

# De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo<sup>1</sup>

Joan Oleza  
*Universidad de Valencia*

## *I. Introducción*

El teatro del siglo XVI ha sido enfocado tradicionalmente, y sigue siéndolo en buena medida, como una historia de noticias documentales sobre el teatro, o bien como una historia de autores y de obras, cuya argumentación más habitual se basaba en la idea vertebradora de que toda la producción anterior a Lope de Vega era pre-lopista y que, por consiguiente, la evolución histórica del teatro del XVI sólo podía valorarse como un proceso de avance lineal y progresivo hacia el modelo de teatro de Lope de Vega. A principios de los 80 propusimos un cambio epistemológico en la consideración de ese teatro, que rompía con su carácter pre-lopista y que lo consideraba en función de líneas de desarrollo propias (Oleza, 1981). El teatro del XVI pasaba a considerarse, según este nuevo enfoque, como un espacio de desarrollo de tres prácticas escénicas diferentes, con características propias: la cortesana, dominante en la primera mitad del siglo; la erudita, y la popular o populista. Superada la mitad del siglo se produce un crecimiento extraordinario de la práctica escénica popular, que configura un nuevo mercado teatral, sustentado en un sector empresarial y urbano y en una corporación de actores profesionalizados. Entre 1570 y 1590 se asiste a una lucha por la hegemonía entre las distintas prácticas escénicas que se resolverá en la creación de una práctica escénica nueva, la de la *Comedia Nueva*, o práctica escénica barroca.

En este nuevo enfoque metodológico es fundamental el concepto de práctica escénica, que estudiamos como una práctica social compleja en la que confluyen datos de público, organización social de los espectáculos, lugares y circuitos de representación, tipología de los actores, técnicas escénicas, etc. El texto o el autor son, dentro de este concepto, sendos componentes más, muy

1. Este ensayo ha contado con el patrocinio del Plan Nacional I+D+i, por medio de los proyectos Artelope, FFI 2009-12730, y "Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación", en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD 2009-00033. Se trataba de un trabajo inédito en el momento de su entrega para la imprenta, pero se ha adelantado en la publicación una versión del mismo, en italiano, en mi libro *L'architettura dei generi nella 'comedia nuova' di Lope de Vega*, Rimini, Panozzo ed. 2012, pp. 33-78.

importantes si se quiere, pero no determinantes de la práctica escénica ni de nuestra capacidad de explicar lo ocurrido, que se vuelve menos filológica para devenir más histórica y más teatral.

## II. La conquista de la hegemonía por la práctica escénica popular

Si en la primera mitad del siglo se constata la hegemonía de la práctica escénica cortesana, en la que se inserta la producción teatral de los autores más significativos de esa época, Juan del Encina, Bartolomé de Torres Naharro o Gil Vicente, entre otros, al iniciarse la segunda mitad se produjo un auténtico desplazamiento de la hegemonía debido a una decisiva potenciación de la práctica escénica popular, asociada a dos fenómenos nuevos: la creciente demanda de espectáculos públicos en algunas ciudades y la profesionalización de los actores y las compañías teatrales para dar respuesta a esta demanda.

¿Cómo era esta demanda? Su primer rasgo es que se trata de una demanda esencialmente urbana. La vemos crecer sobre todo en Valladolid, en Sevilla, en Valencia y en Madrid, no en monasterios ni en iglesias, tampoco en las universidades, y menos aún en cortes señoriales locales, como había sido lo propio de la práctica escénica cortesana. La vemos gestionada por los municipios, que desplazan a la iglesia en la organización y el pago de los espectáculos. En Valladolid, ya desde 1545, quien gestiona es el ayuntamiento (Alonso Cortés, 1923), y en Sevilla (Sentaurens, 1984) la primera documentación sobre esa gestión civil data de 1559. Las representaciones han sido sacadas ya del interior de las iglesias a partir sobre todo del concilio de Trento (1545-1563), y los actores consiguen independizarse paulatinamente de la exigencia de los miembros de las corporaciones o de la nobleza locales de representaciones en exclusiva a costa del encargo público (Sentaurens, 1984, pp. 156-157). Y si las representaciones habían comenzado bajo el impulso y el patrocinio de los gremios, ahora, en el momento de independizarse de ellos, es de los gremios de donde surgen los nuevos actores profesionales. Son unos años decisivos en que pasamos del actor ocasional, que es un noble o un servidor nobiliario, un estudiante, un clérigo vinculado a alguna iglesia, o un artesano que representa en nombre de su gremio, a un comediante que contrata con la ciudad su trabajo por medio de una remuneración profesional.

El segundo rasgo de esa nueva demanda tiene que ver con la celebración de la fiesta del *Corpus Christi*, que proporciona la circunstancia festiva y permite el uso como escenario de calles y plazas, quiere ello decir que legitima un momento y un lugar públicos para el teatro. Si todavía en la obra del último gran hombre de teatro religioso no profesional, Diego Sánchez de Badajoz, las piezas del ciclo de Navidad rivalizan en número con las del *Corpus* (Pérez Priego, 2004),

diez o doce años después,<sup>2</sup> y en el excepcional —por el número de textos que contiene, 96— Códice de obras de carácter religioso que se nos ha conservado, el llamado Rouanet o de Autos Viejos, probablemente recolectado como repertorio de una compañía teatral, el monopolio de las piezas de Corpus es completo, y la mayoría de las piezas llevan ya el título de *Auto*. Y si nos referimos a la documentación que aporta el DICAT,<sup>3</sup> las únicas seis noticias de que disponemos anteriores a 1550, sobre contratos de actores para la representación pública de piezas teatrales, se remiten a la Fiesta del *Corpus*.<sup>4</sup> Si de la década de los 40 nos desplazamos a la de los 50, entonces el peso del Corpus sobre el conjunto de la práctica escénica popular se advierte de forma todavía más clara, y especialmente a finales de la década. En Valladolid, en Sevilla o en Zamora, en 1551, 1552 o 1559, son contratados Alonso de Madrid, Lope de Rueda, Pedro Becerra, Cristóbal Hernández, Alonso de Medina, Cosme de Jerez, o Jerónimo de Orbaneja para representar autos de *Corpus* y sacar sus carros a la calle. Apenas alguna escasa noticia hace alusión a representaciones religiosas (que no sean simples danzas) en otras fechas, y aún así lo que se representa en esas otras fechas son piezas del *Corpus*, tal como ocurre cuando el Ayuntamiento de Valladolid paga a Lope de Rueda por «el carro y danzas que sacó para el recibimiento del príncipe nuestro señor» en julio de 1551 (DICAT, 1551). Probablemente la noticia más significativa de ese incremento de la demanda de espectáculos públicos, ligados a la festividad del Corpus, es la que nos proporciona el conocido acuerdo de 8 de julio de 1552 de ese mismo ayuntamiento que dispone otorgar un salario anual a Lope de Rueda para que resida en la ciudad «por quanto por yspiriencia se ha visto que Lope de Rueda es hombre ávil para maestro de representar y componer autos y danças para las fiestas que se an echo y hazen el día del Corpus Xrte. en esta villa e a causa de no estar ni residir el dicho Lope de Rueda en esta se sigue a esta villa notorio daño y costas» (DICAT).

Este peso decisivo de la fiesta del *Corpus* en el desarrollo de una práctica escénica pública, de carácter popular, tiene una significación múltiple. Por un lado confiere a la práctica escénica su carácter nitidamente municipal. Una vez emancipada de la iglesia, es el municipio quien la gestiona, y se desarrolla asociada sobre todo a municipios poderosos, en las florecientes ciudades del

2. La producción teatral de Sánchez de Badajoz se fecha entre 1525 y 1547 (Pérez Priego, 1985); la de las obras del *Códice de Autos Viejos* fue establecida por Rouanet entre 1550 y 1575, y reducida a un período más estrecho por Pérez Priego, al asociarla con la vida activa del actor Alonso de Cisneros, entre 1559-1560 y 1577-1578.

3. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (2008), dirigido por Teresa Ferrer Valls. Dada la importancia de esta Base de Datos como fuente de información para este trabajo, y el reiterado recurso que hacemos del mismo, lo citaremos por su acrónimo: DICAT.

4. Hay además algunos otros contratos que se refieren exclusivamente a danzas. El lector puede comprobarlo por sí mismo con una búsqueda en la Base de Datos, en la etiqueta «Año», y con la indicación <1550, «anteriores a 1550».

Quinientos: Valladolid, Madrid, Valencia o Sevilla. Los espectáculos tienen lugar en un escenario abierto, público, urbano, de calles y plazas. En algunas ciudades se desarrolla incluso un sector empresarial privado, como es el caso de Sevilla, que «escogió una vía original, curiosamente moderna», contrapuesta a la iniciativa pública de ciudades como Valladolid, Madrid o Valencia: «la libertad fue total —comenta Senataurens (1997, p. 301)—. Cada cual pudo instalar, abrir, y explotar un teatro, sin que las autoridades se opusieran a ello. Cómicos y empresarios representaron cómo y cuándo quisieron, fijaron libremente los precios y, exceptuando una reducida limosna [...] se quedaron con la totalidad de los beneficios. Libre empresa y libre competición fomentaron la lozana expansión del teatro sevillano, durante más de cuarenta años».

Pero fuera por medio de estos empresarios privados o de empresas públicas como los ayuntamientos, o semipúblicas, como las cofradías de los hospitales, lo cierto es que la iniciativa y el impulso de esta práctica escénica corrió a cargo de las clases medias urbanas, en el ámbito de los gremios artesanales y mercantiles. Sentaurens, 1997 recuerda el caso del tratante Diego de Vera, creador de los teatros de las Atarazanas y de la Alcoba de Sevilla, pero debió precederle, en la misma ciudad, en una etapa todavía no marcada por la adaptación de lugares teatrales especializados, aquel Juan de Figueroa, clérigo de la catedral de Sevilla, que participó muy activamente como autor de carros en las representaciones del Corpus entre 1559 y 1562. Él mismo había sido actor, como consta documentalmente, y su papel de empresario que abarca el conjunto de una práctica escénica se completa con su actuación como editor de la *Recopilación en metro* de las obras de su tío, Diego Sánchez de Badajoz, y con su intervención como productor de representaciones, tal como aparece en el testamento de Lope de Rueda, en el que se menciona la suma que aquel le debía «de doce días de representación que representé en su casa una farsa a ocho ducados cada un día...». Pero la figura de mayor entidad, en ese sector de clases medias que toma la iniciativa en el desarrollo de una práctica escénica popular, es sin duda la del valenciano Joan Timoneda, escritor, dramaturgo y actor, pero sobre todo —en el aspecto que aquí nos interesa— librero y editor, empresario capaz de proyectar la actividad teatral sobre un escenario económico, de dirigirla a un público nuevo al que ayudó decisivamente a conformar sus gustos, un público formado por «clérigos, mercaderes, oficiales, técnicos e intelectuales [...] y no habría que olvidar a los artesanos, los estudiantes, los criados de mediana categoría» (Diago, 1984, pp. 334-35). Si como autor teatral ha podido calificarse su obra de «una comedia burguesa» (Diago, 1984, p. 346), como editor de Lope de Rueda, de Alonso de la Vega, de Juan de Vergara, le caracteriza un proyecto diseñado para «crear una línea editorial nueva con textos dramáticos ajenos y en volúmenes en octavo, homólogos a las colecciones de *commedie* que se venían publicando en Italia, y más particularmente en Venecia» (Cátedra, 2006, p. 26), un proyecto capaz de

D  
gene  
teatr  
mad  
expi  
Es  
bani  
acto  
escu  
ciac  
la fa  
de r  
Corp  
zaci  
brac  
pres

L  
da,  
los  
del  
y c  
qu  
Abi  
C  
tea  
añ  
car  
de  
p:  
vo  
co  
Se  
nú

generar lectores, de imponer en el gusto de esos lectores un tipo concreto de teatro, y de legitimar literariamente a aquellos actores-autores que han sido llamados «del bando toscano» por su asimilación de una materia literaria, de una expresión en prosa y de una técnica actuarial que deben mucho al teatro italiano.

Estos actores-autores son también las criaturas de una cultura gremial y urbana, asociada a la festividad del Corpus. De hecho, se han formado como actores en los gremios a los que pertenecían, y que operaban como auténticas escuelas de arte dramático, «donde aprendices y oficiales recibían su doble iniciación de aficionados y de actores incipientes» (Sentaurens, 1984, p. 303). En la fase inmediatamente anterior a su aparición son los gremios los encargados de representar las danzas y las escenas<sup>5</sup> que se intercalan en la procesión del Corpus, y los primeros actores profesionales aparecen vinculados a la organización gremial y al patrocinio de la iglesia, tal es el caso de los Correas, celebrados por Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539, citado por Shergold, 1967, p. 151):

En las representaciones de comedias que en Castilla llaman farsas, nunca desde la creación del mundo se representaron con tanta agudeza & industria como agora, porque viuen seys hombres asalariados por la Yglesia de Toledo, de los quales son capitanes dos que se llaman los Correas, que en la representación contrahacen todos los descuidos & ausos de los hombres, como si Naturaleza, nuestra universal madre, los representase allí.

Las primeras noticias documentadas de que disponemos sobre Lope de Rueda, en 1543, nos lo muestran como actor al servicio de sendos gremios, el de los Odreros y Corredores de vinos de Sevilla, con el que contrata «sacar el día del Corpus Christi, en dos carros, el *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*, según y como se hizo el año pasado del señor, de 1542», y el de los Sederos, con el que se comprometía a hacer ese mismo año el auto sacramental de *El seno de Abraham* (DICAT, Lope de Rueda).

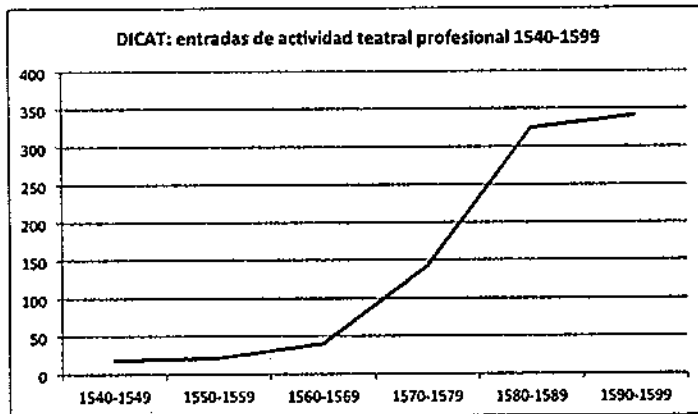
Contra lo que algunas celebraciones de la precocidad de la profesionalización teatral, poco críticas, afirman alegremente, al situar el comienzo de esta en los años 30 y 40, Sentaurens ha mostrado que, en el caso de Sevilla, donde inicia su carrera Lope de Rueda, los actores profesionales tuvieron que «esperar al final de los años cincuenta, para trabajar a su antojo en los carros del Corpus» (1997, p. 300). El proceso de sustitución de los oficiales de los gremios por los nuevos actores profesionales, en las representaciones del Corpus, es todavía poco conocido, y sólo en el caso de alguna ciudad, como la de Sevilla. Allí, observa Sentaurens, la documentación que abarca de 1530 a 1560 confirma el escaso número de actores identificables como profesionales, y un repaso a las listas

5. Sobre el componente dramático de estas representaciones véase Ferrer, 2003, p. 252.

de las profesiones de los vecinos de Sevilla asentados en el padrón de 1561 revela la total ausencia de oficios relacionados con la actividad teatral (1997, p. 298). Y sin embargo parece bastante claro que la mayoría de los actores salieron de los gremios y abandonaron su oficio para dedicarse definitivamente al teatro profesional: Lope de Rueda era batihoja, Pedro de Montiel era hilador, Jerónimo Velázquez solador, Alonso de la Vega y Sebastián de Arcos calceteros, Marcos de Cárdenas latonero, Pedro Martínez zapatero, Juan González ropero, etc. Una muy significativa noticia que aportó en su día Flecknikoska, 1975 nos muestra a una compañía teatral de siete miembros, que se formó en Orihuela en 1558, y que constituyeron un estudiante, un calcetero, un cirujano, un doctor, un tornero, un cantor y un sacristán. Y es una buena muestra de hasta qué punto perduraba la mentalidad gremial en la nueva situación el que en los contratos se siga caracterizando a los actores, durante bastante tiempo, con categorías gremiales: *maestro de hacer comedias* al que después será *autor*, y *oficial de hacer comedias* al que después será *cómico* o *comediante*.

En todo caso el proceso de profesionalización, que manifiesta síntomas incipientes a finales de los años 30 y durante la década de los 40, se va acelerando progresivamente de década en década. Para mostrarlo de forma estadística bastará con sopesar las noticias teatrales que registra DICAT, sin entrar todavía en el análisis refinado de su contenido. En la década de 1540-1549 se registran 19 entradas de actividad teatral profesional; para la década siguiente son 22 las entradas, apenas unas pocas más; en la de 1560 a 1569, se multiplican por dos: se registran ya 40 entradas; pero será la década de 1570-1579 la del verdadero salto cuantitativo-cualitativo: se pasa de las 40 de la década anterior a las 142 de ahora. Y ese incremento vuelve a acelerarse poderosamente en la década siguiente, 1580-1589, donde se alcanzan las 325 entradas. A partir de este momento el número de entradas denotadoras de actividad teatral profesional se estabiliza hasta el fin de siglo, con 342 entradas para la década 1590-1599.

En esquema:



En términos puramente cuantitativos, la profesionalización de actores y compañías pasa por una etapa inicial, de conformación, entre 1540 y 1569, experimenta un salto cualitativo en la doble década de 1570 a 1589 y está ya plenamente desarrollada y estabilizada en la década final del siglo, la del asentamiento de la *Comedia nueva*.

Otros datos no hacen sino corroborar esta periodización. No será hasta 1580 que Ganassa obtenga una licencia real para representar en días laborales, abriendo el camino a un calendario teatral que cambiará el estatuto mismo de la práctica escénica, que pasará de ser una actividad festiva a ser un servicio profesional diario, lo cual se produjo no sin conflictos y resistencias, como es bien sabido. Y no será hasta 1587 que la compañía de *I confidenti*, dirigida por los hermanos Tristano y Drusiano Martinelli, obtenga licencia para representar en Madrid con las tres actrices que formaban parte de la misma, cosa que había sido prohibida un año antes, en 1586<sup>6</sup>. También el tamaño de las compañías profesionales cambia de acuerdo con esta periodización: se suele convenir en que la compañía de Lope de Rueda contaba con siete u ocho actores (Diago, 1990), y en 1580 la compañía de Ganassa la formaban nueve actores (uno de ellos su mujer, Bárbara Flaminia), pero en 1590 una compañía como la de Jerónimo Velázquez movilizaba ya a diecisiete personas, entre ellas tres actrices y un músico.

El paso decisivo en la profesionalización del actor y en la consolidación de una práctica escénica pública y comercial, que es la adaptación o construcción de los corrales y casas de comedias, tampoco se da hasta bien entrada la década de los setenta. En la etapa precedente hay una gran variedad de lugares donde eventualmente podía representarse teatro, pero la práctica escénica popular disponía sobre todo de las calles de la ciudad: allí se montaban los tablados efímeros de los actores-autores y allí se paraban los carros de escenografía móvil de los autos. Fueron los propios actores-autores los que emprendieron la iniciativa de la adaptación de determinados edificios a lugares teatrales estables. En 1558 Lope de Rueda solicitó al ayuntamiento de Valladolid «dos suelos para edificar casas fuera de la puerta de Santisteban», lo que permitió suponer a Alonso Cortés, 1923, en su lectura del documento, que su intención era la de edificar un corral de comedias, pues el primero que hubo en Valladolid, ya antes de 1575, estuvo en la puerta de Santisteban. En octubre de 1574 Ganassa negocia con las cofradías de la Pasión y de la Soledad que se «les hiziese un teatro y tablado cubierto todo con sus tejados para que en él representasen las

6. Es cierto que ya antes las mujeres habían participado como actrices en las representaciones, como es el caso bien conocido de Barbara Flaminia, la esposa de Ganassa. Pero en esa misma compañía, dos de los tres papeles femeninos que incluía eran representados por hombres: Franceschina por Cesare dei Nobili e Isabella por Scipione Graselli. Sólo a partir de esa licencia de 18 de noviembre de 1587 quedará prohibido a los hombres representar el papel de mujeres (véase Jeda Calvo, 2000, p. 50).

comedias que habían de representar en esta corte», y para ayudar a la construcción de ese teatro «ofrecieron dar dos comedias para ayuda del edificio, y más 600 reales que se fuesen descontando en los días que representasen». Este teatro debía hacerse por adaptación del llamado Corral de la Pacheca, que las cofradías debían alquilar por 9 o 10 años (DICAT, Ganassa, 1574). Los primeros corrales estables nacieron por entonces, y con gran libertad en Sevilla, como ya se ha dicho, pues entre 1570 y 1580 vieron abrir sus puertas hasta seis corrales de comedias, y hasta 1589 tres teatros se disputaron constantemente la demanda del público. El más temprano debió ser el de Doña Elvira, hacia 1570, y sus competidores más directos, en esta primera etapa, el de las Atarazanas (1574) y el de San Vicente (1581). En Valencia, ciudad en la que la práctica escénica había explotado ya diversos espacios edilicios de la ciudad, se adapta la casa de comedias de La Olivera entre 1582 y 1584, siguiendo un plan distinto, más italianizante, y también menos popular, que el seguido por los corrales castellanos. En Madrid los dos grandes corrales estables se establecen en 1579 (el de la Cruz) y en 1582 (el del Príncipe). Estas son las tres ciudades que ahora, ya en la década de los 80, toman claramente la iniciativa. Inmediatamente después les sigue Burgos (1587), Zaragoza, donde hay ya lugares estables desde 1584, pero cuyo primer corral propiamente dicho, construido además en el patio del propio hospital de Nuestra Señora de Gracia, es de 1590, Tudela (1597), y de finales del s. XVI es el corral de Almagro. Después se añadieron muchas otras ciudades, ya en los primeros años del siglo siguiente: Alcalá de Henares, Murcia, Pamplona, Oviedo, Córdoba, León, Lisboa (patio de las Arcas), Zamora, Calahorra, Trujillo, Logroño, etc.<sup>7</sup> En el siglo XVII buena parte del mapa urbano español estaba señalado con lugares teatrales, aunque todavía no sabemos muy bien qué ocurrió con ciudades importantes, como Barcelona o Bilbao, que aparentemente quedaron fuera o al margen de los circuitos teatrales habituales, o al menos de su documentación.

Los corrales proporcionaron encarnadura al mercado teatral, sin duda el primer mercado cultural en la historia de España. Hubo un sector empresarial que fue a veces público, como en el caso del concejo de Valladolid en los primeros desarrollos del teatro en esta ciudad, en otras fue privado (en la primera época de Sevilla), en otras fue semipúblico, como en los casos de las cofradías ligadas a la administración de los hospitales (casos de La Pasión y La Soledad en Madrid, o de la del Hospital, en Valencia, aunque este fue el modelo dominante, que se impuso en la mayoría de las ciudades), y aún en otras tuvo un curioso carácter eclesiástico, como en el caso del corral de Calahorra, patrocinado y administrado por el cabildo catedralicio (Domínguez Matito, 1998). Un merca-

7. Para una visión de conjunto véase Díez Borque, 1991 y Domínguez Matito, 2006, especialmente para el norte de la península.



do al que concurrían las compañías ya organizadas contractualmente a exhibir su trabajo ante un público urbano plural, con un nutrido componente femenino y con predominio de las clases medias, de la caballería urbana sobre todo, por mucho que la presencia de la aristocracia (sobre todo en la Corte) y de los sectores más populares (los jaleados mosqueteros) hayan acaparado para sí la atención exclusiva de muchos estudiosos excesivamente costumbristas, hasta el punto de desfigurar la sociología de esa audiencia.

Es en el interior de ese mercado, y dado el extraordinario incremento de la demanda de espectáculos que produce, donde se va a generar un proceso pre-capitalista de división del trabajo, y a medida que se multiplican los actores, se multiplica también la exigencia de textos, y por consiguiente de personas capaces de escribirlos, de verdaderos especialistas del verso, de dramaturgos en suma. En la década de los 80 los actores pasan a ser cada vez más actores y menos autores y en la de los 90 el proceso ya se ha consolidado: ha hecho su entrada en escena una primera generación de poetas dramáticos dedicados a la producción de textos para el mercado teatral. El dramaturgo ya no es un actor que escribe entre representación y representación un texto refundido o adaptado de algún otro lugar (las comedias eruditas italianas, por ejemplo) para sí mismo y sus compañeros de oficio, como Lope de Rueda; no es tampoco un actor que dotado de conocimientos literarios amplios entresaca fragmentos de un lado y de otro y los adapta dentro de un esquema de personajes prefijados y de situaciones-tipo, como Ganassa o Botarga; ni es un poeta erudito o un literato de formación humanística que eventualmente escribe una elaborada comedia o tragedia, siguiendo el modelo de los clásicos latinos, griegos o italianos, y teniendo como horizonte de consenso las exigencias de una audiencia letrada de la que él mismo forma parte; ahora es un escritor semiprofesional<sup>8</sup> que escribe por encargo para las compañías teatrales al ritmo que le marca la demanda y que adapta sus textos y sus géneros a las preferencias de esa demanda.

Es ese mercado teatral, que propicia una gran libertad de gustos y apetencias, de géneros y de poetas, de compañías y de ciudades, a pesar de los cre-

8. Y digo «semiprofesional» y no «profesional», porque aunque la práctica de la escritura teatral se profesionaliza, no ocurre lo mismo con el estatuto legal del escritor (sí, en cambio, el del actor, organizado en una cofradía), ni con su continuada dependencia del mecenazgo en una sociedad señorial y no monetarizada, ni con su propia mentalidad, que en la gran mayoría de los casos sigue atada a la imagen del escritor en la sociedad feudal: son poetas que aspiran a —y se disputan agriamente— una condición protegida por los grandes de la nobleza (Lope, Cervantes, Vélez de Guevara, Guillén de Castro, Tirso...), o por cargos en las instituciones (Juan Ruiz de Alarcón) y sobre todo en la iglesia (Alonso Remón, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Lope, Pérez de Montalbán, Calderón...), o por la corte y la monarquía (Lope, Calderón, Hurtado de Mendoza...). No son pocos los que se valieron del teatro precisamente como moneda de cambio del mecenazgo (Lope, Calderón...), ni tampoco los que, una vez conseguido este, de forma satisfactoria, abandonaron el teatro (Guillén de Castro, Ruiz de Alarcón).

cientes esfuerzos de la iglesia y del estado para someterlo a regularización y control, el que ve nacer la que sin duda es la primera práctica literaria moderna, por su independencia respecto de los cánones clásicos pero también por el encuentro exento de mecenazgos entre poeta, actor y espectadores en un espacio común, en el que se intercambiaban una mercancía compuesta de literatura y espectáculo, un trabajo profesional, el dinero contratado, y el entretenimiento del consumidor.<sup>9</sup>

Para entonces, ya a finales de la década de los 80 y comienzo de la de los 90, la práctica escénica popular ya no tiene como demanda principal la derivada de la festividad del *Corpus*, y tampoco puede llamarse ya práctica escénica popular o populista. El producto ofrecido para el consumo ha cambiado, el lugar de consumo, la sociología de los consumidores, la condición de los actores profesionales y la de los escritores de los textos, también. La práctica escénica popular, llamada asimismo de los actores-autores, ha dejado paso a una nueva época, la de la *Comedia Nueva*, la de la práctica escénica barroca.

### III. La lucha por la hegemonía. 1570-1590

En los veinte años que transcurren entre 1570 y 1590, aproximadamente, el poderoso desarrollo de la práctica escénica popular provocó el intento de apropiarse de sus elementos de base —de los actores profesionales y de los corrales de comedia, sobre todo— por otras prácticas escénicas nacidas y desarrolladas en ámbitos distintos, y por poetas que no procedían ya de las filas gremiales ni de las de los propios actores, sino de la nobleza o de los sectores humanísticos. Este es el caso de la práctica escénica erudita, que ha ido evolucionando desde las comedias humanísticas y las lecturas de los clásicos latinos, por medio de la actividad teatral universitaria (el Brocense, Hernán Pérez de Oliva, Juan de Mal Lara, Lorenzo Palmyreno...) hasta la eclosión de un teatro de colegio (Pedro Pablo Acevedo, Juan Bonifacio, Hernando de Ávila...), que en las dos últimas décadas del siglo ve representar más de 60 obras teatrales, o hasta los intentos de una comedia erudita «a la italiana» (*Comedia de Sepúlveda*, *Las tres Comedias* de Joan Timoneda). Se trata de representaciones en ámbitos preferentemente reservados (aunque en bastantes casos abiertos, como en la representación de la *Comedia de Sepúlveda* (ed. 1990), conectadas a menudo con el sistema de

9. Mecenazgos los hubo, y desde muy pronto, como pudieron probar Ferrer y Oleza, 1991 y como ha desarrollado en una amplia secuencia de estudios Ferrer, 1993, 1998 y 2001, entre otros. Pero no fue el mecenazgo el «promotor» de esta práctica escénica, no le dio nacimiento ni desarrollo, sino que acudió a ella, a ofrecer un patrocinio interesado, precisamente por lo que esta tenía de influencia pública, generada al margen de los salones de la nobleza, de las academias, de la corte o de los monasterios y cabildos catedralicios.

enseñanza, y dotadas de un componente didáctico o poético-preceptivo. Esta práctica escénica salta en las dos décadas finales del siglo a los espacios públicos, ofrece sus textos a los actores profesionales, y sus autores tratan de satisfacer la demanda del mercado con una propuesta de signo trágico (aunque no falten las comedias) y clasicista. La figura más solvente, por la extensión y la coherencia de su obra, es la del sevillano Juan de la Cueva, pero quizá las obras más ambiciosas, de mayor relieve estético, procedan de la pluma de Cristóbal Virués (*La gran Semíramis*, sobre todo) y de Cervantes (*La Numancia*). Algunas obras muy particulares, como la única que nos ha sobrevivido de su autor, *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda, o como las de la segunda producción de Cervantes (véase su *Pedro de Urdemalas*) muestran hasta qué punto esta propuesta clasicista estaba dispuesta a pactar con la que procedía de la práctica escénica popular y a encontrar fórmulas intermedias. El camino lo había señalado Joan Timoneda con sus *Tres Comedias*, pero en el terreno de la comedia, curiosamente desplazada en los dramaturgos inmediatamente posteriores por la primacía de la tragedia.

¶ Pero también es el caso de la práctica escénica cortesana, que se ha venido desplegando a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI por medio de una doble vía: por un lado la del teatro de sala, de encargo y de circunstancias concretas, de materia literaria propia del gusto cortesano (bucólica pastoril, ficción caballeresca, mitología pagana, gestas heroico-legendarias) y servido por actores y autores ocasionales, bien pertenecientes a la propia nobleza, bien a sus servidores ilustrados; por el otro la del fasto teatral, que con su aparato escenográfico celebra los rituales de la vida cortesana, el banquete, el desafío, la danza, el desfile, los momos, el cerco de ciudades, la batalla... Desde mediados de siglo, sin embargo, la nobleza ha invitado a sus salas a los nuevos actores profesionales. Son bastante frecuentes las noticias ya en fechas tan tempranas como la de 1543, en que la pequeña ciudad de Marchena es el escenario de un doble encargo: por un lado el Duque de Arcos encarga a Juan de Aguilera y Jerónimo Comejo, actores procedentes de Sevilla, diversas representaciones, y por el otro la Duquesa de Osuna, que paga a Hernando de Córdoba y sus compañeros por haber «recitado una farsa y una comedia» en la noche del 2 de febrero. Desde entonces, al menos, la nobleza ha venido contratando a actores como Lope de Rueda para representaciones privadas, como se desprende del célebre pleito de 1554 del actor contra el Duque de Medinaceli. Incluso desde palacio se les ha llamado en diversas ocasiones: entre 1557 y 1560 representa allí comedias, de modo regular, un actor llamado Gaspar de Oropesa, y en 1558 Rueda lo hace para el príncipe Don Carlos. En palacio y en 1548, además, se han visto comedias regulares a la italiana, como *I suppositi*, del Ariosto, puesta en escena por un miembro de la muy selecta Academia *degli Intronati*, de Siena, y Ganassa llegó con su compañía a España en 1574 fue probablemente por ini-

ciativa cortesana, siguiendo el ejemplo de lo ocurrido en Francia, y en palacio y ante otras instituciones de la corte (el Consejo de Castilla, por ejemplo) representó su repertorio en distintas ocasiones (1579, 1581, 1584), pero también en palacios privados, como el de los Duques del Infantado en Guadalajara (una corte nobiliaria de intensa vida cultural) en 1581. La cultura cortesana, en fin, vuelve sus ojos hacia la práctica escénica de los actores profesionales y además de recrearse en sus espectáculos, trata de influir sobre ellos, llevándoles a asumir una materia literaria tan cortesana como la pastoril (Lope de Rueda, Juan de Vergara), o contrapropониéndoles obras que, con un formato de comedia, mantienen íntegro el estilo cortesano, como en el caso de las tempranas *Fábula de Dafne*, anónima, y *Adonis y Venus*, firmada por Lope de Vega. Pero sin duda el efecto más notable de este intercambio de efectos entre la práctica escénica cortesana y la popular es la aparición de todo un grupo de dramaturgos que, recurriendo a los actores profesionales, a los corrales de comedias y a la organización mercantil del teatro, intentan una primera síntesis de *comedia nueva*. Ello ocurre en Valencia, una ciudad sobresaliente a lo largo del siglo XVI por su cultura señorial (su protagonismo en la literatura pastoril, tanto narrativa como escénica, en la poesía de cancionero, o en los fastos teatrales es muy notorio), una ciudad que es además una corte virreinal con comportamientos y escenarios de corte real (la de Germana de Foix y el Duque de Calabria, o la posterior del Marqués de Denia), que mantiene un contacto intenso con las cortes italianas (con la de Nápoles, con la de Roma, con la de Mantua...) y con sus propuestas teatrales, desde el Giraldi hasta la comedia *regolare*. Este grupo se reúne y cohesiona, como es bien sabido, en una famosa tertulia nobiliaria, la Academia de los Nocturnos, que cultiva una literatura aúlica, de entretenimiento cortesano y de complacencias eruditas. Sus dramaturgos, si se exceptúa el caso de Gaspar Aguilar, un plebeyo, y si se suma el de Gaspar Mercader, conde de Buñol, que aunque no fue dramaturgo sí agente muy activo de la Academia de los Nocturnos, autor de uno de los libros más emblemáticos y autocelebrativos de esa corte, *El Prado de Valencia*, y en cuya casa se representaban parece que habitualmente comedias, pertenecen de lleno a la nobleza y su entorno más inmediato: el canónigo Tárrega, Guillem de Castro y Bellvís, Ricardo del Turia, Carlos Boyl, Miguel Beneyto. Su teatro, que ha asimilado las propuestas de tragedia clasicista de un Rey de Artieda y, sobre todo, de un Virués, tanto como las italianistas (de la tragedia *de lieto fine* a la comedia *regolare*) sigue siendo en buena medida un teatro de fuerte impronta cortesana, tanto por la concepción escénica como por la materia literaria o por el discurso ideológico, pero ya es *comedia nueva*, y más lo será a medida que algunos de sus dramaturgos más característicos, como Guillén o Aguilar, después de un primer momento muy marcado por un estilo de origen valenciano se incorporen a la dinámica y a las propuestas de conjunto de la *comedia nueva*.

Pero la fórmula que a la larga se impondría sobre las demás en el nuevo mercado teatral no sería la tragedia de los clasicistas, ni el drama heroico-caballeresco de los valencianos, sino otra fórmula no menos híbrida, pero en la que pesaba de forma determinante el componente popular, que era capaz de subordinar en beneficio propio a todos los otros componentes, el cortesano, el clasicista, el italianizante, y que atrajo hacia sí a quienes procedían de otras posiciones: el caso de Guillén (ya no Guillem) de Castro es el que mejor muestra esta adaptación, pero el intento es también muy visible en la segunda producción cervantina. Era la fórmula que proponía Lope de Vega (Oleza, 1981b), aunque había sido preparada en los años precedentes a su aparición por una serie de dramaturgos en su mayor parte anónimos y característicos de una época en la que no ha acabado todavía de consumarse la división de trabajo y de funciones entre actores y autores. Lope de Vega es, pues, no tanto el creador de la *Comedia Nueva* cuanto aquel que le sabe poner una firma y un oficio de poeta, y respaldar con ellos una producción vastísima, sin duda la más variada de su generación, pero sobre todo capaz de ganar la pugna por el abastecimiento de un mercado sediento de obras nuevas, o mejor dicho, de obras en renovación constante.

Disponemos hoy de una colección excepcional de piezas teatrales que dan el tono característico de este momento decisivo en el nacimiento de la *Comedia Nueva*, la que hizo copiar por sus escribanos el Conde de Gondomar antes de 1598, y que contiene 61 obras, algo así como una cuarta parte de la producción conservada de esta época. La colección fue detectada, identificada, catalogada y comenzada a estudiar por Stefano Arata (1989, 1992, 1996), y la ha estudiado sistemáticamente y en profundidad Josefa Badía (2007). En este conjunto de obras, la mayoría anónimas, pero entre las que destacan poderosamente una veintena de Lope de Vega,<sup>10</sup> falta todavía una delimitación clara de los géneros que serán propios de la *Comedia Nueva*, y las características formales son variables, pues aunque han desaparecido las obras divididas en cinco jornadas, son todavía bastantes las que lo están en cuatro, esa especie de formato intermedio entre el clasicista de cinco y el que acabará imponiéndose de tres.

No obstante, y si se aplica una mirada suficientemente abarcadora, las características de este conjunto de piezas, excluidas las de Lope, para poder ponderar sin su aportación la que le fue coetánea, apuntan hacia una propuesta teatral bastante clara. Hay una tendencia radical a superar la frontera entre tragedias y comedias, propia del clasicismo erudito. De hecho, tragedias puras no hay más que una, la *Numancia* de Cervantes. Las otras que podrían calificarse así ya están contaminadas por el espíritu de la tragicomedia. En la abrumadora

10. Otros autores conocidos que disponen de alguna obra en la colección son Francisco de la Cueva y Silva, Miguel Sánchez, Bartolomé Cairasco, Cervantes, o Morales.

mayoría de tragicomedias se da un cierto equilibrio entre la materia religiosa y la profana, y si nos fijamos en las profanas, las que muestran una tendencia hacia lo dramático se equilibran con la que la muestran hacia lo cómico, repartiéndose cada tendencia casi un 50% del total, si bien, como analiza Josefa Badía, se percibe en el conjunto de las tramas un peso mayor de los aspectos cómicos, como si los dramas más serios no pudieran escapar a la expansión de lo cómico. Además, los dramas son por lo general anteriores en el tiempo a las comedias, practican una técnica más arcaica (hay un mayor dominio de cuadros fuertes en ellos; una mayor densidad de la palabra con respecto a la acción, que se muestra en el uso de parlamentos extensos) y ofrecen una organización dramática menos evolucionada (no hay comedias en 4 jornadas y sí 10 dramas). En general, el análisis de Josefa Badía<sup>11</sup> comprueba una tendencia evolutiva que conduce a toda la práctica escénica hacia un predominio de la tragicomedia cómica.

Los géneros más abundantes, entre las obras de materia profana, los dramas histórico-legendarios y las comedias palatinas (13 obras para cada uno de estos dos géneros), hay además 4 dramas caballerescos, de materia ariostesca; 4 comedias urbanas con un fuerte componente novelesco, a la manera italiana; 4 comedias pastoriles y 1 drama mitológico.

Los dramas histórico-legendarios se caracterizan por una clara vocación a supeditar lo histórico a lo ficticio, por una libertad imaginativa que reconoce pocos límites, por un recurso constante a lo novelesco, a la aventura a menudo inverosímil. Entre estos dramas histórico-legendarios, que apenas han comenzado a diferenciarse en los subgéneros característicos del siglo XVII, destacan los genealógicos, que reflejan toda la presión de la nobleza sobre este momento fundacional de la *comedia nueva*, con sus encargos y su exigencia de utilizar el espectáculo teatral libre como instrumento de propaganda de sus linajes e intereses; y junto a estos dramas genealógicos hay otros grupos de interés, como el de los dramas moriscos, con la guerra de Granada como fondo, y el de los dramas épicos, de exaltación nacional, a la manera de la *Numancia* cervantina, pioneros en la adopción de lo que será más tarde uno de los componentes esenciales de la comedia nueva, la tarea de construir un sentimiento de nación vinculado al territorio, a la religión católica y a la monarquía de los Austrias, así como a una voluntad y un modo de ser que se caracterizarán como españoles.

Pero sin duda el grupo mejor delimitado y el que más claramente marca con su signo el conjunto de estas piezas, es el de las comedias palatinas, que se configura así como la punta de lanza, el ariete de choque de la nueva práctica escénica.

11. Que sigo en las líneas siguientes.

#### IV. La irrupción del primer Lope de Vega

Si de este conjunto de piezas nos trasladamos a la obra de Lope, que al acabar el siglo XVI suma ya unas ciento cincuenta obras como mínimo,<sup>12</sup> se advierte fácilmente que Lope participa de ese estado inicial, que asume sus líneas fundamentales, pero que le aporta de su propia cosecha una cualidad de escritura (de elaboración textual) que no conocían los actores-autores, y una diversificación mucho mayor (una riqueza de posibilidades) de la que muestran los autores de la colección Gondomar. Se trata de lo que en otros lugares he calificado como la propuesta teatral del primer Lope,<sup>13</sup> que aunque se fundamenta toda ella sobre una poética de la tragicomedia y reclama para sí el derecho a resolver indistintamente, cómica o trágicamente, cualquiera que sea el conflicto planteado, se decantó más por la dimensión cómica que por la trágica. Si se saca la cuenta de las obras que con toda seguridad son de Lope y con suficiente certidumbre anteriores a 1599, los géneros que están llamados a definir el drama del *Arte Nuevo* en su época de madurez, los *dramas históricos de hechos famosos* y los *dramas imaginarios del poder y la honra*, 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. Sobre ellas descansa buena parte de la capacidad de despegue del teatro del primer Lope, y muy especialmente sobre las comedias *palatinas*, que operaron como principal fuerza de choque en la ruptura de la *Comedia Nueva* tanto respecto 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.

En otro lugar he ponderado con mucho más detalle la batería de maneras y géneros que Lope puso en juego para ese despegue de la *Comedia Nueva* (Oleza, 2001), por lo que aquí me contentaré con evocar mis conclusiones de entonces, que constataban una invención poco dada a dejarse sujetar, tanto en el aspecto teatral como en el ideológico, que prefería los géneros más libres de condicionamientos (las comedias palatinas y novelescas, los dramas imaginarios de la honra), pactaba con la tradición de los más literaturizados y artificiosos (las comedias pastoriles, los dramas mitológicos y caballerescos), y llegaba a impregnar de matices de fábula los más sujetos a verosimilitud (las comedias urbanas y picarescas, los dramas históricos de tipo morisco o los de asunto antiguo). Son evidentes en este conjunto las líneas de prolongación de las prácticas escénicas anteriores, que Lope asimila: la materia caballeresca, mitológica y pastoril de la

12. En la primera lista de *El peregrino en su patria*, publicada en 1604, Lope reclama como suyos 20 títulos.

13. Oleza, 1981, 1997, 2001.

tradicción 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 (Ariosto, la «novella» o el romancero) 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 en 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, pero respetando en cambio la naturaleza de un enredo que consigue con industria y con ingenio — secundados de atrevimiento— vencer todos los obstáculos, constituir la traza, y con ella la acción, en el fundamento último de esta primera *Comedia Nueva*.

#### V. Referencias bibliográficas

- ALONSO CORTÉS, Narciso, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1947.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.
- , «La Conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54, 1992, pp. 9-112.
- , «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 7-23.
- BADÍA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*, tesis de doctorado dirigida por T. Ferrer Valls, Universidad de Valencia, 2007.
- CÁTEDRA, Pedro, «Noticia de un ejemplar único», *Tres coloquios pastoriles de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567)*, ed. P. Cátedra, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2006, pp. 19-32.



- Códice de Autos Viejos. Selección*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Castalia, 1988.
- Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, ed. L. Rouanet, Barcelona-Madrid-Macon, Protat Hermanos impresores, 1901, 4 vols.
- Comedia erudita de Sepúlveda, La*, ed. J. Alonso, London, Tamesis Books, 1990.
- DIAGO, Manuel, «La práctica escénica populista en Valencia», en *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, ed. J. Oleza, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 329-353.
- , «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*, 50, 1990, pp. 41-65.
- DICAT = *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. T. Ferrer Valls, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- DÍEZ BORQUE, José María, ed., *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica*, monográfico de *Cuadernos del teatro clásico*, 6 (1991), reeditado en 2007.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco, *El teatro en La Rioja. 1580-1808*, Logroño, Universidad de La Rioja, 1998.
- , «Para la geografía teatral del Siglo de Oro en el norte de la península (algunos ámbitos y espacios escénicos)», en *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 87-120.
- FERRER, Teresa, ed., *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Valencia, Universidad de Valencia-Universidad de Sevilla-UNED de Madrid («Textos teatrales Hispánicos»), 1993.
- , «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Teatro Cortesano en la España de los Austrias*, ed. J. M. Díez Borque, monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 215-231.
- , «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia» en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, ed. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- , «La representación y la interpretación en el siglo XVI», en *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta, coord. A. Madroñal Durán y H. Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos, 2003, pp. 239-67.
- FERRER, Teresa y OLEZA, Joan, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, ed. C. Davis y A. Deyermond, London, Queen Mary and Westfield College, 1991, pp. 145-154.
- FECNIAKOSKA, Jean-Louis, «Spectacles religieux dans les *pueblos*, à travers les dossiers de l'Inquisition de Cuenca (1526-1588)», *Bulletin hispanique*, 77, 3-4, 1975, pp. 269-292.

- OJEDA CALVO, María del Valle, *El zibaldone de Stefanello Botarga. Estudio y edición crítica de un manuscrito de Commedia dell'arte en España*, tesis de doctorado, dirigida por Mercedes de los Reyes Peña, Universidad de Sevilla, 2000 (publicado, en parte, en *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa, Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, vol. I, Roma, Bulzoni, 2007).
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, 9-45 (reimpreso y puesto al día en *Teatros y prácticas escénicas*, I, ed. J. Oleza, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984).
- , «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp. 153-223 (reimpreso y puesto al día en *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, ed. José Luis Canet Vallés, Valencia-London, Institució Alfonso el Magnànim-Tamesis Books, 1986, pp. 251-308).
- , «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658, 2001, pp. 12-14.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Introducción», en Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 13-76.
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux, P.U., 1984.
- , «De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla», *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp. 297-304.
- SHERGOLD, Norman D., *A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.