

## PRESENTACIÓN

LOS PRIMEROS AÑOS DEL TEATRO COMERCIAL  
EN ESPAÑA Y EL PRIMER LOPE (1560-1598)\*

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universitat de València)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.423>>

**T**ras unos años, los sesenta del siglo XVI, en los que se publicaron las obras de famosos dramaturgos como Lope de Rueda o Alonso de la Vega, las décadas de los setenta y ochenta supusieron un cambio radical en todas las facetas del hecho teatral en España, desde las condiciones materiales del espectáculo, con la progresiva creación de lugares fijos de representación como uno de sus hitos indiscutibles, hasta la naturaleza de los distintos agentes implicados en el fenómeno, según atestigua la paulatina profesionalización de actores y directores y el surgimiento de escritores especializados en el género dramático. En suma, el último tercio del siglo XVI, cuyo final simbólico a efectos teatrales cabe situar en el cierre temporal de los corrales decretado en 1598 a raíz del fallecimiento de Felipe II, supuso una revolución artística, literaria y cultural sin precedentes.

Con todo, la consolidación y el advenimiento, ya en el siglo XVII, de figuras como Lope de Vega, Calderón y Tirso de Molina ha propiciado un cierto desinterés crítico por aquellas décadas iniciales del teatro comercial en España y por los pri-

---

\* Este monográfico ha contado con una ayuda Juan de la Cierva-Incorporación (IJC2018-036714-I) en el seno del grupo PROLOPE otorgada por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, y se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (PGC2018-094395-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, «Teatro español y europeo de los siglos XVI y XVII: patrimonio y bases de datos» (PID2019-104045GB-C54) y «CATCOM/DICAT. Bases de datos integradas del teatro clásico español (segunda fase)» (PID2019-104045GB-C51), financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

meros pasos como dramaturgo del propio Lope, que solo en los últimos años han comenzado a recibir la atención que merecen por parte de los estudiosos del Siglo de Oro. Entre los logros más relevantes y recientes al respecto, cabría citar la edición crítica de una parte del corpus teatral de importantes dramaturgos del periodo, como Lupercio Leonardo de Argensola (Giuliani 2009), Juan de la Cueva (Presotto 2013) o Miguel de Cervantes (Gómez Canseco 2015), amén de la incansable labor del grupo PROLOPE, siempre a la cabeza; la creación de herramientas digitales sobre los diferentes protagonistas involucrados en el teatro áureo (actores, copistas, escritores, etc.), tales como ARTELOPE, DICAT (Ferrer Valls 2008), Manos, CATCOM, ETSO o ASODAT, que engloba otras bases de datos previas como CLEMIT y Digital Música Poética; el trazado de las distintas prácticas escénicas en liza durante el último tercio del siglo XVI y su cristalización en el primer Lope (Oleza 2013); el análisis de los diversos géneros dramáticos en la temprana producción del Fénix (Oleza y Antonucci 2013); la elaboración de un minucioso panorama crítico sobre el teatro de finales del siglo XVI y sobre los caminos que lo llevaron a la imprenta (Pontón 2013 y 2017); un libro exclusivamente dedicado a las obras y géneros de la colección del Conde de Gondomar (Badía Herrera 2014); un número monográfico en el *Anuario Lope de Vega* sobre este último corpus de manuscritos teatrales (Giuliani 2020), cuya edición crítica digital verá la luz en fechas inminentes gracias a un importante proyecto de investigación italiano sobre el teatro del Siglo de Oro, dirigido por Fausta Antonucci; o el estudio de dramaturgos hasta hace poco prácticamente desconocidos, pero muy celebrados e influyentes por aquel entonces, como Cepeda o Loyola (Ojeda Calvo 2015; Fernández Rodríguez 2016a y 2016b; García-Reidy, en prensa).

No obstante, el terreno por desbrozar es muy vasto todavía. Por esta razón, el presente monográfico aspira a profundizar en el conocimiento del fenómeno teatral en su conjunto entre los años sesenta del siglo XVI y el ocaso del Quinientos, con especial incidencia en la obra del joven Lope.

Nuestro itinerario da comienzo con un artículo de Daniele Crivellari en el que se estudian las relaciones intertextuales entre una de las muchas comedias tempranas de Lope que aún espera una edición crítica, *La infanta desesperada*, y su fuente, que no es otra que una de las *novelle* de *Gli Ecatommiti* de Giraldi Cinzio, libro parcialmente traducido al castellano por Luis Gaitán de Vozmediano en 1590. Crivellari examina unas notas manuscritas conservadas en uno de los pocos ejem-

plares conocidos de dicha traducción, que habían pasado inadvertidas hasta ahora y que resultan de sumo interés para aquilatar la repercusión dramática de *Gli Ecatommiti*. En el caso de la pieza de Lope, adquiere especial relevancia la trasposición de la figura del pastor, que permite al Fénix autorrepresentarse en la comedia bajo el nombre de Belardo, el cual se casa con la labradora Belisa (es decir, Isabel de Urbina). Esta misma proyección autobiográfica aparece también en otras tres comedias del primer Lope, una de las cuales, *El hijo venturoso*, constituye otro caso de reescritura a partir de una *novella* giraldiana.

En su trabajo sobre *La Comedia de los vicios de Cómodo emperador romano y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma*, Debora Vaccari realiza un pormenorizado análisis de la versificación de esta obra anónima dividida en cuatro jornadas, que forma parte de la colección teatral del Conde de Gondomar y cuya datación está aún por fijar. Emparentada en muchos aspectos, como en el tema del tiranicidio, con el modelo de tragedia de la generación de los ochenta, la pieza, tanto por el poliestrofismo empleado como por las relaciones que en ella se establecen entre el tipo de estrofa y el espacio dramático (amén del final feliz con que concluye), ejemplifica la remodelación de géneros de finales del xvi y anticipa algunos de los elementos que configurarán la estructura, más dinámica, de la comedia nueva.

El artículo de Santiago Restrepo Ramírez, «Dos casos de entremeses en la comedia lopesca: “una acción y entre plebeya gente”», propone una lectura de ciertos pasajes cómicos de Lope en relación con el género del entremés. A partir de unas consideraciones históricas y genéricas sobre el mismo, estudia la aparición de una escena similar de corte entremesil en tres comedias tempranas, *La ingratitud vendada*, *El caballero del milagro* y *El caballero de Illescas*, y analiza la estrecha relación entre un pasaje de *La Arcadia* y el «Passo quinto» de Lope de Rueda. Estos casos muestran que Lope entendió y practicó la escritura de entremeses —siguiendo modelos distintos, a veces creados por él mismo— según la noción episódica que del género tenían autores como López Pinciano y Rojas Villandrando; además, el arco temporal que dibujan los textos abordados, el cual se extiende a lo largo de tres décadas, sugiere un uso prolongado de pasajes entremesiles en su obra dramática. Así las cosas, tal vez haya que «revisitar la obra de Lope con oídos atentos a los rumores entremesiles», como sugiere Restrepo.

En su correspondiente artículo, Clara Monzó estudia las acotaciones en el teatro completo de Francisco Agustín Tárrega, cuya obra se inserta en el seno de la

llamada «escuela dramática valenciana» y que carece, salvo en contados ejemplos como *El prado de Valencia*, de ediciones críticas. Monzó analiza el conjunto de las acotaciones en busca de aquellas herramientas o recursos que contribuyeron a la formulación de la comedia nueva a través de la fijación progresiva de unas convenciones y un lenguaje teatral específicos. Un proceso que contempla la sintaxis misma de las acotaciones, desde las estructuras básicas de salidas y entradas hasta aquellas que exigen una mayor intervención del dramaturgo. Al tiempo que se observan las cuestiones relativas a la puesta en escena, el movimiento y la técnica actoral, se rastrea la voz particular del canónigo Tárrega como ingenio habilidoso, mientras se alumbran algunos problemas inherentes a la transmisión textual y el tratamiento teórico que recibe la acotación, elemento movedizo por excelencia del texto teatral.

De la temprana actividad de Lope como escritor de autos sacramentales da fe la *Comedia del viaje del hombre*, fechada en 1584, que inspecciona Salomé Vuelta García. El mayor interés de la pieza —de cuya autoría lopesca no cabe dudar, tal y como expone la estudiosa— radica en el desarrollo dramático del *bivium*, que, simbolizado en la «Y» pitagórica, representa la encrucijada de la vida en la que el ser humano ha de escoger entre el camino estrecho de la virtud o el más ancho y fácil del vicio. El concepto, motivo recurrente en los ámbitos más variados ya desde la Edad Media, constituyó el eje temático de algunas églogas y autos sacramentales de la segunda mitad del siglo XVI, auspiciado por los aires contrarreformistas que soplaban a raíz del Concilio de Trento. Tal es el caso de las otras dos piezas estudiadas también aquí, la *Égloga intitulada Viaje del Cielo*, de autor anónimo, y *El viaje del alma*, un auto de Lope incluido en *El peregrino en su patria*.

De nuevo con Giraldi y Lope de Vega en la palestra, el artículo de Ilaria Resta parte de las conocidas analogías argumentales entre el cuento II, 1 de *Gli Ecatommiti* y *El favor agradecido*, comedia perteneciente a la época del primer Lope, para analizar el modo como la materia novelística se transforma en escritura dramática. La investigadora italiana, una de las mayores especialistas en la recepción de los *novellieri* en la literatura del Siglo de Oro, muestra cómo las modificaciones introducidas por el Fénix, que conllevan el desplazamiento del tema amoroso en beneficio del contenido político, convierten esta *novella* de tono trágico en una comedia de corte novelesco y palatino que hace honor a la mezcla de géneros que se postula en el *Arte nuevo*.

Pese al éxito escénico que cosechó en vida, Lope de Rueda no mostró ningún interés por publicar sus obras, editadas e impresas póstumamente por Joan Timoneda, que no tuvo reparo en introducir las correcciones y enmiendas que consideró oportunas. De ahí los cambios operados en la comicidad teatral tanto en las comedias como en los *Pasos*, que es el tema del que se ocupa Julio Vélez Sainz en su artículo: lo que el batihoja llevó a las tablas en su día no se corresponde del todo con el producto final impreso. Que Timoneda se permitiera tales licencias y reescribiera en parte la obra de Lope de Rueda, ejerciendo poco menos que de censor, cabría atribuirlo, entre otras razones, a la entonces reciente legislación del mercado del libro y al nuevo sentido estético del teatro en los años sesenta.

Por su parte, Simon Kroll se centra en el análisis de las funciones que adquieren algunas asonancias en los romances teatrales del joven Lope. Tras recordar que el uso de esa estrofa, de la que el Fénix prescindió en no pocas de sus obras primeras, se vincula en un principio al monólogo en que un determinado personaje evoca historias del pasado, indaga en los efectos sonoros y las posibilidades expresivas de dichas asonancias. Particularmente las de aquellas constituidas por las dos vocales consideradas más oscuras, la “o” y la “u”, cuya tonalidad, ya en las obras tempranas de Lope, parece asociarse con la expresión de afectos negativos de miedo o de horror. Un ejemplo más de cómo elementos en apariencia insignificantes, las asonancias en este caso, desempeñan un papel discernible, mediante el que Lope dota a su teatro de una sonoridad muy sugerente.

El monográfico se cierra con un artículo de José Enrique López Martínez dedicado a las comedias «en lenguaje antiguo», así llamadas por su curiosa pretensión estilística de imitar el castellano medieval, que alcanzaron un cierto predicamento entre los autores y el público del teatro áureo, como demuestran las doce obras que se examinan. Inspiradas en los ciclos consagrados del romancero y ambientadas en la historia de España, fundamentalmente en la época de la Reconquista —tal como marca el modelo que sirvió de referencia, *Los infantes de Lara*, de Hurtado Velarde—, estas piezas pueden considerarse como un subgénero, tal y como defiende López Martínez, que traza al detalle su evolución y sus distintas etapas desde finales del siglo XVI hasta Rojas Zorrilla y Moreto. El estudio aporta asimismo datos de gran interés acerca de la autoría y cronología de varias de estas comedias.

Antes de ceder la voz a los protagonistas de estas páginas, vaya por delante mi agradecimiento a todos los autores, por su generoso trabajo y su (¡ay!) bendita pa-

ciencia, al equipo editorial del *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, por su labor admirable y por la preciosa oportunidad que me brindaron, así como a los amigos, colegas, estudiosos y proloperos que tan gentilmente respondieron a mis consultas y llamadas de socorro, y desde luego también a todos aquellos que, debido a las circunstancias tan aciagas que nos rodean, finalmente se vieron obligados a postergar el envío de sus contribuciones. A todos ellos y a los viejos y nuevos lectores del *Anuario*, con el recuerdo imborrable de Alberto Blecua, nuestro querido Alberto, bienvenidos una vez más a vuestra casa.

## BIBLIOGRAFÍA

- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la Comedia Nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, TC/12-Iberoamericana-Veruert, Madrid-Frankfurt am Main, 2014.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *ETSO, Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2020, en línea, <<http://etso.es/>>. Consulta del 14 de octubre de 2020.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Sobre la autoría de tres obras “de Cepeda”, famoso dramaturgo en los albores de la Comedia Nueva», *Bulletin of the Comediantes*, CXIX 1 (2016a), pp. 353-370.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Edición crítica y estudio de la *Comedia de Miseno*», *Revista de Literatura*, LXXVIII 155 (2016b), pp. 223-257.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* [Recurso electrónico], Reichenberger, Kassel, 2008.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *CATCOM, Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, Universitat de València, Valencia, 2012-2020, en línea, <<http://catcom.uv.es/consulta/>>. Consulta del 14 de octubre de 2020.
- FERRER VALLS, Teresa, coord., *ASODAT. Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*, Universitat de València, Valencia, 2019-2020, en línea, <<http://asodat.uv.es/>>. Consulta del 17 de noviembre de 2020.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «*El cortesano embustero*, una supuesta comedia olvidada de Lope de Vega, y *La española*, de Cepeda», en prensa.
- GIULIANI, Luigi, ed., Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009.
- GIULIANI, Luigi, coord., *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura (Los manuscritos teatrales de la biblioteca de Gondomar)*, XXVI (2020).
- GÓMEZ CANSECO, Luis, coord., Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Real Academia Española, Madrid, 2015.
- GREER, Margaret R., y Alejandro GARCÍA-REIDY, dirs., *Manos*, 2014-2020, en línea, <[manos.net](http://manos.net)>. Consulta del 14 de octubre de 2020.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Un ejemplo de la fortuna europea de Francesco D'Ambra. *Los enredos de Martín*, “compuesta por Cepeda”», en *Filologia e critica nella modernità letteraria*, CLUEB, Bolonia, 2015, pp. 11-31.

- OLEZA, Joan, dir., *ARTELOPE Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de València, Valencia, 2011-2020, en línea, <<http://artelope.uv.es/>>. Consulta del 14 de octubre de 2020.
- OLEZA, Joan, «De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo», en *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. M.V. Ojeda y M. Presotto, Universitat de València, Valencia, 2013, pp. 65-82.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XXIX 3 (2013), pp. 689-726.
- PONTÓN, Gonzalo, «Hacia el primer espectáculo comercial de la era moderna», en J. García López, E. Fosalba y G. Pontón, *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo. 1500-1598*, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 511-656.
- PONTÓN, Gonzalo, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte nuevo*, IV (2017), pp. 555-649.
- PRESOTTO, Marco, ed., Juan de la Cueva, *Tragedias*, est. prel. R. Frolidi, Universitat de València, Valencia, 2013.