibilidades de su aplicación hacen suponer que esta base de datos potenciará búsquedas muy variadas.

Entre los diversos catálogos que se han publicado en los últimos años (el de la *Hispanic Society of New York*, el de la *Biblioteca Estense*, el de la *Edward M. Wilson Collection*, el de la *Biblioteca Municipal de Madrid*...) hay dos que revisten una importancia singular para el período temprano que me ocupa: uno es *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio* (1989), de Stefano Arata, que incorpora al panorama de los investigadores la que sin duda es la primera colección de piezas de teatro del período de la génesis de la *Comedia*, el período oscuro por excelencia, recopiladas además por un noble contemporáneo, el Conde de Gondomar, lo que añade al valor de las piezas representadas en la época un horizonte de sugerencias sobre la forma de reunir las, que además tuvo por fruto la única biblioteca contemporánea específicamente teatral que conocemos; el segundo es *el Catálogo del Teatro español del siglo XVI* (1996), de M.M. García—Bermejo, por lo que supone de acercamiento al investigador de textos aunque conocidos poco frecuentados y por la panorámica que ofrece de un teatro del siglo XVI bastante más rico de lo que permitirían inducir nuestros manuales y estudios más socorridos. En la línea de una base de datos bibliográfica del teatro del siglo XVI hace años que Mercedes de los Reyes viene dirigiendo un proyecto de investigación en equipo, en formato digital, cuya mayor dificultad es su exhaustividad.

En la disponibilidad de textos cuidados y estudiados han jugado un papel importante editoriales como Reichenberger, Cátedra, Castalia, PPU, Crítica, Tamesis Books, Universidad de Navarra, la colección de las *Partes* del teatro de Lope de Vega publicada paulatinamente en Barcelona, bajo la dirección de A.Blecua y G.Serés, o la colección de *Textos clásicos del Teatro del Siglo XVI* patrocinada a la par por las Universidades de Sevilla, Valencia y UNED: algún día será preciso hacer balance de hasta qué punto han sido capaces de introducir nuevos textos, de modificar el canon o de reforzarlo. Quede por el momento la cuestión en suspenso. Al margen de estas colecciones, otras dos han tenido una extraordinaria aportación cuantitativa, esto es, de textos en estado puro, extraídos de ediciones de época y presentados sin anotaciones, y en cantidad: una en formato de libro, la de la *Fundación Castro*; otra, en formato digital, la de todas las *Partes* publicadas por los dramaturgos más reconocidos del siglo XVII, hasta un total de más de 900 obras, bajo el anagrama *Teso* y en forma de CD-Rom, por Chadwyck-Healey. Falta sin embargo la disponibilidad de muchas otras, las publicadas en volúmenes de diversos autores, las de dramaturgos menos conocidos, buena parte de las del siglo XVI... La utilísima herramienta que sin duda es *Teso* tendría que complementarse en los próximos años, pues el corpus teatral es tan vasto que sólo la "fabricación" de grandes instrumentos auxiliares, en los que las bases de datos electrónicas pueden jugar un papel determinante, podrá poner a disposición de los estudiosos, de los lectores y de la gente de teatro un panorama suficientemente fiable.

En una dirección paralela, pero que no se orienta a la publicación de los textos sino a repertoriar las tramas y sus datos más esenciales, se trabaja actualmente en diccionarios de argumentos de las obras de diferentes autores. Bastante avanzado se encuentra el de las obras de Lope de Vega, dirigido en una primera fase por Teresa Ferrer Valls y actualmente por quien suscribe estas líneas y en el que colabora un amplio equipo de reseña.

El estado de cosas que se ha ido consolidando en el último cuarto de siglo se manifestó en la oleada de nuevas historias del teatro que surgieron desde el primer momento. La pionera —hasta el punto de que se adelantó a la mayoría de estas transformaciones— fue, sin duda, la de Francisco Ruiz Ramón, cuya primera edición se remonta a 1967: lo que le faltaba de visión histórica —de hecho, no es una *historia* del teatro — lo compensó con un acercamiento de las obras clásicas a la sensibilidad de los

lectores contemporáneos: los razonamientos, las categorías puestas en juego, las lecturas de numerosas obras, enfocadas una a una, suponían un ejercicio de crítica dispuesta a apropiarse del pasado desde el punto de vista del presente, a fin de cuentas éste es el objetivo de toda crítica literaria, a diferencia del de la historia o del de la teoría. Entre las múltiples historias que siguieron yo subrayaría el papel de transición que jugó la dirigida por J.M<sup>a</sup> Díez Borque (1983) y en la que participaron R.Surtz, M. Sito Alba, Marc Vitse y F.Serralta, con su intento de articular desde un punto de vista histórico la dimensión dramática y la representacional, y con su manifiesta voluntad de entender la lógica del teatro medieval y la del siglo XVI por separado de la de la *Comedia Nueva*. La excesiva heterogeneidad de métodos y de supuestos teóricos, así como la irregular calidad de las diferentes secciones, o la escasa atención a los trabajos de base que por aquellos años estaban renovando el panorama, lastraron el proyecto. De la misma índole son una parte de las insuficiencias de que adolece la *Historia y crítica de la literatura española*, vols. 3 y 3/1, cuyos capítulos teatrales han sido redactados por Pablo Jauralde, Juan Manuel Rozas, Domingo Ynduráin y Luciano García Lorenzo en la primera entrega del siglo XVII (1983), y por J.M<sup>a</sup> Ruano de la Haza, Maria Grazia Profeti, Marc Vitse y Carlos Vaillo en la segunda (1992). La dispersión de criterios y enfoques, la desigual información de los autores, la oscilación entre estados de la cuestión y formulaciones personales es de tal calibre en lo que se refiere al teatro del siglo XVII que impiden una operatividad razonable de la fórmula "Historia y crítica". Se salvan algunos capítulos por la excelencia de la concepción y otros como bien informados estados de la cuestión. En cuanto al siglo XVI son de utilidad contrastada los que firma, bajo su responsabilidad exclusiva, Mercedes de los Reyes (1980, primera entrega, primer suplemento en 1991), por su precisa y abundante información.. Entre las historias de los últimos años, que han tendido a la fórmula unipersonal, destacaría *El teatro del siglo XVI* (1994), de Alfredo Hermenegildo, visión panorámica y didáctica de uno de sus más experimentados estudiosos, que deja en el libro el poso de sus trabajos previos; resulta notable por su metodología, dotada además de un respaldo teórico nada habitual en este campo, y por la coherencia de su concepción crítica, apoyada en múltiples trabajos anteriores, la *Introduzione allo studio del teatro spagnolo* (1994) de Maria Grazia Profeti, que a pesar de su brevedad navega con rumbo firme por la complejidad de la información y por los muy diversos aspectos del teatro clásico español,

decantándose más por los específicamente teatrales que por los literarios, hasta el punto de dejar a los autores en un segundo plano. Aporta además una periodización bien meditada. Menos audaz en su método, pero con una información panorámica puesta al día —y seleccionada con criterio — y una perfilada capacidad para asimilar las propuestas más renovadoras en los distintos campos a que se aplica, la *Historia del teatro español del siglo XVII*, de Ignacio Arellano, trata de encontrar su punto de equilibrio entre la atracción de la práctica escénica, la mirada sobre los grandes dramaturgos y la preocupación por los géneros. Entre sus aciertos de detalle debe señalarse la incorporación de una crítica individualizada a obras de dramaturgos que suelen aparecer subsumidos en la escuela de Lope o en la de Calderón, aunque sea al precio (no necesario) de clasificarlos como "Dramaturgos secundarios del ciclo de Lope" (Miguel Sánchez, Salucio del Poyo, Claramonte...) o "Dramaturgos menores del ciclo de Calderón" (Cristóbal de Monroy, Juan Bautista Diamante, Alvaro Cubillo de Aragón...), así como la dedicación de sendos capítulos a "La comedia burlesca y los géneros breves" y a "El Auto Sacramental", aunque se haya dejado en el camino un posible tercero sobre "la Fiesta cortesana y el teatro de palacio" y algún apartado sobre las dramaturgas del XVII.

El rasgo más característico de este nuevo estado de cosas en el último cuarto de siglo ha sido la investigación acotada, delimitada, especializada: se ha reconstruido la mayor parte de los corrales españoles; se ha vaciado los archivos locales en busca de datos sobre actores y representaciones; se ha encontrado y estudiado el único *zibaldone* que conocemos, en España, con piezas del repertorio de la compañía de Stefanello Bottarga; se ha explorado desde la sociología de los representantes hasta la técnica del actor barroco, y desde el régimen de mecenazgo a las controversias éticas o estéticas; se ha contabilizado y caracterizado el público y se ha analizado el vestuario y la escenografía; se ha aportado información y conocimiento a una serie de géneros como el entremés, la jácara o la loa, la comedia burlesca, el auto sacramental, la comedia y la tragedia palatinas, la comedia de capa y espada, la comedia de pícaros, la comedia pastoril, la mitológica, la genealógica, la morisca, o el drama histórico; han aparecido monografías y ediciones de textos sobre el teatro de colegio, el teatro humanista universitario, o el teatro cortesano, como han aparecido historias locales del teatro en Asturias y en Oviedo, en Burgos, en la Rioja, en Aragón, en Navarra, en Extremadura, en Sevilla.... Entre los autores, los más beneficiados

por la nueva bibliografía han sido los grandes dramaturgos, de Lope a Calderón pasando por Cervantes, Tirso o Guillén de Castro, como era de esperar, pero también se ha rescatado, mediante el estudio monográfico, y a veces mediante la edición de algunas obras, a una serie de autores considerados habitualmente en su significación gregaria: desde Diego Sánchez de Badajoz hasta Cristóbal de Virués, pasando por Sebastián de Horozco, Sepúlveda, Joan Timoneda, Juan de la Cueva, Miguel Sánchez, o G.Lobo Lasso de la Vega, y desde Gaspar de Aguilar hasta Antonio de Solís, pasando por Andrés de Claramonte, Damián Salucio del Poyo, Felipe Godínez, Juan Pérez de Montalbán, Alonso Remón, F.Bances Candamo, Cristóbal de Monroy, A.Enríquez Gómez o A.Cubillo de Aragón; un caso especial es el de Sor Juana, cuyo teatro ha sido revisitado desde una perspectiva feminista, como el de Ana Caro, Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas, Leonor de la Cueva y Silva o Angela de Acevedo, que comienzan a constituir un breve pero interesante capítulo de dramaturgia femenina, poco estudiado hasta fechas recientes.

A pesar de la índole muy especializada de la mayor parte de estos estudios no ha faltado algún intento de llevar el estado de conocimientos hasta la visión abarcadora, a la manera de los libros comentados de los años 60, bien mediante una especie de balance general —no exento de apuestas personales— de las investigaciones realizadas hasta el día en materia de edificios y técnica de representación, como el llevado a cabo por J.M.Ruano de la Haza y John J. Allen en *Los teatros comerciales y la escenificación de la comedia (1994)*, bien mediante una nueva sistematización interpretativa del concepto de teatro (a través de las controversias éticas y estéticas contemporáneas) y del hecho literario teatral (en los elementos base de su dramaturgia, en sus fases de evolución, en sus géneros y arquetipos) como la que abordó Marc Vitse en *ses Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle (1988)*.

### **3. Los supuestos de una apuesta por el cambio.**

En la medida en que mi propio trabajo se ha orientado hacia un replanteamiento de los modelos explicativo-interpretativos del teatro del XVI y del XVII, en su conjunto, aunque siempre por medio de trabajos parciales, que abordaban tal o cual parcela del panorama, quizás valga la pena una reflexión sobre las categorías estéticas, los principios y las estrategias que este trabajo ha puesto en juego, o al menos de aquellos supuestos

teórico—metodológicos de los que soy actualmente consciente y que, a mi modo de ver, son capaces de fundar una apuesta por el cambio, por un determinado tipo de cambio, en la concepción —y en la valoración— del *teatro clásico español*, denominación que hoy prefiero a la de "teatro antiguo español", "teatro nacional español", "teatro del o de los Siglos de Oro", "teatro barroco", y que abarca tanto al teatro del siglo XVI (con sus dos fases) como a la Comedia Nueva (finales del XVI y XVII).

Los supuestos teórico-metodológicos que sostienen, en su base, esta apuesta, podrían enunciarse de la siguiente manera:

- El rechazo de una historia teatral construida sin teatro y concebida como una galería de autores y de obras ordenados sin más *historia* que la que etiquetan los cambios de reinado.

- La insuficiencia de una alternativa basada únicamente en los datos procedentes de un positivismo que no ve en el teatro más que documentos sobre contratos, representaciones, edificios o actores.

- La exigencia de una historia que sea a la vez *histórica* (que contemple por tanto la dimensión social —política, económica, religiosa, cultural— de los *acontecimientos* teatrales), *literaria* (que asuma como referencia los textos a través de los que se ha transmitido la actividad teatral, en su dimensión literaria y no exclusivamente documental) y *teatral* (que aprehenda los textos en sus posibilidades escénicas y los restituya al movimiento de compañías, edificios, legislaciones, controversias, representaciones... tal como lo tenemos documentado).

- El uso de conceptos capaces de integrar tradiciones literarias; noticias y documentos sobre la actividad teatral; focos culturales —territoriales, lingüísticos, sociales— diversos; cambios sociales y fuerzas históricamente activas. Conceptos capaces, en una palabra, de recuperar la complejidad y la movilidad históricas.

- La conveniencia de proceder a una labor de desmontaje, de deconstrucción si se quiere, de los conceptos tradicionales como conceptos que sustentaban un modelo de explicación (vgr: teatro religioso como unidad/ teatro profano como unidad alternativa, teatro preloquista, teatro nacional español, escuela de Lope/escuela de Calderón...) para poder divisar con mayor claridad los factores, los movimientos, los intereses o los agentes básicos en juego. Buena parte del esfuerzo debería invertirse, por consiguiente, en captar

por debajo de las extensiones los límites, de las generalizaciones sus mutaciones y discontinuidades.

- Una orientación que soslaye el mecanicismo de tanto materialismo agobiantemente estrecho, determinista, de un sociologismo que encuentra explicación para todo en una lucha de clases proyectada desde el presente y transmitida de la esfera de los intereses sociales a la de las formas culturales de forma refleja, inmediata, de manera que los textos dramáticos aparecen como terminales de una ideología de clase. La resultante de este sociologismo ha sido la explicación del teatro barroco como una gran ceremonia de celebración de la sociedad nobiliaria-absolutista-contrarreformista, como una gran operación de la ideología reaccionaria y, por consiguiente, como un fenómeno cultural refeudalizante y antimoderno.

- Pero esta orientación debe descartar, a su vez, la incontinencia formalista de estructuralistas y semiólogos de variado pelaje, empeñados en aislar estructuras autosuficientes y autorreguladas, y en clasificar los fenómenos culturales en términos de categorías binarias contrapuestas: significante y significado, sincronía y diacronía, sistema y habla, paradigma y sintagma, inmanencia y manifestación, *competence* y *performance*, texto y contexto, binarismo que enmascara la adhesión sistemática a una sola de estas categorías, dentro de una cadena de preferencias: significante-sincronía-sistema-sintagma-inmanencia-*competence*-texto, frente a la otra cadena de categorías antagonistas, culpabilizada, marginada o excluida: significado-diacronía-manifestación-paradigma-*performance*-contexto.

- La relectura de los textos del teatro de los siglos XVI y XVII a fin de someter a prueba el canon establecido (y sus precedentes: el romántico, el menéndez—pelayano, el liberal (1868—1914), el de la Generación del 26, el de posguerra...), modificarlo y, sobre todo ensancharlo, tanto hacia géneros subestimados (el de la comedia, por ejemplo), como hacia grupos de obras y obras particulares capaces de expresar la sensibilidad y las ideas de nuestro propio Fin de Siglo.

A partir de estos supuestos fueron surgiendo una serie de conceptos y propuestas que, veinte años después de iniciada la apuesta, yo creo entender como sigue:

1.— *El concepto de práctica escénica*, que acuñé en 1981, permitía cumplir con bastantes de los supuestos de base. El de construir una historia a la vez social, literaria y

teatral, pues los componentes de la práctica escénica remiten a agentes y circunstancias sociales, literarias o teatrales. El de restituir al análisis histórico una cuota elevada de complejidad. El de anular la funcionalidad de categorías explicativas convencionales (teatro preloquista, teatro religioso...) para dejar a la vista el juego de las fuerzas básicas de la historia (público, instituciones, actores, dramaturgos, técnica escénica, espacios de representación, intereses sociales...) y sus articulaciones. A modo de ejemplo: la práctica escénica populista abarca espectáculos de producción religiosa —no de tema religioso, que puede estar también presente en espectáculos de producción cortesana o erudita— y espectáculos de carácter profano. Otro ejemplo: la práctica escénica cortesana incorpora temas —la mitología clásica— y géneros —la comedia regular— propios de la práctica erudita, etc. Son articulaciones que cambian con el transcurso de la historia: las prácticas escénicas aparecen bien diferenciadas, a pesar de todas sus zonas de contacto, en la primera mitad del quinientos, tienden a una síntesis llena de conflictos hacia finales del siglo, se desdoblan progresivamente a medida que transcurre el reinado de Felipe IV... El concepto de práctica escénica integrada en su movimiento a los textos mismos, lo que ofreció en su momento la posibilidad de aprovechar buena parte del rico instrumental analítico que formalistas rusos (leídos en los años 60), estructuralistas y semiólogos habían elaborado, sin plegarse no obstante a las exigencias de una epistemología formalista. A su vez, su constante referencia a los agentes y circunstancias sociales no se hizo en términos de la teoría del reflejo sino de una dialéctica en la que textos dramáticos, prácticas socioartísticas (la actividad teatral propiamente dicha) y fuerzas e intereses sociales jugaban un juego cambiante y complejo.

En 1981 caracterizaba así el concepto de práctica escénica, tal como la aplicaba al teatro del quinientos: "En el interior de este concepto se aglutinan los datos de público, organización social, circuitos de representación, composición de compañías, técnicas escénicas, escenarios, etc...y en el interior de este concepto el texto es un componente más, fundamental si se quiere, sobre todo si consideramos que es una de nuestras fuentes privilegiadas de información, pero no el elemento determinante de nuestras hipótesis históricas. *En última instancia nuestra mirada debe hacerse más "teatral".*" Pero inmediatamente después se añadía: "La práctica escénica es una práctica social compleja y, como tal, nace de condicionamientos y espacios ideológicos y produce efectos ideológicos,

y en su despliegue integra y orienta toda una serie heterogénea de actos sociales (textos, representaciones, hechos legislativos, compañías, público, preceptivas...) que, si bien generan ideología específica por sí mismos, se integran en un gesto ideológico global, el que institucionaliza la práctica, resultante de las relaciones de fuerza entre estos actos. Puede ocurrir, y de hecho ocurre a menudo, que en el interior de la práctica escénica las orientaciones ideológicas de actos diversos sean contradictorias. Es el caso, por ejemplo, de la puesta en escena populista de Lope de Rueda cuando es llevada a los salones privados de la aristocracia. *En el interior de una práctica escénica se producen contradicciones que se resuelven por relaciones de fuerza.*"

En el despliegue del concepto pudo comprobarse su capacidad de juego con datos cambiantes y heterogéneos, susceptibles sin embargo de cooperar en un único movimiento histórico. Es el caso, por poner un ejemplo, de la práctica escénica cortesana, quizás aquella en que las primeras aportaciones fueron más radicales, pues se partía de la negación de una teatralidad propiamente cortesana anterior a la época de Felipe IV y se ha llegado a estudios muy pormenorizados, desde el pionero *The Birth of a Theater* (1979), de R.Surtz, hasta una miscelánea como la de *Cuadernos de teatro clásico*, nº 10 (1998), coordinada por José M<sup>a</sup> Díez Borque bajo el título *de El teatro cortesano en la España de los Austrias*, pasando por el estudio fundamental de Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a Felipe III* (1991). Y digo que es el caso porque en la práctica escénica cortesana del Quinientos se incorporan muy diferentes espacios sociales (cortes reales como la de Felipe II y su esposa Isabel de Valois, virreinales como la de Valencia, señoriales como la de los Duques de Alba, pontificias como la de León X...) y políticos (la corte romana pontificia, las virreinales de Nápoles o de Valencia, las cortes señoriales catellanas, aragonesas o valencianas, la corte real portuguesa...), diferentes categorías de dramaturgos (servidores que componen circunstancialmente, por encargo y para ocasiones particulares, como Francisco de Madrid, Diego de Avila, o el Bachiller de la Pradilla; autores—señores, que componen para su propia corte, como Pedro Manuel de Urrea, o para la de otro señor, como Joan Fernández de Heredia o Luís Milán; autores-criados profesionalizados o semiprofesionalizados como Gil Vicente, López de Yanguas, o Torres Naharro, que dependen del mecenazgo de grandes señores), diferentes géneros elaborados desde dentro de la propia práctica escénica (los fastos teatrales de carácter caballeresco, las

piezas de circunstancias políticas, las de celebración cortesana...), o adaptados a partir de géneros nacidos en otra práctica escénica (las églogas pastoriles de navidad y pasión) o sencillamente pedidos prestados (la comedia erudita, alumbrada en ambientes humanistas y llevada a palacio), y también diferentes modelos de espectáculo, desde un teatro de la palabra (*Plácida* y *Vitoriano*) a otro de aparato y fasto (los *Momos* portugueses de 1490, las representaciones patrocinadas por Isabel de Valois, los fastos intercalados en *El cortesano* de Luis Milán...), y diferentes intenciones ideológicas (el presagio agermanado de la anónima *Egloga de las cosas de Valencia* (1521), la actitud erasmista de la *Calamita* de Torres Naharro, el panegírico nobiliario de *El cortesano*, de Luis Milán, o la apología de episodios políticos y hazañas militares particulares que puede encontrarse en obras como la *Egloga* de Francisco de Madrid, la de Martín de Herrera o la del Bachiller de la Pradilla).

A pesar de incorporar componentes tan heterogéneos la práctica escénica cortesana se perfila netamente entre las otras prácticas escénicas del Quinientos por su producción en régimen de mecenazgo, su utilización de actores (servidores) ocasionales, su público privado, de variada —eso sí— tipología cortesana, sus lugares de representación palaciegos (salones con escenario en un testero, jardines, patios...), un ámbito cultural autónomo y muy estrechamente vinculado a la identidad de los promotores (poco tiene que ver la corte de los Duques de Alba, con las de los Borja, los Urrea, los Duques de Albuquerque, los Marqueses de Villena, con la de los Colonna en Nápoles o la del Papa Medici en Roma), y su dispersión de centros (Roma, Nápoles, Valladolid, Sevilla, Lisboa, Valencia...) No obstante la heterogeneidad de los espectáculos que se representan, todos ellos configuran una particular relación entre sala y escenario, actores y público, ficción teatral y realidad circunstante, por la que ambas dimensiones de la representación se asocian estrechamente, propiciando intercambios y complicidades. Ideológicamente se asigna un énfasis especial, en estos espectáculos, a la celebración del estatuto de la vida cortesana, idealizado en términos mitológicos, pastoriles o caballerescos, cuando no evocado directamente en piezas que conmemoran en presencia y en presente a grandes señores, ocasiones famosas y hazañas militares o políticas. El contrapunto viene dado por la comicidad que suscita el mundo rústico de pastores y labriegos, cuya ignorancia e incapacidad de comprensión de los símbolos, convenciones y temas de la cultura cortesana, y cuyas actitudes primitivas y

formas groseras de expresarse y actuar, no perdona la ocasión de poner burlescamente de relieve este teatro.

2.— *Una periodización* que delimita diversos momentos históricos, discontinuos entre sí, en la teatralidad de los siglos XVI y XVII. Ya no se puede seguir sustentando la explicación de la evolución teatral del siglo XVI como la de un proceso lineal que progresa hacia la *Comedia Nueva*, y en ella encuentra su legitimación. Lo que caracteriza históricamente al teatro de Torres Naharro no es que *Ymenea* anticipe los dramas barrocos de la honra, sino que funda teóricamente — en el "Prohemio" a la *Propalladia* — y creativamente una dramaturgia basada en dos géneros de comedia ("a noticia" y "a fantasía") que cumplen, en el marco de una teatralidad cortesana (la corte de León X en Roma, la de los Colonia-Pescara en Nápoles) un papel semejante al que la comedia *regolare* o erudita cumple en el teatro italiano: adaptar los géneros clásicos (la comedia plautina o terenciana) a los gustos de un público culto y a las experiencias de una realidad moderna, y hacerlo en una —o más de una— lengua vulgar, contando para ello con el concurso —asimilado de forma crítica— de una tradición erudita como la de la comedia humanística y de otra cortesano-burguesa como la *novella*, y valiéndose por último de autores capaces de conjugar la experiencia de la vida cortesana y la formación humanística (Ariosto, Bibbiena, Macchiavelo...) El resultado —los frutos de Palas— es un prototipo de comedia claramente diferenciado de la del siglo XVII por sus conflictos de base, sus personajes, sus ámbitos sociales, sus intenciones ideológicas y su concepción misma del espectáculo (en cinco actos, no en tres; con un *Introito*, no con una *Loa* ; para un público de sala, no para un público de corral...si bien en verso, no en prosa). Los hitos de referencia de Torres Naharro no son Lope de Vega o Tirso de Molina, sino Ariosto o Bibbiena, con sus comedias regulares; *La Celestina* y comedias humanísticas como la *Poliscena*, la *Repetitio Magistri Zanini coqui*, la *Philogenia*, el *Symmacus* o la *Dolotechne* (por citar sólo algunas); los actores-dramaturgos sieneses mal llamados "Pre-Rozzi", y muy especialmente Mariano Trinci, il Maniscalco; y Plauto y Terencio al fondo, a menor distancia poética que la que se establecerá con los dramaturgos barrocos. Ello sin contar con otros aspectos de su dramaturgia, todavía más lejanos al teatro del XVII, como los que lo relacionan bien con el Encina de las églogas salmantinas, bien con los fastos teatrales romanos cuya huella define piezas como la *Tropea* y la *Jacinta*.

La articulación del teatro del siglo XVI en tres momentos históricos (el de la primera mitad del siglo, el de los actores—autores y el de la génesis de la *Comedia Nueva*) y en tres prácticas escénicas diferenciadas, la cortesana, la erudita y la populista<sup>6</sup>, y su desarrollo en centros de producción territorialmente muy distintos y culturalmente autónomos, permite comprender cuánto hay de síntesis en la época de fundación de la *Comedia Nueva*, y de síntesis en varias direcciones, decantada hacia lo erudito (Virués) y, en mayor grado hacia lo cortesano (Tárrega) en los dramaturgos valencianos, decantada hacia lo popular en Lope de Vega. Pero permite comprender también la relevancia específica (no como precedente) de ese período intermedio que es el de la formación de las compañías profesionales con sus actores—autores, su proceso de producción todavía no sometido a un principio de división del trabajo (como el que regirá en la *Comedia Nueva*, con sus profesionales de los edificios, de los circuitos de representación, de los textos, y de las representaciones, con funciones y competencias bien delimitadas), o su adaptación de textos literarios eruditos, de tradición clásica o italiana, a una práctica pública, de espectadores anónimos, de lugares abiertos, y el papel decisivo jugado por figuras como Lope de Rueda, Timoneda o, ya en los confines de este momento, por Ganassa<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Hoy me siento muy distante de este término, "populista", y si pudiera volver atrás el tiempo, sin duda lo cambiaría. Si lo elegí fue para no utilizar ingenuamente el término "popular", pues se trataba de una práctica escénica de espectadores populares y de lugares de representación públicos, en la que sin embargo la producción del espectáculo estaba, por lo general, en manos de la Iglesia o de la Corona, y las intenciones doctrinarias también. Hoy preferiría un adjetivo menos cargado ideológicamente, menos peyorativo también, más aséptico. Quizás cabría denominarla "práctica escénica pública", aunque alboroten demasiado los esdrújulos.

<sup>7</sup> La conexión Valencia—Lope, establecida como principal eje evolutivo por Frolidi y ratificada por estudios posteriores, así como la relevancia que ha ido cobrando en los últimos años el modelo teatral definido por los actores—autores, desplazaron inevitablemente la obra de Juan de la Cueva de su lugar de privilegio en la historia teatral tradicional. La vieja tesis de Bataillon (1935), que ya ponía en cuestión este papel, fue reafirmada por Frolidi (1968), quien más recientemente (1999) ha vuelto sobre sus puntos de vista para matizarlos — no para contradecirlos — desde una perspectiva histórica más comprensiva. También un artículo de Canavaggio (1997) viene a rehistorizar la figura de Cueva en el contexto de la lucha de prácticas escénicas por conquistar la hegemonía del teatro público, y pone en relación la obra del sevillano con la de todo un grupo de dramaturgos que harían una propuesta semejante, que sin embargo quedó — como la de Cervantes, por lo demás — aparcada. El debate sobre Juan de la Cueva se relaciona estrechamente con el debate sobre la existencia, la naturaleza y el papel histórico de una supuesta poética española de la tragedia renacentista, postulada por A.Hermenegildo (1961) y (1973), discutida críticamente por R.Frolidi (1968) y por J.Canavaggio (1988). Estos debates nos sitúan de lleno en esa condición de momento polémico, de entrecruzamiento de propuestas dramáticas, que tuvieron los años 70 y 80, y que toda una serie de estudios de los últimos años sobre autores como Miguel Sánchez, Alonso Remón, Morales, Lobo Lasso de la Vega, Góngora, los valencianos, etc. han venido ratificando. Un testimonio precioso de la índole polémica del momento la proporcionan las Loas del primer Lope de Vega y de algunos otros autores, localizadas en la Biblioteca de Palacio y publicadas por S.Arata (1995). También de la Biblioteca de Palacio saltó la sorpresa del *Zibaldone* de S.Bottarga, editado y estudiado por Valle Ojeda en su tesis de doctorado, todavía inédita

3.— El replanteamiento de la génesis de la *Comedia Nueva* trajo consigo el del *papel de Lope de Vega en esta génesis*. Lo ha sintetizado no hace mucho J.Canavaggio (1997), refiriéndose a nuestro propio trabajo: "Lo que establecen sus aportaciones, es que el nacimiento de la Comedia no puede ya considerarse como mera transición de una etapa a otra del teatro áureo, enfocada o bien como historia de autores, a partir de los restos literarios conservados, o bien como historia externa de manifestaciones espectaculares. Se nos aparece ahora como un fenómeno global y complejo, cuya dinámica, propia de un proceso plural, procede de una "lucha por la hegemonía de prácticas escénicas divergentes" [...] Dentro de tal contexto, Lope de Vega sigue siendo un poeta extraordinario, que supo sintetizar evoluciones hasta entonces alternativas o paralelas, dando al nuevo teatro el impulso decisivo que necesitaba; pero ya no se le puede considerar como inventor de una *Comedia* creada *ex nihilo*, ni tampoco asignarle, como hicieron los románticos, una absoluta y exclusiva preeminencia"(pp.58-59). En las "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca"(1981) Lope aparecía como el segundo de una cadena de tres eslabones o momentos de cristalización de la Comedia, entre el primero, constituido por el eje Virués-Rey de Artieda-Tárrega, y el tercero definido por la disociación teatro cortesano/teatro popular (de corral o de plaza) de la época de Calderón. Este segundo momento se caracterizaba por cristalizar una síntesis de elementos procedentes de prácticas escénicas distintas que se decantó hacia la componente popular, por su elevado nivel de heterodoxia e irreverencia, y por las concesiones ora eruditas, ora cortesanas, ora populistas a que su condición de síntesis a menudo inestable le empuja.

El replanteamiento del papel de Lope trajo como corolario inevitable la puesta en relieve de su etapa inicial. Una primera aproximación fue el ensayo "La propuesta teatral del primer Lope" (1981), que los años y los sucesivos estudios han permitido corroborar pero, sobre todo, dotar de un fundamento teórico de mayor calado, que comienza por la puesta en cuestión de la imagen de Lope construida por la crítica histórica (1996), con su origen en la época romántica (de los Schlegel al Conde de Shack) y su proyección

---

(Universidad de Sevilla, 2000), un cuaderno de trabajo de quien fuera primero actor de la compañía de Ganassa y después autor de comedias de una compañía mixta (castellano—italiana), que nos deja vislumbrar la transición de la generación de los actores—autores a la de las compañías de corral, así como la oferta teatral de las compañías italianas, que abarcaba desde las comedias "all'improvvisa" hasta una tragedia como *Orbecché*, de Giraldi Cinthio, el reconocimiento de cuya influencia en España ha venido creciendo constantemente en los últimos años.

universalizante —aunque retocada— en los prólogos de Menéndez Pelayo, y acaba con la exigencia de disolver esta imagen de un Lope esencial, siempre igual a sí mismo, y erigido sobre el pedestal de unas pocas obras canónicas, escogidas entre los dramas histórico—nacionales de la honra, para poder rehistorizar su obra, restituirle su movimiento y escuchar el rumor de sus muchas diferencias (1997). En trabajos recientes (1997, 2001) se ha venido trazando la frontera del *primer Lope* —no del "joven Lope" o del "Lope pre-Lope"— con líneas de significación que proceden de la biografía del autor, de la evolución de su obra no dramática, de la historia de la práctica escénica y, sobre todo, de la propuesta teatral con la que irrumpe en el polémico panorama de los ochenta, una frontera que oscila —según cuál de estas líneas adoptemos como referente principal— entre 1598 y 1600. En cuanto a su propuesta, y si la comparamos tanto con las propuestas de otros dramaturgos que le preceden como con la que él mismo consolida entre 1600 y 1615, y que teorice en el *Arte Nuevo*, su primera y más llamativa señal de identidad es el predominio del espectáculo cómico sobre el dramático (bien que comedias y dramas son posibilidades diferentes de una poética, en esencia, tragicómica). Los géneros que están llamados a definir el drama del *Arte Nuevo* en su madurez, los *dramas historiales de hechos famosos*, las *comedias de capa y espada* y los *dramas imaginarios del poder y la honra*, que serán los que en buena medida alimenten la imagen de Lope en el futuro —desde el Conde de Shack y Marcelino Menéndez Pelayo hasta casi hoy mismo— no están bien configurados todavía antes de 1599, mientras que los géneros que le prestarán su identidad cómica, las *comedias urbanas* (no todavía codificadas como *de capa y espada*) y las *palatinas*, sobre todo las *palatinas*, están ya en buena medida definidos en 1599, abundan tanto en número como en autoconciencia, y sobre ellos descansa buena parte de la capacidad de despegue del teatro del primer Lope. Entre los distintos géneros de *comedias* —en sentido restringido— son las *palatinas* las que operaron como principal fuerza de choque en la ruptura del primer Lope con las propuestas tanto de la práctica escénica erudita como de la cortesana, cuyas convenciones teatrales —en el caso de la primera— y cuyos ritos de celebración —en el de la segunda— atacaron de frente y con una considerable energía transgresora. Entre la temprana y provocadora *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido*, al final mismo del período, se despliega todo un abanico de obras que dan identidad a la propuesta.

Pero el primer Lope dispuso su estrategia de géneros con apoyos en los flancos, y así junto a las palatinas situó otro género de universo también imaginario, el de las literaturizadas y artificiosas *comedias pastoriles*, características de la práctica escénica cortesana del Renacimiento pero ahora recicladas en el formato de la comedia de intriga típica del corral, en sintonía con su poesía de esta época, tan propicia a los romances pastoriles. La mayor parte de las comedias pastoriles son obra del primer Lope, aunque la mejor pieza del género sea posterior (*La Arcadia*) y sólo mucho más tarde aplique el género, muy mezclado ya, a la experimentación de espectáculos cortesanos (*La selva sin amor*).

En el flanco opuesto, en el de los universos de la verosimilitud, Lope se complace en la comedia de costumbres urbanas y contemporáneas, que suponen un número muy importante de obras, entre las cuales pueden encontrarse piezas tan acabadas como *Los locos de Valencia*, *El maestro de danzar*, *El mesón de la corte*, *La francesilla* y, al acabar el período, una obra maestra: *La viuda valenciana*. También caracteriza a este primer Lope un subgénero de la comedia de costumbres contemporáneas, un subgénero radical, el de las comedias *picarescas*, pocas en número pero muy provocadoras, muy libres de argumento, también muy divertidas: *Las ferias de Madrid*, *El caballero del milagro*, *El rufián Castrucho*, anticipan la que será pieza más popular del género, unos pocos años más tarde, *El anzuelo de Fenisa*.

En la retaguardia de las comedias, dentro ya del campo del drama, hasta el punto de definirse como tragedia en la dedicatoria y como tragicomedia en la despedida de los actores, se encuentra la única experiencia conservada de teatro de encargo para palacio en el primer Lope, la sorprendentemente mitológica *Adonis y Venus* (sus comedias mitológicas serán bastante más tardías), una de las obras maestras de esta época, que si bien conserva el universo mitológico de la tradición cortesana y la elevación de la tragedia antigua, tan propia de la práctica escénica erudita, los remodela desde una fórmula escénica extremadamente hibridadora (con su dimensión pastoril y su vertiente cómica), popularizante en situaciones y en lirismo, llena de audacia paródica y representada con una compleja —y palacieg— escenografía de fasto.

Habría que añadir a la batería de géneros cómicos el de uno muy mal definido hasta ahora por la crítica, el de la comedia *noveltesca* —no tanto por su fuente, que no determina

su forma genérica, como por la condición "novelesca", esto es, de aventuras y peripecias en medios exóticos o poco reconocibles por la experiencia del espectador—, que supone la asimilación por Lope de esquemas argumentales ya utilizados por los actores-autores españoles (Lope de Rueda, Alonso de la Vega...), y la más duradera pervivencia de la práctica escénica italianizante en *la Comedia Nueva*. Por la índole imaginativa se relacionan con las comedias *palatinas*, pero por la condición de sus protagonistas, caballeros, mercaderes y ciudadanos de clase media, así como por el ambiente a menudo urbano, limitan con las urbanas de costumbres contemporáneas. *El leal criado*, *El molino*, o *El mármol de Felisardo*, contarían entre las más características de esta época.

Los dramas pesan menos, cuantitativamente, en el primer Lope, aunque son muy significativas sus opciones. De la muy amplia panoplia de subgéneros dramáticos que Lope llegará a manejar, los que aparecen definidos y utilizados en esta época son pocos. En el área de los dramas imaginarios, por ejemplo, Lope insiste en un subgénero, el caballeresco, de materia literaturizada previamente (Ariosto, los romances del ciclo carolingio...), que se caracteriza por su irrealidad, su índole pseudohistórica y legendaria, su colosalismo, y que da lugar a obras como *Los celos de Rodamonte*, pero también a una obra maestra, *El Marqués de Mantua*.

En esa misma área aparece un subgénero poco frecuente pero muy significativo, por cuanto contribuye a comprender lo que debe Lope al teatro de la década de los 80, y en especial al de los valencianos, tanto como sus puntos de fuga o de ruptura, de creación intensamente personal. En efecto, el primer Lope hace de la comedia *palatina* la punta de lanza de su ruptura con las tradiciones cortesana o erudita del teatro del XVI, pero su estrategia sólo cobra un sentido transgresivo específico cuando se observa que *lo palatino* era, en la década de los 80, materia de drama, no de comedia, y lo era como producto de una revolución anterior iniciada en Italia e importada en España por los dramaturgos valencianos, una revolución que rompía la asociación de la poética clásica entre el drama y la historia. Desde Giraldi Cinthio se había puesto en cuestión la dependencia de la tragedia respecto de la historia, o lo que es lo mismo, se reivindicó el derecho de la tragedia a la fantasía. Y los valencianos, pero no Cervantes, habían seguido por este camino, creando un género nuevo, de tragedia cuyo derecho a la fantasía ni siquiera se apoyaba en una materia literaria previamente canonizada (la caballeresca, la pastoril, la

mitológica...), que pudiera otorgarle si no la legitimidad de la historia sí la de la leyenda, sino que elegía como escenario una geografía y un tiempo fantásticos: *Atila furioso*, *La cruel Casandra* y *La infelice Marcela*, de Virués, *La duquesa constante*, *La enemiga favorable* y *La perseguida Amaltea*, de Tárrega, *La nuera humilde* y *La venganza honrosa*, de Aguilar, *El hijo obediente*, de Miguel Beneyto <sup>8</sup>, *El amor constante*, *El caballero bobo* y *El conde Alarcos*, del primer Guillén de Castro... En esta serie de obras el universo palatino se presenta bajo un aspecto dramático, ideológica y moralmente, y en la gran mayoría de los casos ejemplar. En el primer Lope de Vega no abundan, en cambio, las tragedias palatinas, ni siquiera las tragicomedias: en contraste con los valencianos, desplaza el universo palatino desde el territorio de la tragedia al de la comedia, dirigiendo en consecuencia los conflictos trágicos o altamente dramáticos hacia la materia histórica o hacia la legendaria (dramas caballerescos). Entre las escasas muestras de drama palatino de esta época habría que señalar como relevantes *Carlos el perseguido*, *Laura perseguida*, *El favor agradecido* o *La fuerza lastimosa*.

Un rasgo notable de la primera manera de Lope es su escasa motivación por la historia, que en cambio será su gran descubrimiento teatral a partir de 1600. En los dramas "historiales" —que en esta época son preferentemente fabulosos— sus inclinaciones buscan la Antigüedad —que descartará años más tarde— en obras como *Las justas de Tebas*, *Roma abrasada*, *El honrado hermano*, o *El esclavo de Roma*. El primer Lope visita poco, en cambio, la historia europea (*La imperial de Otón*) y respecto a la española le atrae sobre todo el subgénero morisco, relacionado con la frontera de Granada, literaturizada ya por el romancero (el joven Lope fue un dedicadísimo y experto poeta de romances moriscos) y por la "novela" o la "crónica" moriscas, que practica en comedias como *Los hechos de Garcilaso* o *El remedio en la desdicha*. El primer Lope, por otra parte, se interesó bien poco por la comedia de santos (*San Segundo de Avila* es el único ensayo que conservamos), que llegará a ser tan importante años después, y prestó muy escasa atención a los grandes acontecimientos "recientes" (*El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* o *La tragedia del Rey Don Sebastián*, podrían ser buenas muestras, aunque es posible que ambas sea posteriores a 1599), a la vez que exploraba — con escasa predisposición a repetir — los

---

<sup>8</sup> Vid. Ferrer Valls, T. (1997), "Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana", *Edad de Oro*, XVI, 137-148.

dramas sobre la España goda ( *Vida y muerte del Rey Bamba*) o medieval ( *La campana de Aragón* es el caso más datable). Por último, y en el ámbito de lo histórico, al primer Lope le interesan más los dramas *de hechos particulares* que los de los *hechos famosos* de la historia: son los primeros dramas de la honra y la venganza, que se desarrollan tanto en un ambiente hispánico ( *El gallardo catalán*, *El vaquero de Moraña...*), como europeo ( *La Reina Juana de Nápoles*, *La condesa Matilde...*), alcanzando Lope en algunos una alta calidad dramática: *El casamiento en la muerte*, *El testimonio vengado*, o *Los comendadores de Córdoba*.

Si se observa detenidamente este conjunto de fórmulas dramáticas es posible detectar no sólo las bases de la evolución posterior —lo que Lope se irá dejando en el camino— sino también las vetas más significativas de su primera manera. En particular el colorido que le proporciona una invención poco dada a dejarse sujetar, tanto en el aspecto teatral como en el ideológico, y que se expande por los géneros más libres de condicionamientos (las comedias palatinas y novelescas, los dramas imaginarios de la honra), se complace en los más literaturizados y artificiosos (las comedias pastoriles, los dramas mitológicos y caballerescos), y llega a impregnar de matices de fábula los más sujetos a verosimilitud (las comedias urbanas y picarescas, los dramas historiales de tipo morisco o los de asunto antiguo). Son evidentes por otra parte las líneas de prolongación de las prácticas escénicas anteriores, que Lope asimila: la materia caballeresca, mitológica y pastoril de la tradición cortesana, la urbana y novelesca de la tradición de los actores— autores y de la italianista, los dramas de la honra y de la privanza y las tragedias y tragicomedias palatinas de la tradición erudita. Pero no es menos evidente el designio de amalgama, impulsado desde un afán popularizante, de enlace con el público heterogéneo de los corrales, de asimilación de sus tradiciones literarias más asentidas (los romances ariostescos, la "novella", el romancero más que las crónicas, en esta etapa) y de sus actitudes ideológicas y morales (la conciencia de nación, pero también la pujanza de un sentimiento muy moderno de libertad y de jugueteo con los límites del orden aceptado). Lope entra a saco en el universo trágico palatino, heredado de los valencianos, marcado con un inequívoco signo culto y clasicista, para reconvertirlo en clave hilarante, de una osadía moral y de una irreverencia estética inauditas, y así nace la comedia palatina, y de la misma manera se apropia de universos especiales tan codificados, tan aparentemente inamovibles

como el pastoril, el mitológico y el caballeresco, que tenían cien años de tradición representacional, no para respetarlos sino para alterarlos y revolverlos por medio de la fórmula de una tragicomedia frondosa de enredos, que además cambia el sentido de su espectacularidad, o desordena los mecanismos de la comedia erudita para adaptar el universo de las *novelle* y las comedias burguesas italianas al de la caballería urbana española, desplazando el acento desde la aventura llena de peripecias hacia los usos, costumbres e invenciones amorosas contemporáneas, respetando en cambio la naturaleza de un enredo que consigue con industria y con ingenio —secundados de atrevimiento— llevar en volandas al espectador hasta el desenlace, en sus mejores trazas.

En el período que se abre a partir de 1599-1600 las cosas comenzaron a cambiar. Se prolongaron fórmulas de este primer período, algunas de las cuales perdurarían hasta el final de su producción casi sin cambios, pero se abandonaron otras, declinaron o cobraron vigor otras tantas, y surgieron algunas nuevas de extraordinaria relevancia.

4.— La deconstrucción de un Lope esencial y su sustitución por un Lope rehistorizado trajo consigo la delimitación de un primer Lope, pero también la necesidad de perseguir su movimiento más allá de la frontera de 1598-1600. En el fondo, y aún sin haber leído en aquellos primeros años 80 la obra de Foucault, mi enfoque tenía bastante que ver con aquella crítica de *La arqueología del saber* a las "historias casi inmóviles a la mirada" y con su convocatoria a explorar "las transformaciones" frente a "los fundamentos que se perpetúan", a prestar "una atención cada vez mayor a los juegos de la diferencia", a no considerar las "discontinuidades" como el obstáculo a superar por el historiador sino como un factor privilegiado de su práctica, a una "mutación epistemológica" orientada hacia "una teoría general de la discontinuidad". Una convocatoria que, a mi modo de ver las cosas, no tiene por qué abocar a una teoría general de la dispersión o de la diseminación, de la deconstrucción irrestricta, en la vía de Derrida, sino a la reconstrucción de la historia sobre nuevas bases, como la que efectúa Foucault en libros posteriores a *La arqueología*, especialmente en *Vigilar y castigar* y en *Historia de la sexualidad*.

En un trabajo de 1994, que titulé "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias" veía así esta necesidad de rehistorizar la obra de Lope: "Para escuchar todas estas cosas que el teatro de Lope, y en general el teatro español del siglo XVII, tiene que decirnos a nosotros, basta con dejar aflorar la pluralidad ideológica y artística de ese vasto continente dramático, y comprobar entonces que cada una de las tesis

de la interpretación casticista-popularista-nacionalista, transmitida por Menéndez y Pelayo, alimentada en el Centro de Estudios Históricos, y ratificada por la interpretación progresista-sociologista de los años 60, cada una de estas tesis, digo, puede ser replicada desde el interior mismo de la producción dramática de Lope y de sus compañeros de viaje, y así ha comenzado a suceder en algunas de las propuestas epistemológicamente innovadoras de los últimos treinta años. La única condición necesaria consiste en que quien ejerce la lectura esté dispuesto a captar lo que las interpretaciones todavía dominantes en la historiografía teatral española no quisieron captar: el rumor de las diferencias".

A mi modo de ver las cosas tres son los lugares de privilegio desde los cuales puede captarse este rumor. En el primero quien tiene la palabra es la biografía moral del propio Lope", con todas sus rupturas y giros, con toda su diversidad. "El segundo lugar de privilegio viene dado por las múltiples encrucijadas de una producción que se orienta filosóficamente por una argumentación casuística, orientación que provoca que unas obras actúen de contrapeso de otras, de manera que lo afirmado en muchos de los casos canónicos, o considerados como tales, es puesto en cuestión, discutido, contestado o negado en otros tantos casos, canónicos o no. Adentrarse en el laberinto que los distintos casos de experiencia trazan obliga a abordar la conexión de esta casuística teatral con las claves del pensamiento filosófico barroco que le subyace, y que sigue estando en buena medida por explorar.

El tercero de los lugares de privilegio lo constituyen los géneros teatrales. Lo que afirman los dramas históricos puede ser contestado desde los dramas legendarios, de historia antigua o de historia extranjera; la comedia palatina tiene una libertad imaginativa capaz de todas las sorpresas; hay una comedia pura, de carácter urbano, en la que quedan en suspenso muchos de los principios morales de las tragicomedias de la honra, etc. etc."

En estos tres lugares he venido trabajando durante los últimos años, pero sobre todo en el tercero de ellos, en *los géneros del teatro de Lope*, cuya delimitación y fundamentación han permitido la elaboración de un método de análisis susceptible de abordar la complejidad de una dramaturgia casi inabarcable. Ciertamente toda distinción de géneros sólo puede establecerse una vez reconocida la condición híbrida, monstruosa y quimérica, de la *Comedia Nueva*, quiere decirse que toda ella es por naturaleza tragicómica, y que lo es en la medida en que, vulnerando el código aristotélico, leído por los humanistas, mezcla asuntos graves con personajes bajos o personajes elevados con usos y costumbres contemporáneos, en la medida en que plantea conflictos trágicos (la lucha por el poder, la pérdida de la privanza, la defensa del honor...) de manera cómica y en la vida cotidiana, en

que se permite aderezar argumentos de subida tensión dramática con episodios ridículos o viceversa, en que oscila con toda libertad entre la historia (seria) y la fábula (risible), o en que se siente muy dueña de resolver indistintamente, cómica o trágicamente, cualquiera que sea el conflicto representado.

Pero una vez reconocida esta hibridez de base, esta heterodoxia que culminaba todo un siglo de experimentaciones (desde *La Celestina* a Rey de Artieda, pasando por Giraldi Cinthio), la *Comedia Nueva* diversifica sus funciones en dos direcciones alternativas o macrogéneros, antagónicos si se consideran en su actitud respecto al público que convocan: o bien explora las posibilidades de juego a que pueden ser sometidas las normas de la vida en sociedad, para regocijo de los espectadores, o bien busca despertar en ellos las enseñanzas convenientes al buen regimiento de los ciudadanos. La primera abre el territorio de la imaginación y del enredo, del deseo liberado, y constituye lo que entendemos por *comedias* (tragicómicas) de la *Comedia Nueva*. La segunda es el territorio mismo de la ejemplaridad, de la controversia, del adoctrinamiento, también de la interrogación sobre la condición humana, y se acomoda en las *tragedias* (tragicómicas) y en las *tragicomedias* (tragicómicas) de la *Comedia Nueva*, bloque éste último al que me referí ya en 1981 bajo la etiqueta de *dramas*, para preservar su dualidad y salvar la ambivalencia de la palabra "tragicomedia". Si todas son tragicomedias, unas tiran más hacia lo cómico (*comedias*) al tiempo que otras lo hacen más hacia lo dramático (*tragedias*, y *tragicomedias* en sentido estricto).

Tanto el drama como la comedia, los dos macrogéneros de la práctica escénica en la época de Lope, se manifiestan por medio de una gran variedad de géneros, que debieron ser fácilmente identificables para el espectador barroco, quien como el espectador moderno discernía el tipo de espectáculo al que deseaba asistir y lo discernía por lo menos con el mismo interés con que discernía entre las diversas compañías o entre los diversos poetas. En el caso de las *comedias* el principio de identificación más obvio es el universo de verosimilitud o de irrealidad en que se sitúa la acción. A un lado quedan las comedias urbanas, con su ambientación cotidiana, aprendida en parte en la comedia y en la "novella" italianas, en una geografía urbana reconocible, cuando no familiar (Madrid, Toledo, Valencia, Sevilla...), con sus costumbres de una clase media caballeresca y sus conflictos que giran siempre en torno a las fantasías y los equívocos de la seducción amorosa. Frente a

ellas, las comedias *palatinas* cuyas coordenadas de espacio y de tiempo se tratan como radicalmente imaginarias (lo sean o no, pues alguna se localiza en países europeos cercanos), y a cuya acción se le permite la audacia de lo fantástico, tienen como núcleo central un episodio de ocultación de la propia identidad, bien por desconocimiento de la misma, bien por decisión estratégica. Son comedias que abordan con insolencia, y a veces con dosis insólitas de audacia, la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores, las injusticias de la fortuna. La máscara permite al protagonista —voluntaria o involuntariamente— explorar *otra* identidad, y con ella, *otra* realidad, *otra* condición social (la del estudiante "capigorrón", la del peregrino, la del pastor rústico, la del hombre salvaje, la del villano, la del lacayo, la del sexo opuesto...) Esta especie de inmersión en el lado oscuro de la vida social facilita a estas comedias la exploración liberada de los tabúes sociales.

Alrededor de estos dos grandes géneros de la comedia se delinearán otros menores. Así, y dentro de los universos de irrealidad, una serie de comedias optan por asuntos de tradición literaria identificable por el público en sus convenciones de género: son las comedias pastoriles, por un lado, y las novelescas, por el otro. Dentro de los universos de verosimilitud las comedias urbanas tienen a su flanco las ya citadas picarescas, que se adentran en ámbitos que no son los de las clases medias urbanas y caballerescas sino los de la vida de truhanes, prostitutas, soldados, caballeros del milagro y damas de ambigua condición.

Por su parte en los dramas se perfilarán dos universos bien definidos, el de la materia esencialmente imaginaria, bien sea de libre invención (los dramas palatinos), bien de tradición literaria (los dramas mitológicos, por un lado, y los caballerescos, por el otro), y el de la materia historial, que desarrollará Lope sobre todo a partir de 1600, en que aflora el poderoso dramaturgo de la historia. El frente de los dramas históricos es extraordinariamente variado en sus posibilidades temáticas, aunque no tanto en las conflictivas. Podrían distinguirse en todo caso los dramas históricos de tema religioso de los de tema profano. Entre los primeros los hay que buscan sus argumentos y personajes en las historias del Antiguo Testamento, en las del Nuevo, o incluso en acontecimientos "modernos" (*El niño inocente de La Guardia*), además de en las vidas de santos, que

suministran el mayor número de asuntos a estas obras. Entre los dramas históricos de materia profana las posibilidades de subgénero se multiplican a partir de una primera distinción, la de aquellos conflictos esencialmente particulares o privados (*Dramas de Hechos Famosos Particulares*) y la de los esencialmente públicos (*Dramas de Hechos Famosos Públicos*). Entre los primeros los conflictos más característicos son los de la Honra (dentro de los cuales un grupo muy especial, el de los dramas de la honra villana, tiene características propias), los de la Fortuna y la Mudanza, los de la Privanza, y los de las Hazañas individuales. Entre los segundos, el conflicto histórico se muda y transforma en gran medida en función de sus coordenadas espaciotemporales: de un lado quedan los dramas de la Antigüedad, de otro los de trama europea, y de otro los que se refieren a la historia de España, sin duda los más numerosos y los más significativos, pero incluso entre estos se dan mutaciones importantes según nos acercamos o nos alejamos del presente: los dramas de la época de los godos, los de los reinos hispánicos medievales, los de los reyes Católicos y la época del Emperador, finalmente los de la época contemporánea (reinados de Felipe II y Felipe III), presentan hasta cuatro gradaciones importantes en la historicidad, en el tratamiento retórico, y en la técnica de representación; por otra parte se configuran grupos muy específicos de obras, con características autónomas y convenciones propias, que dependen más de la materia conflictiva que de la cronología: son los dramas sobre conflictos raciales (*El Hamete de Toledo...*), los de la frontera morisca (*El remedio en la desdicha...*) o los de colonización y conquista (*Los guanches de Tenerife...*).

En conjunto Lope moviliza una amplia batería de géneros, que pone en juego de forma desigual en las distintas fases de su producción, pero además hace evolucionar cada uno de estos géneros de acuerdo con sus propias necesidades creativas (no es lo mismo una comedia palatina como *Los donaires de Matico*, de 1589, que otra como *El perro del hortelano*, de 1613-15, ni es lo mismo una comedia pastoril como *El verdadero amante*, muy temprana, que otra como *La selva sin amor*, muy tardía), se permite entremezclarlos, combinando elementos de uno y de otro en busca de híbridos expresivos (un drama como *El caballero de Illescas* presenta un conflicto característico de comedia picaresca con elementos de comedia urbana y con un germen de lo que será el drama histórico de la honra villana, ambientado en la época de los Reyes Católicos), o los cruza con trazas argumentales ya experimentadas en otros géneros, y que sometidas a los

condicionamientos del género nuevo, pueden llegar a provocar desenlaces de significación muy diversa: así una trama como la de "la lujuria del déspota" puede dar lugar a un desenlace de comedia palatina tan hilarante como *El lacayo fingido*; a un drama tan cercano a la comedia urbana como *La niña de plata*, con sus costumbres caballerescas y su final feliz; a un drama palatino como *El rey por semejanza*; a un drama caballeresco como *El marqués de Mantua*; a otro entre caballeresco y de historia europea, como *La locura por la honra*; o a un drama histórico de época medieval y desenlace trágico como *La Estrella de Sevilla* <sup>9</sup>, y de uno en otro nos desplazamos desde los reyes risibles a los reyes temibles pasando por los reyes posibilistas o comprensivos, de los factores que provocan la tragedia a los que la desarman, y de las circunstancias que hacen posible el triunfo del amor a las que constatan la fuerza destructora del poder. No todo es posible en el teatro de Lope, ni es posible postular una ley general de la incoherencia, ni interpretarla en clave de un relativismo ilimitado que más que barroco parecería posmoderno, pero lejos de la uniformidad ideológica que se le supone, es un teatro que se recrea en una dialéctica de múltiples posibilidades, que es precisamente la que a muchos de nosotros, lectores de finales del siglo XX y principios del XXI, nos ha fascinado.

**JOAN OLEZA**

Universitat de Valencia

Diciembre de 2001

### **BIBLIOGRAFIA (CONTEMPORANEA) CITADA**

Alborg, J.L. (1966): *Historia de la literatura española. I. Edad Media y Renacimiento*. Madrid. Gredos. La 2ª ed. muy ampliada es de 1969.

Antonucci, Fausta y Arata, Stefano (1995): *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas dramáticas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*. "Textos teatrales hispánicos del siglo XVI". UNED, Univ. de Sevilla, Univ. de Valencia. Valencia.

Arata, Stefano (1989): *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio* (1989).

---

<sup>9</sup>Aún en el supuesto de que no fuera escrita por Lope, como he mostrado en otro lugar (2001), la traza es suya.

- Arellano, Ignacio (1995): *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid. Cátedra.
- Arróniz, Otón (1969): *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid. Gredos.
- Arróniz, Otón (1977): *Teatro y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid. Gredos.
- Asensio, Eugenio (1965): *Itinerario del entremés*. Madrid. Gredos.
- Bataillon, Marcel (1935): "Simples réflexions sur Juan de la Cueva", *Bulletin Hispanique*, 37, 329-336.
- Bergman, Hanna (1965): *Luís Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid. Castalia.
- Bergman, Hanna, ed. (1970): *Ramillete de entremeses y bailes*. Madrid. Castalia.
- Canavaggio, Jean (1977), *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris. PUF.
- Canavaggio, Jean ed. (1981): *Cervantes: Entremeses*. Madrid. Taurus.
- Canavaggio, Jean (1988): "La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado", en V. García de la Concha ed. *Literatura en la época del Emperador*. Salamanca, Universidad, 181-195.
- Canavaggio, Jean (1997): "Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva". *Edad de Oro*, XVI, 99-108.
- Cotarelo, Emilio ed. (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes y jácaras*. Madrid. NBAE. 2 vols.
- Crawford, J.P. (1922): *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia, The University of Pennsylvania Press. 2ª ed en 1937, 3ª ed. en 1967
- Criado de Val, Manuel ed. (1980): *Lope y los orígenes del teatro español*. Madrid. Edición 6.
- Chadwyck-Healey (1997): *Teatro Español del Siglo de Oro*. Base de datos de texto completo.
- M. Diago y T. Ferrer eds (1991): *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia. Univ. de Valencia.
- Díaz Plaja, G. ed. (1949-1968): *Historia General de las literaturas hispánicas*. Barcelona. Barna. 6 vols.
- Díez Borque, J.M. (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona. Antoni Bosch.

Díez Borque, J.M. ed.(1983): *Historia del teatro en España. Tomo I: Edad Media, Siglo XVI. Siglo XVII.* Estudios de J.M.Díez Borque, R.E.Surtz, M. Sito Alba, M. Vitse y F.Serralta. Madrid. Taurus.

Díez Borque, J.M.ed.(1998): *El teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de teatro clásico*, nº 10.

Egido, A. ed. (1992): *Siglos de Oro: Barroco. Primer Suplemento.* Al cuidado de C.Vaillo. Capítulos de J.Mª Ruano de la Haza, Mª G.Profeti, M. Vitse y C. Vaillo. En F. Rico ed. *Historia y Crítica de la literatura Española..* Barcelona. Crítica. 3/1.

Falconieri, J.V. (1957): "Historia de la *commedia dell'arte* en España". *Revista de Literatura*, XI., 3-37, y XII 69-90.

Falconieri, J.V. (1965): "Los antiguos corrales en España". *Estudios Escénicos*, XI, 91-118.

Fernández Nieto, M. (1983): "El entremés como capítulo de novela: Alonso de Castillo Solórzano", en García Lorenzo, L. ed.*El teatro menor en España a partir del siglo XVI.* Madrid. CSIC.

Ferrer Valls, T. (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a Felipe III* . Londres. Tamesis Books.

Ferrer Valls, T. (1993), *Nobleza y espectáculo teatral. Estudio y documentos (1535-1621)*. Valencia. Universidad.

Ferrer Valls, T. (1997), "Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana", *Edad de Oro*, XVI, 137-148.

Ferrer Valls, T. (1997-98), "Sobre la elaboración de un *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*", *diablotexto*, Nº 4-5, 115-141.

Fleckniakosca, J.L. (1975): *La loa*. Madrid. SGEL.

Fleckniakoska, J.L. (1961). *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*. Montpellier. Dehan.

Foucault, M. (1969):*La arqueología del discurso*. México. Siglo XXI. 1970.

Foucault, M. (1975): *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI. 1976.

Foucault, M. (1984): *Historia de la sexualidad. III. La inquietud de sí*. México. Siglo XXI. 1987.

- Froldi, R. (1968): *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*. Salamanca. Anaya.
- Froldi, R. (1999): "Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva", en F.B. Pedraza y R. González, eds. *El teatro en tiempos de Felipe II*. Actas del XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro.
- García Lorenzo, L. ed.(1983):*El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid. CSIC.
- García Lorenzo, L. ed.(1988): *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid. Ministerio de Cultura.
- García-Bermejo Giner, M.M.(1996): *Catálogo del Teatro español del siglo XVI (1996)*. Salamanca. Universidad.
- Granja, A. de la (1981):*Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*. Granada. Universidad.
- Granja, A. de la (1987): "Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro", *Criticon*, 37, 227-246.
- Granja, A.de la y Lobato, Mª L. (1999): *Bibliografía descriptiva del teatro breve español*. Madrid-Frankfurt. Iberoamericana-Vervuert.
- Hermenegildo, A. (1961): *Los trágicos españoles del siglo XVI*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- Hermenegildo, A. (1973): *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona. Planeta.
- Hermenegildo, A. (1994): *El teatro del siglo XVI*. Vol. 15 de la *Historia de la literatura española*, dirigida por R. De la Fuente. Madrid. Júcar.
- Jacquot, J. ed.(1956): *Le lieu théâtral à la Renaissance*. Paris. CNRS.
- Jacquot, J.ed. (1956): *Les fêtes de la Renaissance*, I. Paris. CNRS.
- Jacquot, J.ed. (1960): *Les fêtes de la Renaissance*, II. Paris. CNRS.
- Jacquot, J.ed. (1975): *Les fêtes de la Renaissance*, III. Paris. CNRS.
- Jacquot, J. ed.(1968): *Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtral, son interpretation et son public au XVIe et XVIIe siècles*. Paris. CNRS.
- Lázaro Carreter, F. (1965): "El Arte nuevo y el término entremés". *Anuario de Letras*, V, 77-92.

López Estrada, F. (1980): *Siglos de Oro: Renacimiento*. En F. Rico ed. *Historia y Crítica de la literatura Española*.. Vol.2. Primer suplemento, con el mismo título, en 1991. Barcelona. Crítica. Sendos capítulos de M. de los Reyes Peña.

Lobato, M<sup>a</sup>.L. (1989): "Cronología de loas, entremeses y bailes de A.Moreto", *Críticón*, 46, 125-134.

Maravall , J.A. (1972):*Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid. Seminarios y Ediciones.

Maravall , J.A. (1975): *La cultura del barroco* . Barcelona. Ariel.

Martínez López, M<sup>a</sup>.J.(1997): *El entremés: radiografía de un género*. Toulouse. Presses universitaires du Mirail.

Ojeda, Valle (2000): El *zibaldone* de Stefanello Botarga. Estudio y edición crítica de un manuscrito de *Commedia dell'arte* en España. Tesis de doctorado, todavía inédita, dirigida por M. de los Reyes Peña. Universidad de Sevilla. 2000

Oleza, J.(1981)"Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca". *Cuadernos de filología*. III, 1-2.9-44. Reproducido en Oleza, J. ed (1984): *Teatros y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*. Valencia. Inst. Alfons el Magnànim.

Oleza, J.(1981)"La propuesta teatral del primer Lope". *Cuadernos de filología*. III, 1-2. 153-224. Reproducido en Oleza, J. ed (1984): *Teatros y prácticas escénicas, II: la Comedia*. London. Tamesis Books. 1986.

Oleza, J. (1994): "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias" Oleza, J. (1995):"El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión", en J.Canavaggio ed. *La comedia*. Madrid, Casa de Velázquez, 1995. 181-226

Oleza,J.(1994), "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse eds. *Del horror a la risa. los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christan Faliu-Lacourt*. Kassel. Edition Reichenberger. 235-250.

Oleza,J.(1995),"El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión", en J. Cannavaggio ed. *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 181-226.

Oleza, J.(1996):"Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, 1.119-135.

Oleza, J. (1997), "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo". *Edad de Oro*, xvi., 235-251.

Oleza, J. (1997): "Estudio Preliminar: del primer Lope al *Arte Nuevo*", en D.McGrady ed.(1997): *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Barcelona. Crítica.

Oleza, J.(2001): "La traza y los textos. A propósito del autor de *La Estrella de Sevilla*". C.Strosetzki ed. *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Iberoamericana, Vervuert. 42-68.

Oleza, J. (2001): " El primer Lope: un haz de diferencias", *Insula*, nº 658.

Oleza, J. (2001): "*Clarín* y la tradición literaria", *Insula*, nº 659. 22-25.

Profeti, M<sup>a</sup> G. (1994): *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*. Firenze. La casa Usher.

Rodríguez Cuadros, E. y Tordera, A.eds (1983): *Calderón: Entremeses, jácaras y mojigangas*. Madrid. Castalia.

Rodríguez Cuadros, E. y Tordera, A. (1983): *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. Londres. Tamesis Books.

Reyes Peña, M. de los (1980): "El teatro prelopesco", en F.López Estrada, *Siglos de Oro: Renacimiento*, en F. Rico ed. *Historia y Crítica de la literatura Española*.. 3/1. Primer suplemento, con el mismo título, en 1991. Barcelona. Crítica.

Ruano de la Haza, J.M. y Allen, J.J. (1994): *Los teatros comerciales y la escenificación de la comedia*. Madrid. Castalia.

Ruiz Ramón, F.(1967): *Historia del teatro español, I. Desde sus orígenes hasta 1900*.Madrid. Alianza editorial.

Salomon, N. (1965): *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*. Bordeaux.

Sentaurens, J. (1984): *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*. Bordeaux.

Shergold, N.D.(1967): *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford. Clarendon Press.

Shoemaker, W.(1935): *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Princeton.

Surtz, R. (1979) *The Birth of a Theater .Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*. Princeton U.P y Castalia. Madrid.

Valbuena Prat, A. (1937): *Historia de la literatura española*. Barcelona. G.Gili. 2 vols.

Valbuena Prat, A.(1930): *Literatura dramática española* . Barcelona. Labor.

Valbuena Prat, A.(1956): *Historia del teatro español*. Barcelona. Noguer.

Valbuena Prat, A. (1969): *El teatro español en su siglo de oro*. Barcelona. Planeta.

Varey, J.E. (1951): "Tres dibujos inéditos de los antiguos corrales de comedias de Madrid", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, nº20, 319-320.

Varey, J.E. (1953): "La Tarasca de Madrid: un aspecto de la procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII". *Clavileño*, 4, nº 20, 18-26.

Varey , J.E. (1955): "Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, nº24. Reproducido en tirada aparte en 1958.

Varey , J.E. (1958): "Autos Sacramentales in Madrid: 1644", *Hispanic Review*, 26, 52-63.

Varey , J.E. (1959): "Los autos sacramentales en Madrid hasta 1636", *Estudios Escénicos*, nº4, 51-98.

Varey , J.E. (1960): "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)".*Bulletin Hispanique*, nº 62, 286-325.

Varey , J.E. (1961): *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681*. Madrid. Ediciones de Historia, Geografía y Arte.

Varey, J. E. y Shergold N.D. (1971): *Fuentes para la historia del teatro en España, III: Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. London. Tamesis.

Varey, J. E. y Shergold N.D. (1973): *Fuentes para la historia del teatro en España, IV: Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*. London. Tamesis.

Varey, J. E. y Shergold N.D. (1974): *Fuentes para la historia del teatro en España, V: Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*. London. Tamesis.

Varey, J. E. y Shergold N.D. (1979): *Fuentes para la historia del teatro en España, VI: Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*. London. Tamesis.

Varey, J.E.y Shergold N.D. (1982): *Fuentes para la historia del teatro en España, I: representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. London. Tamesis.

Varey, J. E.y Shergold N.D. eds. (1985): *Fuentes para la historia del teatro en España, II: Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. London. Tamesis.

Varey, J.D. y Shergold N.D. (1987): *Fuentes para la historia del teatro en España, XIII: Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid. 1587-1719* (en col. con Ch. Davis))London. Tamesis.

Varey, J. E. (1988): *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el siglo de Oro*. Madrid. Castalia.

Varey, J. E. Y Shergold N.D. (1989)): *Fuentes para la historia del teatro en España, IX: Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. (Con la colaboración de Ch.Davis) London. Tamesis.

Vitse, M. (1988):*Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse. France-Ibérie recherche.Presses universitaires du Mirail.

Wardropper, B.W.(1953): *Introducción al teatro religioso del siglo de oro (La evolución del Auto Sacramental: 1500-1648)*. Madrid. Revista de Occidente.

Wardropper, B.W. (1983): *Siglos de Oro: Barroco*, en F.Rico ed.*Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 3. Capítulos de Pablo Jauralde, Juan Manuel Rozas, Domingo Ynduráin y Luciano García Lorenzo. Barcelona. Crítica.

Williams, R.B.(1935): *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*. Iowa , State University.