



# EL DUQUE DE LERMA

Poder y literatura  
en el Siglo de Oro

Dirigido por  
JUAN MATAS CABALLERO,  
JOSÉ MARÍA MICÓ JUAN  
Y JESÚS PONCE CÁRDENAS

Madrid  
CEEH  
Europa Histórica  
2011

# El Valladolid cortesano y teatral de Felipe III (1601-1606)

Germán Vega García-Luengos

En febrero de 1601 la corte del recién coronado Felipe III se asentaba en Valladolid, por especial decisión de su valido el duque de Lerma. Durante cinco años la ciudad castellana se convertía en el gran teatro del mundo, donde habrían de tener acogida las más diversas manifestaciones literarias que empapaban la vida toda de la sociedad española; y, particularmente, las teatrales<sup>1</sup>.

En la España barroca el teatro no sólo se enredaba con las distintas artes de la vista y el oído, en busca de la obra total, también lo hacía con la concepción del hombre y del mundo. Su identificación con la existencia humana afloraba en las glosas sobre los más diversos lances de la vida cotidiana. Y especialmente de la muerte, donde despliega toda su fuerza metafísica y ética. Sirvan de testimonio, por lo cercanas al momento en que comienza el periodo contemplado, las palabras de fray Alonso de Cabrera en el sermón fúnebre por el fallecimiento de Felipe II, el hombre más poderoso de los nacidos a orillas del Pisuerga:

Es la tierra el teatro en que se representan las farsas humanas. Permanece firme. Ésta se queda como la casa de las comedias. Pasa una generación y viene otra, como diferentes compañías de representantes. ¿Qué es un personaje de rey en una comedia? ¿Qué acompañado, qué servido, qué aderezado! Acabada la farsa es un hombre bajo de por ahí. ¿Qué bravos se mostraron los asirios cuando representaron la monarquía! ¿Qué ricos los medos y persas! ¿Qué valerosos los griegos! ¿Qué poderosos los romanos! Pasaron unos, vinieron otros y ya de ningunos hay memoria.<sup>2</sup>

En ese «gran teatro de la España del siglo XVII»<sup>3</sup> la teatralidad se hacía sustancia del comportamiento de sus habitantes.

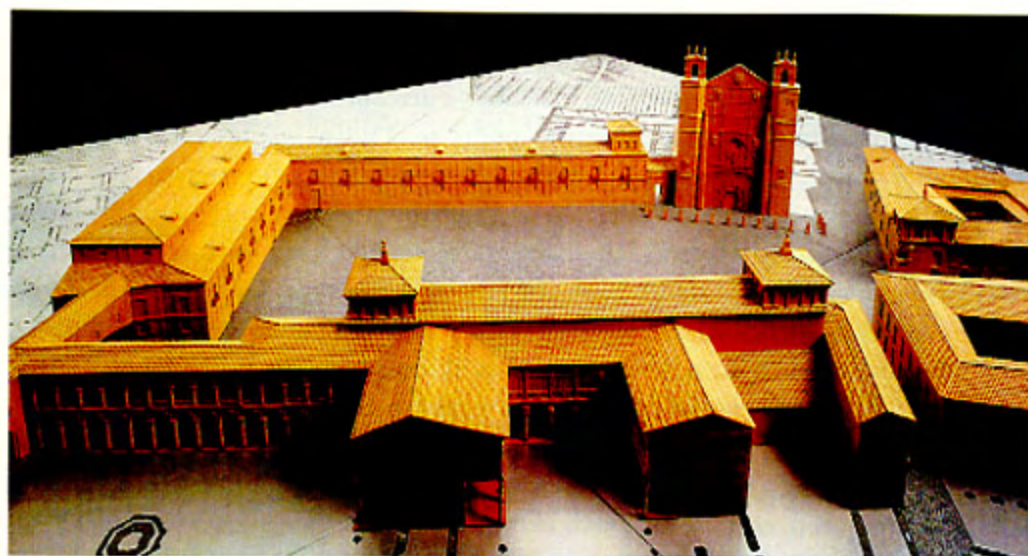
## El teatro del poder

La adopción de actitudes y comportamientos teatrales fue especialmente manifiesta en la cúspide social y política. Con la Modernidad los sectores privilegiados se habían adueñado del espacio público y lo utilizaban para ostentar el poder. Fundamentalmente a través de las celebraciones festivas. Y pocas ciudades más poderosas en Europa que ese lugar castellano que acogía a la corte de Felipe III, siguiendo los designios de Francisco Gómez de Sandoval, cuyas acendradas aficiones teatrales le servían ahora de eficaz instrumento del poder que pretendía<sup>4</sup>.

La fiesta permanente que vivió la ciudad remarca aún más el carácter ilusorio de la corte vallisoletana, para asombro de naturales y forasteros. Por lo que a estos se refiere, ningún documento resulta tan valioso como *A Fastiginia* de Tomé Pinheiro da Veiga, ese dictario donde se recogen descripciones chispeantes y agudas reflexiones sobre los acontecimientos vividos por este portugués residente en ella durante varios meses del año 1605, el último y más deslumbrante de los que allí permaneció la corte<sup>5</sup>. No han sido los estudiosos de la literatura, sino los de la historia social, quienes han utilizado el término «sueño» para definirla. Y, como tal, aquel «Valladolid onírico»<sup>6</sup> estaba condenado a vivir en régimen de provisionalidad, irremisiblemente avocado a desaparecer. En palabras de B. Bennassar, el establecimiento de la corte constituyó un «engañoso regreso»<sup>7</sup>; la auténtica edad de oro vallisoletana había concluido un tiempo atrás<sup>8</sup>. Durante los cinco años no cesaron los testimonios literarios, o subliterarios, de la rivalidad entre Madrid y Valladolid para acoger la corte, ni los rumores de que efectivamente ésta se iba de la capital pinciana, de que el sueño se acababa. «Sueño» y «Teatro»: dos cifras, dos claves espléndidas de la mentalidad barroca; ninguna otra imagen expresa tan ajustadamente el carácter efímero, cambiante, engañoso, del ser del hombre en el mundo.

Valladolid: «Corte», «Sueño», «Teatro». Una de las primeras medidas para asentarla en 1601 fue construir un palacio para el rey. Con ese objetivo se llevó a cabo una serie de operaciones inmobiliarias donde las decisiones de la Corona rimaron con los intereses económicos del duque de Lerma. El entorno palaciego de la plaza de San Pablo fue concebido como escenario del poder, según ha mostrado J. Urrea<sup>9</sup> (fig. 1). Un espacio improvisado y construido con prisas; lo que conllevó la utilización de materiales de difícil pervivencia.

La cima de dicho conjunto arquitectónico la alcanzaba el llamado Salón de los Saraos, destinado a las fiestas y representaciones teatrales, esplendoroso precedente de lo que será el Coliseo del Buen Retiro para Felipe IV<sup>10</sup>. Esta dominancia física no puede considerarse fortuita, sino emblema de la trascendencia que el teatro tenía en aquel entorno<sup>11</sup>.



1. Maqueta de la plaza de San Pablo de Valladolid hacia 1605 (reconstrucción de Jesús Urrea, 2003). Madera de boj sobre baldosa de aluminio.

El complejo palaciego hoy es irreconocible. La culpa, por esta vez, no hay que cargarla a la política urbanística –o mejor, de demoliciones incontroladas– de la ciudad castellana en los años desarrollistas del tercer cuarto del siglo XX: su desaparición era inherente a su concepción como gran decorado teatral, para el que se usaron materiales si no de la futilidad de la arquitectura efímera, tampoco dotados de la resistencia que el paso del tiempo exigía.

Significativamente, de nuevo, lo primero en desaparecer fue su parte más teatral: el Salón de los Saraos. Las noticias de los actos celebrados en él son bien escasas; no parece que porque se hayan perdido, sino, más bien, porque apenas se produjeron. Su inauguración tuvo lugar con una gran fiesta para celebrar el bautizo del que habría de ser Felipe IV. Ocurría esto en junio de 1605, pocos meses antes de que la corte abandonara Valladolid para siempre. Pasados muchos años, en junio de 1660, aquel niño habría de regresar al fastuoso espacio para asistir a la representación de una comedia durante una breve estancia en la ciudad que le había visto nacer, al regreso de su viaje a la frontera de Irún para la entrega de su hija la infanta María Teresa, que había de desposar con Luis XIV, y la firma de la paz entre ambos monarcas. La comedia llevada a escena fue *La corte en el valle*, de Villaviciosa, Matos y Avellaneda<sup>12</sup>. En mayo de 1690, Carlos II y Mariana de Neoburgo asistieron a la representación de *La ruina de Factón*<sup>13</sup>, que es probablemente *El hijo del sol Factón* de Calderón, estrenada en 1675 y repuesta en la corte madrileña en distintas ocasiones<sup>14</sup>. De nuevo, en julio de 1706 se represen-

tó una comedia para María Luisa de Saboya, primera esposa de Felipe V<sup>15</sup>. Ochenta años después, en 1786, el Salón de los Saraos era ya una desoladora ausencia que la documentación conservada conoce como la «huerta del Coliseo».

Las relaciones entre fiesta, teatro y poder en el lustro que interesa cuentan con testimonios notables. Se aprecia con claridad en las celebraciones organizadas por el municipio, en las que se busca la exaltación de la jerarquía social y política por medio de manifestaciones llenas de teatralidad. Sobre la importancia que a estos actos se les concede por parte de las autoridades locales hay datos elocuentes. Quizá el caso mejor conocido, gracias a la documentación conservada y a su estudio por parte de A. Cabeza, M. Torremocha y R. Martín de la Guardia, es el recibimiento a Felipe III en julio de 1600, cuando visitó la ciudad durante cinco semanas, anticipo de la llegada de la corte a principios del año siguiente<sup>16</sup>. El municipio vio clara la oportunidad que le brindaba la presencia regia para tomar ventaja en la disputa con Madrid por la capitalidad y no ahorró gastos ni esfuerzos<sup>17</sup>. Desde el momento en que se anunció la intención del monarca, se puso en marcha la organización de los festejos con un despliegue de actividades en muy diversas direcciones. Se arreglaron las calles, limpiándolas —la suciedad era uno de los talones de Aquiles de la ciudad, a juzgar por las opiniones de los viajeros— o empedrándolas. Se pintaron fachadas. Se construyó un parque en la trasera del palacio real, alzando tapias y cerrando calles. El programa de festejos fue nutrido y costoso: máscaras, cañas, toros, músicas, danzas, cohetes, repiques de campanas, iluminaciones nocturnas. El broche lo constituyó «la fiesta del agua», una naumaquia en el río Pisuerga, de tan rancia tradición en las celebraciones cortesanas<sup>18</sup>. De las sumas de dinero y el tiempo gastados en llevar a cabo los proyectos se deduce el interés de los organizadores por ostentar y afianzar con imágenes espectaculares el poder. Lo delata claramente la celebración de una mascarada nocturna ante el palacio real protagonizada por los nueve regidores, quienes con ricos atavíos y monturas escenificaron acciones en homenaje a la figura del monarca, al tiempo que buscaban su propio enaltecimiento ante el pueblo. Tan importantes objetivos bien justificaban la inversión de un millón de maravedís<sup>19</sup>.

Un elemento importante de la fiesta, en que la autoridad se exhibía con actitudes y formas teatrales, era el de los banquetes. En el Antiguo Régimen, pocas realidades se imponían con tanta fuerza para testimoniar *status* como la alimentación. Quizá no había mejor manera de ostentar poder en una sociedad de privaciones que despachar en público comidas de 400 manjares. Qué, dónde, cuánto y cómo se comía se constituían en cifras del poder. Y se ejecutaban también teatralmente. La disposición en el espacio de los diferentes elementos —comestibles o no— y de los comensales, la existencia de espectadores —hasta los propios reyes podían serlo— nos dicen que eran espectáculo. Tomé Pinheiro da Veiga nos ofrece testimonios muy expresivos:

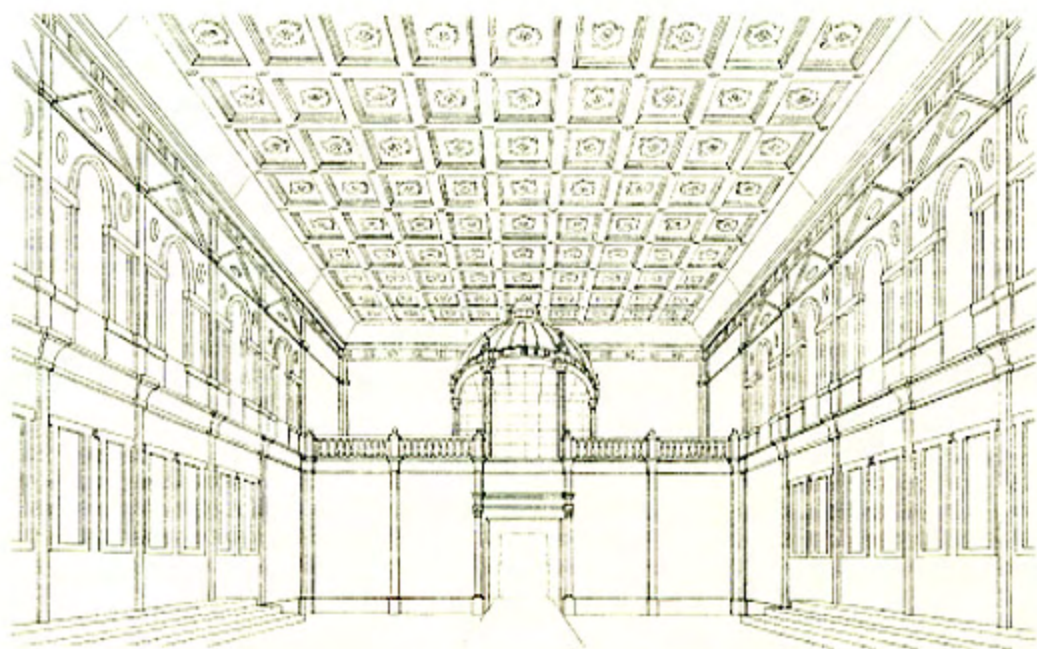
En este día dio el condestable un banquete a los ingleses esplendísimo, que duró hasta las cuatro de la tarde, con las puertas abiertas para los hombres y mujeres que lo quisieran ver [...]. Hubo 300 comensales [...]. Afirmáronme, porque yo, cansado de ver tanto, me retiré, que fue de carne y pescado juntamente, hasta llegar al número de 400 manjares.<sup>20</sup>

El domingo comió la reina en público de esta manera: púsose la mesa en un estrado alto, bajo un dosel de brocado; sentóse a la cabeza, y tres damas en pie a los tres lados de la mesa; las de los costados ponen y descubren los platos, y la otra trinchera en la misma mesa; traen los meninos de la reina los platos desde la puerta hasta dárselos a ellas [...]. Estuvieron presentes muchos ingleses, a quienes siempre ponen delante; y con esto, como ellos son, bendígalos Dios, tan crecidos, no vi más que traer muchos platos.<sup>21</sup>

Este día dio el duque un banquete esplendísimo a los ingleses, que se afirma fue de los más notables y de más ostentación que hace mucho tiempo se dio [...]. Estuvieron el rey y la reina viendo todo por una celosía que quedaba frente al extremo de la mesa, escondidos; y se afirma que sirvieron a la mesa 2.200 platos de cocina.<sup>22</sup>

Otra de las facetas reseñables en la propensión hacia lo teatral de la cúspide política y económica sería la desmesurada atención a ese requisito primero de cualquier puesta en escena que es el vestuario. El recibimiento que el municipio deparó a Felipe III en 1600 nos ofrece de nuevo una prueba singular. La documentación conservada deja ver contundentemente que fue la indumentaria de las autoridades (corregidor, regidores, escribanos, canciller, mayordomo de propios) lo que más tiempo y esfuerzos consumió en los preparativos. También fue el capítulo que más gastos generó: el 35% de lo invertido para toda la celebración<sup>23</sup>. No menos expresiva es la información al respecto que puede extraerse de la *Fastiginia*, donde el excepcional testigo portugués dejó constancia de todo lo que le impresionaba en esos fantásticos meses finales de la corte: los trajes y vestidos ocupan un lugar destacado en sus páginas, convertidas en una suerte de revista de modas en que pormenorizadamente se comentan calidades, formas, telas, colores, así como posibles precios<sup>24</sup>.

De 1601 a 1606 se asistió a un despliegue intenso de celebraciones cortesanas cargadas de teatralidad: danzas, mascaradas, desfiles, saraos. La cumbre festiva se alcanzó en 1605. Fue el año en que la embajada inglesa que comandaba Charles Howard, el conde Hontinghan (Nottingham), visitó la ciudad para firmar la paz anglo-española, y, sobre todo, fue el año del nacimiento del príncipe heredero don Felipe Dominico Víctor. Apuntado queda que el Salón de los Saraos se estrenó el 16 de junio de dicho año para celebrar el bautizo del anhelado niño. Conocemos diversas relaciones sobre esta fiesta<sup>25</sup>, entre las que está la atribuida a Cervantes<sup>26</sup>. Los reyes se situaron en el centro de una fiesta teatralizada donde no faltaron escenografía, música, baile y letra literaria (fig. 2).



2. J. BENTIO MONTOYA, Salón de los Saraos del Palacio Real de Valladolid (reconstrucción según Jesús Urrea, 1999). Dibujo.

Este episodio es bien conocido de curiosos y estudiosos, por lo que tiene de apoteósico, de manifestación culminante de la fastiginia cortesana en Valladolid. Interesa también fijarse en otro estrechamente ligado a éste, que nos habla de la relevancia del teatro o de lo teatral en las facetas más variadas de la vida de los poderosos. Ocurría en una de las salidas que efectuaba nuestra corte peregrina a Lerma y La Ventosilla, donde el duque de Lerma programaba diversiones y negocios<sup>27</sup>; ahí donde los monarcas y su séquito —en expresión jocoseria de Tomé Pinheiro da Veiga— tomaban «días de recreación para poder con el peso del mundo»<sup>28</sup>. Concretamente este suceso tuvo lugar en La Ventosilla y lo cuenta Luis Cabrera de Córdoba:

Los Reyes se partieron de aquí a 21 del pasado [junio], para la Ventosilla, donde estuvieron el día de San Juan; y aquella noche en el campo, a la luna, debajo de cierta enramada para holgarse, quisieron ver la fiesta de la máscara y sarao que se había hecho en el salón de Palacio, disfrazada a lo pícaro, componiéndola los que acá la habían hecho, vistiéndose los caballeros de hábito de mugeres y otros de galanes, y las personas de los Reyes representaron, el conde de Gelves la del Rey, y Alcacerrico el truhán, la de la Reina; lo cual dio mucho gusto a los Reyes, porque juntamente un cochero representó la del cardenal de Toledo, y otro criado de casa la del duque de Lerma, y otro que es un capón, llamado Sevillano, hombre dispuesto, la del almirante de Inglaterra, con que se entretuvieron gran parte de la noche.<sup>29</sup>

Se trata de uno de los primeros testimonios en el siglo XVII de la gran boga de la parodia dramática, cuyos frutos más granados habrían de ser las llamadas «comedias de burlas», «de disparates», «de chistes»<sup>30</sup>. Un producto dramático que se elaboraría y consumiría principalmente en los ambientes cortesanos durante Carnestolendas. Su gran auge tendría lugar en los años cuarenta y cincuenta, y sería su gran promotor el propio Felipe IV, cuya pasión por los *contrafacta* jocosos parece venir marcada desde las celebraciones bautismales, a juzgar por el episodio visto. Por lo que a él se refiere, cuesta creer que se tratara sólo de un juego inocuo. A falta del texto, los datos conocidos parecen apuntar hacia sentidos nada inocentes: por ejemplo, el hecho de que el papel de embajador inglés, largamente agasajado en Valladolid, lo interpretara tan ridículo actor.

De este gusto por las parodias tenemos más noticias. Para su disfrute se escogería la lejanía de la capital. No nos consta que el juego subversor se practicase aquí, en este espacio solemne donde la Monarquía debía ostentar su poder. En la *Fastiginia* se consigna cómo durante el mismo viaje que relata Cabrera de Córdoba, pero ya en Lerma, fueron contratados comediantes y hubo distintos festejos:

Tuvieron torneo y saraos; pero lo más festejado fue una parodia en que entró Rebello, en nombre del rey, y otro chocarrero en nombre del duque, y en nombre de las damas el conde de Mayalde, por D<sup>a</sup>. Catalina de la Cerda, el hermano por D<sup>a</sup>. Luisa Enríquez, y otros hidalgos y acaponados, por las otras damas, y el conde de Nieva viejo y otros barbones por dueñas de honor, y sacábanse a bailar unos a otros. Y así está Lerma llena de recreaciones, Magala quondam, y como prepararon estas fiestas para holgar, hay prohibición de que nadie vaya allí a pretender; y se procede con rigor contra los desobedientes, como todos los preceptos de justicia en Castilla.<sup>31</sup>

Hay burlas desde dentro del sistema y desde algo más afuera. El bullir de poetas contentos y descontentos con la corte las genera. Precisamente, sobre los acontecimientos más relevantes de 1605 versa el afilado soneto que Foulché-Delbosc incluyera entre las obras de Góngora, donde se da testimonio del esplendor cortesano, aunque sea desde la crítica, y de que el Quijote, Sancho y su burro eran ya personajes famosos de los mentideros cortesanos:

Parió la Reina: el Luterano vino  
con seiscientos herejes y herejías:  
Gastamos un millón en quince días  
en darle joyas, hospedaje y vino.  
Hicimos un alarde o desatino  
y unas fiestas que fueron tropelías  
al Angélico Legado y sus espías  
del que juró la paz sobre Calvino.



Bautizamos al niño Domingo,  
que nació para serlo en las Españas:  
Hicimos un sarao de encantamiento.  
Quedamos pobres, fue Lutero rico.  
Mandáronse escribir estas hazañas  
a Don Quijote, a Sancho y su jumento.<sup>32</sup>

La Iglesia tampoco fue ajena a la adopción de hechuras teatrales. Este fenómeno caracterizador del catolicismo barroco lo habrían de acusar cada vez más no sólo el componente humano, sino también los espacios y objetos vinculados a su actividad: los templos asumían parámetros escenográficos, las imágenes se expresaban con poses y gestos dramatizados, etc.<sup>33</sup> Esto afectó de manera muy especial a los oradores sagrados. Los testimonios vallisoletanos son acordes con lo que ocurría en otros puntos de la geografía barroca. El comentario de Tomé Pinheiro tras relatar el exceso en que incurrió uno de ellos es bien expresivo: «Y no hay que extrañar, porque, a la verdad, son muy desautorizados en el púlpito y predicán como comediantes»<sup>34</sup>.

### El teatro de los comediantes

Y, naturalmente, nada más teatral en Valladolid que la actividad profesional que ejercieron los comediantes en los corrales, palacios o conventos, a cambio de dinero. La corte y los vallisoletanos, en general, consumieron el producto comercial de los hombres de teatro, y éste se constituyó en uno de los medios fundamentales de ocupar el ocio para sectores amplios de la sociedad. La diversión era su principal atractivo; lo que no quiere decir que no fuera aprovechado más o menos conscientemente por el poder para reforzar su imagen.

El teatro comercial de esa etapa inaugural del siglo XVII recogía y potenciaba una actividad de rancia tradición en la capital castellana. A ella se han acercado diversos estudiosos<sup>35</sup>. La historia de los años que conducen a la revolución teatral encabezada por Lope aún necesita ser investigada en profundidad, con la metodología desplegada en tiempos recientes para analizar otros enclaves de la dramaturgia áurea española. Los especialistas han visto cada vez con mayor claridad que los debatidos orígenes de la fórmula no estuvieron únicamente en la genialidad del autor del *Arte nuevo*, ni en las aportaciones de autores como Juan de la Cueva, los dramaturgos valencianos u otros precursores menos claros: el hallazgo se perfila como producto de la interrelación de las prácticas llevadas a cabo en diferentes focos, rápidamente comunicadas y reacomodadas merced a la movilidad de los grupos de comediantes y de los propios dramaturgos.

Hasta ahora se ha estudiado con detalle el papel importante de Sevilla, Valencia o Madrid; pero las noticias de Valladolid, todavía aisladas y sin interpretar orgánicamente, apuntan también su relevancia.

Es en esta ciudad, precisamente, donde se constata la primera representación de una comedia a la italiana –como dice J. C. Calvete de Estrella, «con todo aquel aparato de *theatro y scenas* que los romanos las solían representar»–. Se trata de la comedia de Ariosto titulada *I Suppositi*, llevada a escena en palacio en 1548, ante el todavía príncipe Felipe II<sup>36</sup> –bastante más adicto al teatro de lo que los promotores de su imagen severa hubieran estado dispuestos a aceptar<sup>37</sup>–. Poco más adelante, entre 1551 y 1559, ejerció su labor teatral en la ciudad, a tiempo completo y a plena satisfacción de las autoridades municipales, Lope de Rueda, referencia obligada de los inicios del teatro comercial en España<sup>38</sup>. A su nombre se asocia la construcción del primer lugar de representaciones atestiguado, sito en la puerta de Santiesteban<sup>39</sup>. Valladolid contó también con dramaturgos renombrados para sus contemporáneos, como Miguel Sánchez, *el Divino*, o Alfonso Velázquez de Velasco. Las compañías de los más afamados autores de comedias de la segunda mitad del XVI tienen constatado su trabajo en la ciudad: Alonso de Madrid, Mateo Salcedo, Juan Granado, Alonso de Cisneros, Jerónimo Velázquez, Juan de Ganasa, etc.

La actividad comercial que el auge del teatro en la España áurea comportaba pronto fue monopolizada en Valladolid por la cofradía de San José, a cuyo cargo estaba el hospital de Niños Expósitos<sup>40</sup>. Abrió su local en las cercanías de la iglesia de San Lorenzo y, a partir de 1575, consiguió del rey la exclusiva de las representaciones teatrales. Situación que en sustancia se habría de mantener hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

Al comenzar la decimoséptima centuria, el teatro se había convertido en algo absolutamente familiar para los habitantes de la ciudad. Así se aprecia en sus actos y dichos. El arte dramático se ha visto atrapado en las frases hechas y en los giros proverbiales con que se expresaban las diversas realidades. Ahí tenemos a Tomé Pinheiro utilizando nombres propios y comunes de la esfera teatral para referirse a las más variadas cuestiones. Sirvan de testimonio las palabras con que glosa la noticia de la muerte del pontífice León XI, tan cercanas a las oídas a Alonso Cabrera en su sermón fúnebre por la muerte de Felipe II:

En este día vino correo cómo era muerto el papa, que lo fue solamente 27 días, 18 en pie y 9 en cama, que para representar papel de comedia, eran pocos.<sup>41</sup>

Por cierto, Pinheiro es también de los que ya en 1605 se había leído el *Quijote*, y aplica su estrambótica imagen a un personaje de su entorno, que le parece protagonista de «entremés»:

Y en esta universal folganza, para no faltar entremés, apareció un D. Quijote que iba en primer término como aventurero, solo y sin compañía, con un sombrero grande en la cabeza y una capa de bayeta y mangas de lo mismo, unos calzones de velludo y unas buenas botas con espuelas de «pico de pardal», batiendo las ijadas a un pobre cuartago sucio con una matadura en el borde del lomo, de las guarniciones del coche, y una silla de cocheró; y Sancho Panza, su escudero, delante. Llevaba unos anteojos para mayor autoridad, y bien puestos, y la barba levantada, y en medio del pecho una insignia de Cristo; y como iba solo y en aquella figura, comenzaron a preguntarnos unas vecinas si era el embajador de Portugal, o qué cosa era aquella.<sup>42</sup>

Los datos extraídos de las distintas fuentes permiten apreciar el esplendor que se vivió de 1601 a 1605. Las previsiones de la demanda que supuso la corte llevaron a la cofradía de San José a tramitar un segundo local, que, a pesar de lo que afirman algunos estudiosos, no parece que se llegara a construir. Las propuestas de mejora física sólo habrían de cuajar algunos años después de la marcha de la corte, en 1609, ante la imposibilidad de seguir manteniendo en pie el viejo patio. Se edificó entonces otro de nueva planta sobre el anterior<sup>43</sup>.

También sabemos que la corte trajo consigo un encarecimiento de las entradas, ya que se estipuló que se atendiesen también los hospitales de los Desamparados y de la Casa de la Magdalena de San Jerónimo, además del de Expósitos, que regentaba el local. Cuando la corte marchó, se fueron con ella muchos espectadores pero quedaron los impuestos, que son alegados por la cofradía como causa de que la gente no vaya al teatro:

Por haber quedado a esta ciudad [sic] con poca gente y la que hay tener necesidad, aunque han venido autores de fama a representar no va gente a la comedia por la careza que hay en ella, de que ha venido y viene grandísimo daño y perjuicio a la crianza de los dichos niños y los autores huyendo venir a esta ciudad por perderse como se pierden en ella, y que poniéndose en la Comedia como de antes que la Corte viniese a esta ciudad los dichos niños se podrían sustentar y los autores holgarían de venir a esta ciudad a representar, que se sirvan de mandar se quiten las dichas imposiciones y de aquí adelante no se cobren...<sup>44</sup>

Valladolid como asiento del poder y de la administración se constituyó en centro emisor de disposiciones legales importantes para el desarrollo del teatro. Eran años de ascensión incontenible del fenómeno, que —en opinión de las autoridades— reclamaba un control cada vez más preciso. Aquí se firmó el decreto de 1603, que recogía el dictamen de una junta de once teólogos y la consulta del Consejo de Castilla, suscitadas para informar sobre los problemas morales que podía suponer la exhibición pública de comedias<sup>45</sup>. Se trata de un episodio notable de las controversias sobre la licitud moral del teatro que flanquearon toda la trayectoria del género español. Entre las medidas más concretas y decisivas, estuvo la de fijar en ocho el número máximo de las

compañías «de título». Fueron los primeros beneficiarios los autores Gaspar de Porres, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales. Hay que decir, para subrayar la bonanza de la actividad teatral vallisoletana, que los ocho tienen atestiguado su trabajo en la ciudad a lo largo de esos años cortesanos. Las noticias sobre las intervenciones de estos y otros grupos pueden proceder de documentos en relación con su actividad en el patio de comedias, contratados por la cofradía de San José, o en los palacios de los grandes, empezando por el del propio rey. Sea cual sea el entorno de representación que se atestigüe fehacientemente, a buen seguro que su estancia en la ciudad siempre implicó la actuación ante el gran público en el único patio de comedias activo.

En la historia material de este establecimiento también se reflejó el poder. A ella quedó ligado nada más y nada menos que don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, ascendido a la cumbre de toda fortuna de la mano del duque de Lerma, y caído desastrosamente de ella en 1619, cuando fue despojado de sus honras y ejecutado dos años más tarde. Las señales de su afición por el teatro nos han llegado nítidas. B.J. García ha dado a conocer un cruce de escritos entre él y Juan de Amezcua, secretario del presidente de Castilla. El 16 de junio de 1604, el marqués solicitaba que se alzase la pena de destierro por conducta escandalosa a Jerónima de Burgos para que pudiese actuar junto con la compañía de Baltasar de Pinedo en las fiestas de la Octava del Corpus de Valladolid. La verdad es que la contestación de Amezcua siembra dudas sobre el poder efectivo que en esos momentos podía tener este valido del valido, porque no consiguió lo que pretendía: «sin ella se pueden hazer los autos, y en ellos es inconbiniente que represente muger de estas calidades»<sup>46</sup>.

Constan las gestiones de este poderoso gentilhomme de cámara de Su Majestad, a través del corregidor Fabián de Monroy, para adquirir un aposento especial en el patio de la cofradía de San José, para él, para sus hijos y herederos<sup>47</sup>. El asunto se trató en distintos cabildos. Aquí sí que la percepción de su poder parece que se impuso, como muestra el que algunos cofrades, siempre tan quejumbrosos por los pocos medios de que disponía la cofradía para atender a tantas necesidades como generaban los expósitos, propusieran que «se le dé libremente sin que por él dé cosa ninguna». Hay tiras y aflojas sobre el alcance de la propiedad. Al final se concedió plena, para todas las obras y todos los días, por 30.000 maravedís al año. El aposento siguió el camino del resto de su hacienda tras el proceso y muerte. Todavía en 1627 le traía de cabeza a la cofradía la recuperación de esta dependencia, que entonces gestionaba el Consejo de Su Majestad, y que terminó pasando al conde de Benavente.

Conmueve pensar en las comedias vistas por Rodrigo Calderón desde ese lugar privilegiado. Seguro que algunas trataban de privados y de fortunas bifrontes, de ascensos y caídas irremisibles, cuyos primeros testimonios habían aparecido con la figura

del válido real que Lerma y el propio Rodrigo Calderón encarnaban por los años de corte vallisoletana. ¿Cómo no escarmentó con ellas? ¿Cómo no se dio cuenta de que la rueda de la fortuna nunca está queda? Y, sin embargo, de todos los recuerdos que de su figura han llegado, ninguno tan impresionante como el derroche de teatralidad con que se enfrentó al patíbulo<sup>48</sup>. «Tener más orgullo que don Rodrigo en la horca» es expresión que ha mantenido vivo ese trance en la memoria colectiva hasta hoy, y de la que se han hecho eco obras tan significadas como *La Regenta* o *Pepita Jiménez*. Lo que está claro es que las comedias de doble fortuna se relanzaron en los años sucesivos al desastroso ocaso del marqués de Siete Iglesias.

Durante el lustro cortesano, éstas serían las compañías que se han podido identificar tras cruzar las diferentes fuentes:

- 1601: Pedro Jiménez<sup>49</sup>, Diego de Santander<sup>50</sup>, Alonso de Riquelme<sup>51</sup>.
- 1602: Antonio Granados<sup>52</sup>, Melchor de León<sup>53</sup>, Jerónimo López<sup>54</sup>, Miguel Ramírez<sup>55</sup>, *Compañía Española* de Gaspar de los Reyes, Pedro Rodríguez y Diego de Rojas<sup>56</sup>, Nicolás de los Ríos<sup>57</sup>, Pedro de Valdés<sup>58</sup>, Antonio de Villegas<sup>59</sup>.
- 1603: Juan de Morales Medrano<sup>60</sup>, Nicolás de los Ríos<sup>61</sup>, Antonio de Villegas<sup>62</sup>, Mateo de Salcedo<sup>63</sup>.
- 1604: Antonio Granados<sup>64</sup>, Baltasar de Pinedo<sup>65</sup>, Gaspar de Porres<sup>66</sup>, Antonio de Villegas<sup>67</sup>.
- 1605: Diego López de Alcaraz<sup>68</sup>, Nicolás de los Ríos<sup>69</sup>, Alonso de Riquelme<sup>70</sup>.

La cantidad y la calidad de los grupos profesionales que trabajaron en Valladolid durante los cinco años que residió la corte contrastan con los constatados antes, pero sobre todo con los que sucedieron. A partir de 1606 las noticias son más escasas. Su parquedad no depende tanto de problemas de transmisión como de su existencia en origen. Desde entonces, las actas del cabildo de la cofradía de San José reflejan la preocupación por la falta de compañías disponibles. Lo que obligaba a ir a buscarlas a Madrid y a conceder todo tipo de facilidades, como los pagos por adelantado.

La limitación del número de compañías titulares impuesta por el reglamento de 1603 debió de tener consecuencias en el desarrollo del teatro en esa fase fundamental, que aún deben ser estudiadas. Los datos vallisoletanos apuntan algunos aspectos. Por ejemplo, la concentración de profesionales afamados en un mismo grupo, ante la imposibilidad de formar los suyos propios como anteriormente. Se intuye que esta medida colaboró, de una manera o de otra, en la mejora de la calidad artística de las compañías. Lo que, a su vez, repercutiría en un mayor afianzamiento de la *comedia nueva*.

El objetivo de estas concentraciones sería poder trabajar en la corte, el principal escaparate donde adquirir prestigio y dinero. En ella los contratos llegaban de la cofradía de San José para representar en su local. También del Ayuntamiento para la celebración del Corpus Christi, que vivió momentos de un auge especial, con aumento de la calidad de los espectáculos y del recorrido que efectuaban por la ciudad, ya que debían ejecutarse ante los consejos y ante los reyes<sup>71</sup>. Pinheiro da Veiga da su testimonio de los de 1605:

Esta tarde y todo este octavario hay comedias públicas, y dan a los comediantes mil ducados por andar representándolas por las calles a todos los del Consejo Real, Regimiento y otras personas, delante de sus ventanas; y para ello tienen sus carros grandes, cada uno de 34 palmos, y juntado dos representan muy desembarazadamente, y en los testeros tienen casas y torres muy bien pintadas y doradas en partes y aposentos de donde salen, y así corren toda la ciudad.<sup>72</sup>

También los grandes aristócratas les llamaban a sus palacios y las órdenes religiosas a sus conventos. Los testimonios de la diversificación de lugares de representación de esos años cortesanos es índice relevante de la impregnación teatral apuntada. Y, por supuesto, actuaron ante los reyes, como muy expresivamente indica la decisión de Felipe III de que las antedichas compañías pasasen a llamarse «reales»<sup>73</sup>. Las representaciones en los espacios regios han dejado diferentes noticias. En 1603, Nicolás de los Ríos, el más asiduo en palacio de los autores reconocidos, ofreció cuatro comedias al rey en Tordesillas<sup>74</sup>. Especialmente adicta al teatro se manifestaba la reina Margarita. Por diferentes órdenes de pago que ella misma firmó, conocemos el número, compañía y fecha de diversas funciones habidas en «su presencia»: el susodicho Nicolás de los Ríos se responsabilizó de siete durante el año de 1603 (cinco en enero, una en junio —en Burgos— y otra en julio)<sup>75</sup>; Juan de Morales ofreció dos comedias más en agosto<sup>76</sup>; y Antonio de Villegas, cuatro en septiembre<sup>77</sup>. Las constatadas en 1604 fueron doce y corrieron a cargo de Gaspar de Porres, desde agosto hasta fines de noviembre<sup>78</sup>. El pago fue de 300 reales por cada representación en todos los casos.

Y tras los reyes, nos encontramos al válido todopoderoso. La costumbre de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas de dar teatro en sus palacios de Valladolid, Lerma y La Ventosilla viene afirmada por diferentes testimonios. Esas representaciones podían correr a cargo de profesionales, de los propios miembros de la corte o de subalternos de la misma. De este último tipo, y en el palacio de Valladolid, tenemos noticia a través de Alonso de Cabrera de que el 13 de febrero de 1602 «representaron los pages del duque una comedia del Carnaval de Barcelona, que dio mucho gusto a sus magestades»<sup>79</sup>. Tomé Pinheiro da Veiga testimonia sobre lo habitual de tales prácticas al hablarnos de Manuel de Costa, un estrambótico músico portugués que amenizaba las sesiones teatrales del duque, no con sus trinos armónicos, como él se pensaba, sino, a pesar suyo, con su porte y actuación ridículos<sup>80</sup>. Sobre los responsables profesionales de

estas representaciones conocemos algunas noticias: Nicolás de los Ríos exhibió una comedia ante el duque de Lerma en la Huerta de la Ribera del Pisuerga en febrero de 1603<sup>81</sup>. Volvió a hacerlo en 1605 tras el banquete «espectacular», ya aludido, con que se obsequió al embajador inglés Charles Howard<sup>82</sup>. Ese mismo año también actuó para el duque la compañía de Diego López de Alcaraz<sup>83</sup>.

Por lo que hace a la posible repercusión del valimiento del duque de Lerma en la historia del teatro español, en este caso sobre su imprescindible dimensión escénica, merece la pena llamar la atención sobre un dato conocido desde hace unos pocos años. Gracias a las investigaciones de F. Sáez Raposo, hoy sabemos que Cosme Pérez, el actor más famoso de cuantos pisaron las tablas de corrales y palacios en el siglo XVII, convertido en Juan Rana (fig. 3), no era madrileño, como conjeturaba E. Cotarelo, sino de Tudela de Duero, donde había nacido en 1593<sup>84</sup>. Es decir que contaba con 15 años cuando pudo vivir directamente el mundo de la farándula, durante las fiestas que se organizaron en honor del duque, nuevo señor de la villa, en septiembre de 1608. Hasta es posible que actuara en alguna de las actividades teatrales y parateatrales programadas, en las que participaron los propios vecinos<sup>85</sup>.

La inmersión teatral afectaba también a las iglesias y los conventos. Es evidencia impuesta por noticias diversas. No es pequeña la que proporciona el famoso decreto de 1603, donde se renovaba explícitamente una prohibición que venía de mucho tiempo atrás. La información que ofrece Tomé Pinheiro tiene la ventaja, como siempre, de transmitirnos una cálida sensación de vida real:

Sucedió, pues, que por Navidades me llevó el Constantino a ver una comedia que en este monasterio [el de Jesús María, de franciscanas de la Anunciación] representaban las madres. Llegamos tarde, el día de Reyes; no obstante, vimos las gradas llenas de personas [...] y fue una de las cosas que más holgué de ver de mucho tiempo a esta parte, por lo bien que parecían de hombre y las travesuras que hicieron, requebrándose como jaques, que si las parecemos como ellas nos parecían, no extraño que hagan por los hombres lo que el amor nos obliga a hacer por ellas.<sup>86</sup>

En este caso son las propias monjas las que representaban la obra en su convento. El testimonio de que eran también compañías profesionales las que lo llevaban a cabo corresponde a unos años más tarde, a 1610, pero habla de costumbres<sup>87</sup>. Se encuentra en un dictamen del Consejo firmado en Madrid:

En el Consejo se tiene noticia de que en esta ciudad se representan muy de ordinario las comedias en los monasterios y yglesias dellos con notable escándalo, que más de la indecencia de representarse cosas profanas delante del santísimo Sacramento se siguen otros ynconvenientes en ofensa de Dios Nuestro Señor que conviene evitar. Vm. ordenará a los alcaldes de esta audiencia que tengan cuydado con que no se representen comedias en las yglesias de los monasterios de esta ciudad, proveyendo lo que pareciere conveniente para excusarlo.<sup>88</sup>



3. ANÓNIMO, *Supuesto retrato de Juan Rana*. Siglo XVII.  
Óleo sobre lienzo, 88 x 49 cm. Madrid, Real Academia Española.



Como ocurre al estudiar otros entornos teatrales de la época, los documentos conservados son especialmente pocos en información sobre los títulos de las comedias que los cortesanos y el público en general pudieron ver<sup>89</sup>. Por otra parte, la cronología y la atribución de los textos son grandes escollos de la investigación sobre teatro áureo.

En un documento del Archivo Municipal consta que Nicolás de los Ríos representó en el Corpus de 1602 el auto de *El Registro* y el entremés de *Las danzas de las aldeas*. Villegas hace lo propio con el *Auto de José*. Ninguna de las tres piezas, que recibieron los premios que cada año se concedía por las celebraciones sacramentales, se ha conservado, al menos con ese título<sup>90</sup>.

Cruzando noticias, se puede saber que la compañía de Granados que representó en octubre de 1602 tenía en su repertorio una serie de comedias aportadas por Jerónimo López de Sustaya e Isabel Rodríguez, su mujer. Se titulan éstas: *San Reymundo*, *Los caballeros nuevos*, *La Fuensanta de Córdoba* y *El trato de la aldea*<sup>91</sup>. No ha sido posible identificar la tercera. Con las otras tres los resultados son más halagüeños. *El trato de la aldea* se habría conservado en un manuscrito anónimo<sup>92</sup>. Las otras dos parecen pertenecer a Mira de Amescua y se situarían en las posiciones iniciales de su repertorio, justificando el que en 1603 Agustín de Rojas Villandrando le mencione como autor dramático en su «Loa de la Comedia», incluida dentro de *El viaje entretenido*<sup>93</sup>.

Gaspar de los Reyes estaba al frente, junto con Pedro Rodríguez y Diego de Rojas, de la llamada *Compañía Española*, que actuó en Valladolid en 1602<sup>94</sup>. Sabemos los títulos de cuatro comedias que tenían en su repertorio, porque se nombran en un documento concerniente a su exhibición en el Barco de Ávila a finales de junio de ese año. Dos son «a lo divino»: *El castigo en la vanagloria* y *Los mártires japoneses*; y las otras dos «a lo humano»: *El conde Alarcos* y *El cerco de Córdoba*. Su identificación, así como la de sus escritores, plantea problemas<sup>95</sup>.

En los autógrafos de *El cuerdo loco* y de *Pedro Carbonero, el cordobés valeroso*, comedias ambas de Lope de Vega, fechadas, respectivamente, en Madrid el 11 de noviembre de 1602 y en Ocaña el 26 de agosto de 1603, figuran las censuras de Tomás Gracián Dantisco, firmadas en Valladolid el 5 de julio de 1604 la primera, a la que se menciona con el título de *El veneno saludable*, y el 13 del mismo mes y año la segunda. Muy probablemente las comedias fueron representadas por la compañía de Antonio Granados<sup>96</sup>. También el 5 de julio estaba fechada la censura de Gracián Dantisco en el autógrafo de *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, de Lope, fechado en Madrid a 11 de noviembre de 1602<sup>97</sup>.

Por la *Fastiginia* sabemos que la obra que en 1605 representó el propio Nicolás de los Ríos en los jardines del duque de Lerma fue *El caballero de Illescas*, de Lope de Vega<sup>98</sup>. La misma fuente apunta que Riquelme puso en escena en el patio de comedias un entremés de portugueses, al que nuestro singular cronista llama *La Portuguesa*<sup>99</sup>.

La compañía de Diego López de Alcaraz representó en junio de 1605 en las fiestas del Corpus de Valladolid los autos de *El colmenar* y *San Astasio* [¿o San Anastasio?]<sup>100</sup>.

Una fuente importante de información sobre las comedias que se pudieron ver entre 1604 y 1605 es Girolamo da Sommaia, el estudiante de Salamanca que consignó en su *Diario* los títulos, y a veces algunos datos más, de las que presencié en dicha ciudad, representadas por algunas de las compañías que habían actuado en Valladolid<sup>101</sup>.

Por él sabemos el repertorio que en abril y mayo de 1604 Baltasar de Pinedo llevó a la ciudad del Tormes. Una buena parte de las obras que se pueden identificar son de Lope de Vega: *La ocasión perdida*, *La batalla naval*, *El gallardo catalán*, *La fuerza lastimosa*; otras bien pudieran serlo: *El blasón de los Benavides*, *El celoso de sí mismo* (¿*La pastoral de Jacinto?*), *El testimonio vengado o El legítimo bastardo*, *San Basilio*, *La toma de Alora y Baza* (perdida). También las hay que pueden adscribirse a otros dramaturgos: *La serrana de Plasencia* (auto sacramental de Valdivielso), *El nuevo rey Gallinato* (de Claramonte), *El hijo de la tierra* (del vallisoletano Miguel Sánchez), *El vencedor vencido* (de Julián de Armendáriz). Quedan sin identificar: *Rinaldo desterrado de doce pares de Orlando*, *La flota de Nueva España*, *El conde Galbano o El nacimiento de Gaijfo irlandés*, *El amante desesperado*, *La privanza desterrada*.

En septiembre y octubre de ese mismo año vuelve a representar Pinedo en esa ciudad, pero al hacerlo al tiempo que Nicolás de los Ríos, que no tiene atestiguado que en 1604 trabajara en Valladolid (documentalmente, pero es difícil pensar que no lo hiciera)<sup>102</sup>, no se le pueden asignar todas las comedias que menciona para ese periodo Da Sommaia. Nuevamente, Lope es quien domina: *El mármol de Felisarda* [i. e. *Felisardo*], *El primer rey de Castilla*, *El premio vencedor*, *El gallardo catalán*, *Los Biedmas*, *La ocasión perdida*, *Lucinda perseguida*, *La fuerza lastimosa*, *El testigo contra sí*, *Los españoles en Francia* (¿*Los españoles en Flandes?*), *Lucinda desagraviada* (¿*Lucinda perseguida?*). Se repone *El nuevo rey Gallinato* (de Claramonte). Y quedan sin identificar *La ramera modesta*, *Los duendes de Madrid*, *El condestable Donato del Carmen*, *El capitán contra sí mismo o El capitán contra su padre*, *La hidalguía de España*, *El escudero o ayo de su hijo*, *Las ferias del mundo*, «Autos de Valladolid» [sic], *Rinaldo desterrado de doce pares de Orlando*, *La flota de Nueva España*, *San Vicente*, *El rey labrador*, *Don Galbano*, *Los bandos del Duque de Calabria y del Marqués de Catania*, *El testigo contra sí*, *Falsos celos*.

Diego López de Alcaraz, que en 1605 tiene atestiguadas representaciones en Valladolid, llevaba en su repertorio una serie de comedias que el estudiante pudo presenciar en Salamanca en septiembre y octubre de ese año. Algunos de los títulos que cita permiten una identificación más o menos fácil con los de comedias conocidas: *El primer conde de Flandes* (de Mira de Amescua), *Los monteros de Espinosa* (de Lope de Vega), *La flor de lis de Francia* (de Valdivielso), *El colmenar* (auto sacramental de Tárrega), *Las esquinas de Portugal* (¿*Las quinas de Portugal*, de Tirso de Molina?), *El pobre honrado* (¿de

Guillén de Castro?). Pero la mayoría no se corresponden exactamente con ninguna de las conservadas<sup>103</sup>: *Los reinos divididos*, *La crueldad piadosa*, *El origen de la cruz*, *El peregrino disfrazado*, *La pérdida honrosa y el sitio de Rodas*, *Los amantes enemigos*, *El genovés venturoso*, *El humilde venturoso*, *El esclavo del cielo*, *La esposa del cielo*, *El duque de Alba en París*, *La nuera perseguida*, *La defensa de Toledo*.

Asimismo, en septiembre de 1605 la compañía de Alonso de Riquelme, que igualmente había actuado en Valladolid ese año, puso en escena diversas obras, cuyos títulos anotó Girolamo da Sommaia. Entre ellos están *El balcón de Federico* (de Lope de Vega), *El cerco de Canarias* (de Miguel Sánchez), *Los enredos premiados* (de Julián de Armendáriz). Para otros que no se corresponden exactamente con los de comedias conocidas, A. de la Granja ha propuesto posibles correspondencias<sup>104</sup>: *El rey don Pedro el justiciero* (¿*Audiencias del rey don Pedro*, de Lope?), *El gallardo veneciano* (¿*El piadoso veneciano*, de Lope?), *El clérigo bandolero* (¿*Antonio Roca*, de Lope?), *El bienquisito por sus obras* (¿*El hombre de bien*, de Lope?), *El conde noble y la dama soldado* (¿*El conde de Castilla*, de Liñán?), *La constante bofetada* (¿*La rueda de la fortuna*, de Mira de Amescua?), *Los descasados de Valencia* (¿*Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro?). Quedarían sin propuesta de identificación *El robo de la infanta o el blasón de los Meneses*, *La prudente fortaleza*, *La esclava de su padre y los tabelliones de Portugal*, *La vida de Santa Catalina de Siena*, *La católica paz entre España y Francia*. También representó unas «Fiestas del Corpus», que según De la Granja corresponderían a los autos que exhibió ese año en Valladolid, uno de los cuales sería *El segundo José*, y el entremés de *La isla de la Chacona*.

Otro aspecto a tener en cuenta de la experiencia teatral vallisoletana de ese periodo es el de la gestación y difusión de determinados temas. La instalación de los escritores y espectadores en Valladolid debió de suscitar el interés por las cosas propias de la ciudad y de su entorno. Ésta es la plausible teoría de F. Rico para explicar la boga literaria de *El caballero de Olmedo*, que subyacería a la creación por parte de Lope de Vega de su genial tragicomedia. Su fuente literaria fundamental estaría en un baile dramático nacido y consumido en la corte, que habría recogido y transfigurado un viejo romance surgido de un suceso real ocurrido en la región ochenta años antes: el asesinato de Juan Vivero en el camino de Medina a Olmedo en 1521<sup>105</sup>.

Una explicación semejante cabe postular para el tema literario de *La renegada de Valladolid*, cuya frondosa historia romancística y dramática en el siglo XVII ha analizado F. Serralta<sup>106</sup>. Su base histórica se encuentra en las peripecias de la dama vallisoletana doña Águeda de Acevedo, que en su cautiverio turco habría renegado de la fe cristiana, para acabar arrepintiéndose y muriendo ejemplarmente. El caso generó romances populares, que desembocaron en diferentes adaptaciones dramáticas. La primera localizada se ha conservado en un manuscrito, con fecha precisamente de

1605 y atribución a Lorenzo de Avellaneda: *Conversión y muerte de Águeda de Acevedo, dama de Valladolid* (BNE: Ms. 17.447; fig. 4).

La trayectoria teatral, según el hispanista francés, habría pasado por tres fases –la religiosa, la profana y la burlesca– y tiene como pieza más lograda y difundida la compuesta por Luis Belmonte, Agustín Moreto y Antonio Martínez Meneles en 1637.

Menor fortuna literaria que el *Caballero* y la *Renegada*, pero con estímulos semejantes para su escritura, debió de tener la historia de don Pedro Miago<sup>107</sup>, que dio pie a la obra con este mismo título escrita por Luis Vélez de Guevara, cuya versión conocida ha sido fechada en 1613-1614<sup>108</sup>. *Don Pero Miago* es una comedia muy vallisoletana por ambiente recreado y por personajes: el protagonista es el mayordomo, al menos legendario, del conde Ansúrez, fundador de la villa castellana, y comparte acción con otras figuras tan adheridas a la memoria histórica de la ciudad como Teresa Gil o Pedro Berrueco. Se trata de una obra estimable, que sólo la estancia cortesana del dramaturgo pudo sugerir<sup>109</sup>, aunque la escribiera más tarde. A Vélez debió de seducirle el carácter del personaje, tal como se podía entender del epitafio de su tumba en una iglesia de la capital: «Yo soy Don Pedro Miago / de lo mío me fago. / Lo que comí y bebí, logré, / lo que acá dé, no lo sé; / el bien que fice, fallé».

Otras comedias se han perdido, como la titulada *El prado de Valladolid*, título que no consta en ninguno de los índices habituales, pero que figura en un documento de 1606 donde se dice que el autor Antonio Granados entregó en Sevilla un libro de esta comedia junto con las de otras tres a sus colegas Juan de Arteaga y Juan Osorio «haciendo gracia y donación de ellas sin precio ni interés», a condición de que no representaran jamás en Sevilla ni fuera de ella ni en ninguna parte de España una serie de 18 comedias que tenía por suyas<sup>110</sup>.



4. Portada de *Conversión y muerte de Águeda de Acevedo, dama de Valladolid* (1605, 19 x 13 cm), de Lorenzo de Avellaneda. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

### Un nuevo cauce para la recepción de los textos teatrales

Así pues, Valladolid fue escenario privilegiado en esos años en que el teatro se asentaba definitivamente como expresión artística que excitaba todos los sentidos y se enredaba con la vida, y que se constituía en una respuesta fundamental a las necesidades de imagen y de diversión de la corte. Las manifestaciones consideradas hasta ahora corresponden a la concepción primigenia del género como producto artístico para ser visto y oído; sin embargo, aún queda por contemplar otra faceta trascendental para la historia del género, también fraguada en esos años: su explotación como lectura. Las comedias –y, en menor medida, otros géneros dramáticos– se encauzaron como productos que podían ser leídos igual que otras obras literarias. Es decir, que en el mismo entorno donde ese teatro se desbordaba más allá de la literatura, se establecieron condiciones que permitieron reforzar su condición de género literario. Este nuevo cauce de recepción debió de influir en el alargamiento de su vigencia durante tantas décadas de los siglos XVII y XVIII, al tiempo que fue el responsable principal de que hayan sobrevivido tantos textos hasta hoy.

El primer paso conocido de la *comedia nueva* en las imprentas y librerías lo dio el volumen titulado *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, fechado en 1603, del que hay tiradas con pie de imprenta de Pedro Craesbeeck en Lisboa y Pedro Madrigal en Madrid. Lope, que tanto había tenido que ver con la implantación del «arte nuevo» en los tablados hacía más de quince años, figura como reclamo en la portada de este libro, que ya marca algunas características de la trayectoria que ahora se inicia, como es la utilización de informaciones comerciales poco veraces: sólo una comedia de la media docena, la titulada *El perseguido*, es del escritor cuyo nombre se aprovecha al frente. Por otro lado, el número de piezas recopiladas, que a la postre repercutió en la fijación del que quedaría como patrón, podría estar siguiendo el modelo de un libro de prestigio como es el de *Las seis comedias de Terencio escritas en latín y traducidas en vulgar castellano por Pedro Simón Abril*, reeditado en al menos cuatro ocasiones entre 1577 y 1599. Al año siguiente, en 1604, aparecía *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa*, considerada como la *Parte I* del dramaturgo e inicio ya claro de una prole numerosa de volúmenes del mismo escritor y de otros<sup>111</sup>.

A partir de ahora, salvo raras excepciones, la docena se habría de erigir en unidad de medida de la *parte* de comedias. Es decir, el doble que el tomo de 1603; lo que no parece fortuito: la edición *princeps* de la *Parte I* (Zaragoza, 1604) consta, en realidad, de dos secciones diferenciadas tipográficamente de seis comedias cada una. Sólo a partir de la edición de Valladolid de 1604 se ofrecen como un bloque conjunto<sup>112</sup>. Pero no es esta la única diferencia; hay otra de mayor relevancia, que tiene

que ver con el enfoque que se da al producto. En los preliminares de la edición aragonesa el énfasis se pone en la dimensión espectacular del teatro, ofreciendo los textos impresos como sucedáneo para aquellos públicos a los que no llegaban los comediantes:

Anda en nuestros tiempos tan valida el arte cómica y son tan recebidas las comedias, que, habiendo llegado a mis manos estas doce de Lope de Vega, las quise sacar a luz y comunicarlas con los que, por ocupaciones o por dificultad de no llegar a sus pueblos representantes, dejan de oír las en los públicos teatros, para que, ya que están privados de lo uno, puedan gozar en lectura lo que le es difícil por otro camino...<sup>113</sup>

Mientras que en la dedicatoria de Alonso Pérez a Antonio Ramírez de Prado, de la edición vallisoletana, se hace hincapié en las cualidades literarias de los textos, que, por tanto, se podían leer como los de otros géneros (fig. 5):

Habiendo llegado a mis manos algunas obras de Lope de Vega y hecho elección destas doce comedias por haber sido las más aceptas y bien recebidas de todas, de mejor verso y más sentencias, me resolví a imprimillas...<sup>114</sup>

Y uno de los que lo leyó u ojeó en Valladolid, a buen seguro, fue Cervantes. Lo haría con una mezcla de comprensión, frustración y envidia (porque le hubiera gustado ser Lope para el teatro, como a Lope le hubiera gustado ser Cervantes para la novela). De su opinión sobre el libro, de lo que diría de él en público, parece hacerse eco la carta que el Fénix desde Toledo dirigió a un corresponsal desconocido en agosto de 1604, donde, entre los muchos chismes que ensarta —famoso es el de «ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe *Don Quijote*—, dice:

Cosa para mí más odiosa que mis librillos a Almeyda y mis comedias a Cervantes. Si allá murmuraren de ellos algunos que piensan que los escribo por opinión, desengáñeles V. m. y dígales que por dinero.<sup>115</sup>

Se responsabilizaron de esta edición vallisoletana dos nombres importantes del negocio librero en los años de esplendor literario: Alonso Pérez y Luis Sánchez. Ambos eran profesionales madrileños que habían trasladado sus oficinas a Valladolid en 1602 para explotar, junto con otros, las mejores condiciones del mercado cortesano. Una atención especial merecieron los productos literarios para la satisfacción de ocios y aficiones.

En esta operación están involucrados tres libros transcendentales para la historia literaria áurea, correspondientes a los tres géneros básicos. En teatro figura la susodicha *Parte primera* lopista. En lírica está otra primera parte —esta vez calificada así ya



5. Portada grabada de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa* (Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604, in-4º), de Lope de Vega. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

6. Portada grabada de *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros, ordenada por Pedro Espinosa* (Valladolid, Luis Sánchez, 1605, in-4º). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

en el propio título—, la *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España* de Pedro de Espinosa, un libro fundamental de la renovación poética barroca, impreso también por Luis Sánchez en 1605 (fig. 6).

Y en novela tenemos nada más y nada menos que el mencionado *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyos primeros ejemplares, según las argumentaciones de F. Rico, se habrían preparado con prisas para ponerlos a la venta durante la Navidad de 1604 en la capital pinciana, en cuya calle del Rastro de los Carneros habitaba su escritor<sup>116</sup> (fig. 7).

Existen evidencias de que los afanes comerciales que habrían guiado la colocación de la *Parte primera* de Lope en la corte obtuvieron resultados muy aceptables. El volumen se volvió a editar en Valladolid al año siguiente, con participación del propio Alonso Pérez. Este mismo editor sacó a la luz en 1609 la edición príncipe de la *Segunda parte de comedias de Lope*, libro que definitivamente consagraba la ingente empresa



7. Portada grabada de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605, in-4<sup>o</sup>), de Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

plir las ausencias de representaciones más o menos largas, o simultanearlas, como en el caso del mencionado Girolamo da Sommaia, quien cuenta en su *Diario* que compró en Salamanca un ejemplar de la *Parte I* de Lope en 1604, lo hizo encuadernar y lo «devoró» en tan sólo cinco días. De su afición por asistir a las representaciones ha quedado cumplida constancia más arriba. Es decir, el estudiante florentino obedecía al tipo propuesto algunos años más tarde con afán censorio por Antonio Liñán y Verdugo en su *Guía y aviso de forasteros* (1620): «Levántanse con el libro de las comedias; acuéstanse con haber visto en la representación lo que leyeron escrito»<sup>119</sup>. Tales testimonios dan a entender que el ver y el leer teatro son dos caras de la misma pasión.

El hecho de que se afanzara la costumbre de leer teatro no ha podido por menos que influir en el desarrollo del género: habrá que estudiar las consecuencias que para la historia dramática tuvo la conciencia de los escritores de que sus textos podían leerse con pausa y reflexión, y no sólo recibirse fugazmente en los «oídos de los teatros».

de imprimir, no sólo los textos del Fénix, sino también los centenares y centenares de decenas y decenas de dramaturgos áureos y sucesores<sup>117</sup>.

Así pues, la acogida cortesana de la *Parte I* de Lope de Vega habría ayudado a consagrar un nuevo cauce de recepción para la *comedia nueva*. Los ejemplares vendidos desde Valladolid con insistencia habrían contribuido a asegurar una fórmula y una costumbre que estaría vigente hasta más de dos siglos después y cuyas cifras lo dicen con total contundencia: el teatro fue el género de ficción más vendido y —debería colegirse de ello— leído. Los libreros e impresores se habían encontrado con un material que les permitía explotar mejor sus alicaidos negocios, gracias, entre otros factores, a su versatilidad para venderse como libro o como pliegos sueltos<sup>118</sup>. Y a que los lectores vieron en él un objeto adecuado para satisfacer sus deseos de lectura, que además sintonizaba con su pasión por el espectáculo teatral. Leer comedias podía su-



También ha tenido que repercutir sobre la trayectoria de otros productos literarios cuyo cauce de recepción fundamental es la lectura. No hay que desechar la posibilidad de que la competencia de las comedias impresas fuera una de las causas del desmayo que experimentaron las novelas durante una buena parte del siglo XVII y el XVIII.

Es evidente que los contemporáneos asociaron novelas y comedias desde los primeros momentos. En el capítulo 48 del *Quijote*, que los vallisoletanos habrían podido leer ya a finales de 1604, el canónigo pasa de hablar de unas a otras sin enterarse. El emboscado Avellaneda, por su parte, descalifica a Cervantes en el prólogo de su continuación apócrifa, pidiéndole que se contente «con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus *Novelas*: no nos canse»<sup>120</sup>. Lo cierto es que las novelas cervantinas, al igual que las de otros escritores, fueron convertidas en materia teatral con frecuencia. Y, al revés, el teatro se transformaba a menudo en materia novelesca, como testimonian el propio *Quijote* o *El Buscón*, *El viaje entretenido*, *El diablo cojuelo*, entre otras. Las comedias podían leerse como novelas en estilo directo, del tipo de *El viaje entretenido* o *El coloquio de los perros*, donde también se hacen constar los nombres de los interlocutores al frente de cada parlamento.

Se preguntaba C.A. de la Barrera por la responsabilidad de Lope sobre la publicación de su *Parte I*, al igual que de las sucesivas, hasta llegar a la *IX* (1617), en que la asume explícitamente y rechaza las anteriores<sup>121</sup>. No le cuadraba que se hubiese mantenido al margen de las dos primeras, cuando ambas cuentan con ediciones encargadas por quien fuera amigo suyo, el librero Alonso Pérez, padre del colega en la dramaturgia y también amigo Juan Pérez de Montalbán<sup>122</sup>. A propósito de la edición de la *Parte II* de 1609, también J. Moll ha manifestado sus dudas sobre que el afamado librero no contase con la autorización del poeta, porque ya en ese año hay pruebas de que la colaboración entre ambos era estrecha: la fe de erratas de las *Rimas* lleva fecha de enero, mientras que los trámites del libro de comedias son de julio a noviembre<sup>123</sup>.

En la edición vallisoletana de 1604 las palabras preliminares que firma el antedicho Alonso Pérez en la dedicatoria al licenciado Ramírez de Prado, miembro del Consejo de Su Majestad, parecen ir más allá de los asuntos que corresponden a un editor, para implicar al poeta:

Habiendo llegado a mis manos algunas obras de Lope de Vega y hecho elección de estas doce comedias por haber sido las más aceptas y bien recibidas de todas, de mejor verso y más sentencias, me resolví a imprimillas. Y pareciéndome que no era bien sacallas a luz sin dallas un protector, a cuya sombra se pudiesen librar de los envidiosos, me pareció también que al autor le hacía buena obra en darle a la suya tal amparo como Vuestra Merced, y yo mostraría con este pequeño servicio el ánimo con que siempre estoy de emplearme en el de Vuestra Merced. Y aunque es verdad que esto no parece muy a propósito de los cuidados que Vuestra Merced comienza a tomar sobre sus hombros [...],

con todo eso, por serle a Vuestra Merced tan propio favorecer a los hombres de ingenio aun en cosas tan diferentes de su profesión y letras como la poesía, y confesando esto, por atrevimiento lo ofrezco y dedico a Vuestra Merced [...]»<sup>124</sup>

¿Quién es el que tiene que protegerse contra la envidia? ¿No es problema éste que afecta más al poeta que al comerciante? Tampoco le correspondería especialmente al librero reclamar la capacidad que el dedicatario tiene de favorecer a los hombres de ingenio. Pero no sólo lo que se dice induce a sospechar que se habla por otra persona –o más bien que es otra persona quien habla–; también lo que no se dice. Así, causa cierta extrañeza que el librero no se explaye en alabanzas al escritor. Esto sí que sería más propio de su condición.

Más detalles. Entre las doce piezas del volumen figura una de las incluidas en el de *Seis comedias de Lope de Vega Carpio, y de otros Autores*, publicado en 1603. Se trata de *El perseguido*, que, como se apuntó, es la única que con seguridad pertenece a Lope de este tomo que tanta ostentación hace de su nombre. Para entonces, el Fénix ya era capaz de listar los títulos de más de 400 comedias en los preliminares del *Peregrino en su patria* publicado en esos años vallisoletanos. Así pues, es difícil aceptar que la coincidencia sea gratuita. Una explicación verosímil podría ser que hubiera querido rescatar la pieza usurpada en el fraudulento volumen. Del que, por cierto, Lope había renegado de inmediato en el prólogo de la novela que se acaba de mencionar:

Agora han salido algunas comedias, que impressas en Castilla, dicen que en Lisboa; y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición [...] que no crean que aquellas son mis comedias, aunque tengan mi nombre [...]»<sup>125</sup>

Aunque sea un detalle que no favorece lo que aquí se pretende insinuar –la posibilidad de que de alguna manera Lope tuviera que ver con la *Parte I*–, es obligado dejar constancia de que también se quejó por escrito de la recopilación de Grassa, al poco de que ésta apareciese, en la epístola a Gaspar de Barrionuevo incluida en las *Rimas* (1604): «Veréis a mis comedias (por lo menos / en unas que han salido en Zaragoza) / a seis ringlones míos ciento ajenos»<sup>126</sup>. Sin embargo, aquí no se refiere a las atribuciones. En el párrafo citado más arriba de la carta que escribió desde Toledo el 14 de agosto de ese año, un mes después de salir la *Parte I* vallisoletana, se estaría refiriendo a ella con toda probabilidad: «Si allá murmuraren de ellos algunos que piensan que los escribo por opinión, desengañeles V. m. y dígales que por dinero». No fue ésta la única vez que Lope –orgulloso, por otra parte, de su aceptación popular– dejó entrever, aunque fuera jocosamente, su mala conciencia por poner su arte al servicio del dinero y del «vulgo», ese sector de la recepción cultural movedido e incierto, pero insistentemente contrapuesto al de los prestigiosos «doctos» o «discretos» en los textos de la época. Y aquí

se apunta una de las razones que permiten considerar la hipótesis de que Lope no fuera del todo ajeno a la publicación de este y otros volúmenes de sus obras, aunque no quisiera figurar explícitamente, e incluso lo negara en 1617. Quizá el motivo principal fue, precisamente, la inseguridad artística ante un producto que no estaba concebido para «la censura de los aposentos» —como dirá en el prólogo de 1617—, sino para gustar en los corrales a sectores de la población que no se encontraban entre el selecto público que consumía la literatura para ser leída. Es posible que también hubiera influido en su decisión de no responsabilizarse de la edición el peculiar derecho de propiedad sobre los textos que la época reconocía a los dramaturgos una vez que los habían vendido.

Lo que está claro es que Lope tuvo una presencia intensa en aquella corte vallisoletana, a pesar de sus renuencias a frecuentarla físicamente<sup>127</sup>, como lo hicieran Cervantes, Góngora o Quevedo. Quien había marcado el destino del género dramático español se convertía en huésped irrenunciable de un espacio donde el teatro confundía circunstancias y sustancia. Entiéndase: un Valladolid cortesano breve e ilusorio como una comedia, como un sueño, pero que antes de desvanecerse había dado cobijo a una de las mayores concentraciones de ingenio, literatura y teatro de la historia del mundo.

- 1 Sobre esta etapa he tratado en dos trabajos previos, de difícil acceso, que aquí asumo y amplío: G. VEGA GARCÍA-LUENGOS, «La actividad teatral de la corte vallisoletana de Felipe III (1601-1606)», en K. Sabik (ed.), *Actes du Congrès International: Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque. Varsovie, 23-28 septembre 1996*, Varsovia, 1997, pp. 205-225; y «La trascendencia literaria de la Corte de Felipe III. Memoria sucinta del Valladolid más áureo», en *La Corte de Felipe III en Valladolid (1601-1606)*, cat. exp., Valladolid, 2002, pp. 40-47.
- 2 «Sermón que predicó el padre maestro fray Alonso Cabrera [...] a las honras de [...] Philipo Segundo [...] que hizo la villa de Madrid en santo Domingo el Real último de octubre de 1598», en A. DE CARRERA, *Sermones. Con un discurso preliminar de Don Miguel Mir*, Madrid, 1906, p. 694. Véase a este propósito el apartado «La comedia de la vida» en F. MARTÍNEZ GIL, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, 2000, pp. 339-341.
- 3 La expresión es de F. Serralla («La representación», en J.M. DIEZ BORQUE [dir.], *Historia del Teatro en España*, vol. I, Madrid, 1983, p. 685).
- 4 Véase T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, 1991, pp. 114 y ss. Por lo que se refiere a la instrumentalización de la fiesta por parte del duque, véase también B.J. GARCÍA GARCÍA, «Las fiestas de corte en los espacios del valido: la prianza del Duque de Lerma», en M.L. LOBATO y B.J. GARCÍA GARCÍA (eds.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, 2003, pp. 35-77.
- 5 Las citas de esta obra se harán por T. PINHEIRO DA VEIGA, *Fastiginia o Fastos Geniales*, trad. y notas de N. Alonso Cortés, Valladolid, 1973. Ed. facs., *Fastiginia. Vida cotidiana en la Corte de Valladolid*, Valladolid, 1989.
- 6 El sintagma es de L. AMIGO VÁZQUEZ («Una plenitud efímera. La fiesta del Corpus en el Valladolid de la primera mitad del XVII», en *Religiosidad y Ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial, 1 al 4 de noviembre de 2003*, San Lorenzo del Escorial, 2003, vol. II, p. 777).
- 7 *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*, Valladolid, 1989, 2ª ed. p. 120. Véase también A. GUTIÉRREZ,

- Estudio sobre la decadencia de Castilla. La ciudad de Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, 1989.
- 8 La ironía del destino obró que su pérdida de hegemonía política y financiera se hiciera definitiva cuando estaba al frente de los reinos su hijo más insigne, Felipe II, quien, como si quisiera aquietar la conciencia por su participación en el caso, promovió y consiguió para Valladolid el nombramiento de ciudad y sede episcopal en 1596.
  - 9 «La plaza de San Pablo escenario de la Corte», en *Valladolid. Historia de una ciudad. Congreso Internacional*, Vol. 2, *La ciudad moderna*, Valladolid, 1999, pp. 27-41. Dicho estudio tomó cuerpo en la maqueta que conformó el núcleo central de la exposición ofrecida en la Diputación de Valladolid del 14 de octubre al 2 de diciembre de 2003. El catálogo (J. URREA, *La plaza de San Pablo, escenario de la corte*, Valladolid, 2003) puede consultarse en [http://www.diputaciondevalladolid.es/extras/extras\\_cultural/exposiciones/plaza\\_san\\_pablo.pdf](http://www.diputaciondevalladolid.es/extras/extras_cultural/exposiciones/plaza_san_pablo.pdf).
  - 10 Véase T. FERRER VALLS, «Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», en F. CARBÓ *et al.* (eds.), *Homenaje a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, Valencia, 1995, vol. I, pp. 355-371. Para la investigadora se trataría del primer teatro cortesano de España.
  - 11 La reconstrucción visual de este espacio la ha llevado a cabo Jesús Urréa en el trabajo de 1999 citado (URREA 1999), a partir de las relaciones que intentan describirlo y de documentos localizados en el Archivo de Simancas. Véase más adelante la figura 2.
  - 12 C.A. DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860. Ed. facs., Madrid, 1969, p. 489.
  - 13 El dato, procedente del Archivo Municipal de Valladolid, consta en la valiosa tesis doctoral de L. AMIGO VÁZQUEZ, *Devociones, poderes y regocijos. El Valladolid festivo en los siglos XVII y XVIII*, Valladolid, 2009. Agradezco a su autora las facilidades para su consulta.
  - 14 Véase C. SANZ AYAN, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, 2006, pp. 56-58, 93-94 y 137.
  - 15 AMIGO VÁZQUEZ 2009.
  - 16 A. CABEZA, M. TORREMOCHA y R. MARTÍN DE LA GUARDIA, «Fiesta y política en Valladolid. La entrada de Felipe III en el año 1600», *Investigaciones Históricas*, 16 (1996), pp. 77-87.
  - 17 Tales dispendios, si bien han podido experimentar un alza en esta ocasión, dada la trascendencia de la visita, deben considerarse habituales en la historia vallisoletana del periodo. Cabeza, Torre-mocha y Martín de la Guardia nos recuerdan en su trabajo cómo los gastos contraídos por los recibimientos reales repercutieron decididamente en el endeudamiento que el Municipio de Valladolid arrastró durante prácticamente toda la Edad Moderna. Hasta el año 1618 el capital tomado a censo por ese motivo era de casi 17 millones de maravedís (Véase GUTIÉRREZ 1989, p. 382), «la mayor cantidad después de la deuda por la reparación de los daños del incendio de 1561 y las compras de trigo» (CABEZA, TORREMOCHA y MARTÍN DE LA GUARDIA 1996, p. 77).
  - 18 Véase FERRER VALLS 1991, pp. 25-26.
  - 19 CABEZA, TORREMOCHA y MARTÍN DE LA GUARDIA 1996, pp. 82-83.
  - 20 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 102.
  - 21 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 112.
  - 22 PINHEIRO DA VEIGA 1989, pp. 117-119.
  - 23 CABEZA, TORREMOCHA y MARTÍN DE LA GUARDIA 1996, p. 83.
  - 24 Estos datos, y bastantes otros que podrían aducirse, corroboran lo que apuntaba ya años antes Alejo de Venegas al tratar sobre los pecados de los españoles en su *Agonía del tránsito de la muerte*: «El primero es el exceso de trajes, cuales por exceder extraordinariamente al caudal ordinario de la renta o hacienda, engendran ordinarias trapazas y pleitos, por cuya causa están las ciudades afianzadas; y ese poco de la hacienda que había de andar como en rueda del mantenimiento de casa, se va en las audiencias» (véase R. GARCÍA CÁRCCEL, *La leyenda negra*, Madrid, 1992, p. 35).
  - 25 Noticia de las mismas y edición de la más interesante desde el punto de vista teatral, se encuentran en T. FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, *Estudio y documentos*, Madrid-Sevilla-Valencia, 1993, pp. 235-244.
  - 26 Fue publicada por N. Alonso Cortés en 1915, y más recientemente por P. MARÍN CEPEDA, *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe*, [Burgos], 2005. Al texto le acompaña un estudio riguroso en el que se identifica la gran mayoría de los personajes aludidos. La descripción de la fiesta se encuentra en pp. 160-172.
  - 27 Véase GARCÍA GARCÍA 2003, pp. 35-51.
  - 28 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 213.
  - 29 L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857. Ed. facs., prefacio de R. García Cárcel, Valladolid, 1997, p. 253.

- 30 Véase F. SERRALTA, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, 1980, pp. 99-114; y L. GARCÍA LORENZO, «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en I. ARELLANO, V. GARCÍA y M. VITSE (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, 1994, pp. 89-113. El Grupo de Investigación de Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra afronta desde hace años la edición y estudio del corpus completo de estas comedias, que publican en la colección «Biblioteca Áurea Hispánica» de la editorial Vervuert-Iberoamericana, donde han aparecido ya seis volúmenes con varias piezas cada uno.
- 31 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 214.
- 32 A pesar de las propuestas de N. Alonso Cortés o J. e I. Millé y Jiménez en favor de Góngora, R. Jammes opina que ni el estilo ni su contenido de sátira política son asumibles por el poeta de las *Soleidades* (*Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora et Argote*, Toulouse, 1967, pp. 57-58).
- 33 Véase E. OROZCO DIAZ, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, 1969.
- 34 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 48.
- 35 Debe mencionarse, en primer lugar, a N. ALONSO CORTÉS, por sus valiosos trabajos sobre el desarrollo de la actividad teatral vallisoletana desde sus orígenes, entre los que destaca *El teatro en Valladolid*, Madrid, 1923. También ha dado a conocer interesantes noticias sobre la materia L. FERNÁNDEZ MARTÍN, en su libro *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, 1988. L. RUBIO GONZÁLEZ es autor de sendos panoramas de la actividad dramática en los siglos XVI y XVII: «Vida cultural y literaria de Valladolid en el Renacimiento», en *Valladolid, corazón del mundo hispánico. Siglo XVI. Historia de Valladolid*, vol. III, Valladolid, 1981, pp. 260-267; y «Ambiente literario y cultural de Valladolid durante el siglo XVII», en *Valladolid en el siglo XVII. Historia de Valladolid*, vol. IV, Valladolid, 1982, pp. 237-248. También aporta datos sobre esta actividad el libro de A. ROJO VEGA, *Fiestas y comedias en Valladolid: siglos XVI-XVII*, Valladolid, 1999. A este panorama de trabajos ya publicados, deberá incorporarse en breve el resultante de la tesis de AMIGO VÁZQUEZ 2009, en la que se aportan nuevos datos.
- 36 Véase O. ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, 1969, pp. 204-205.
- 37 Véase FERRER VALLS 1991, pp. 58-59.
- 38 Véase N. ALONSO CORTÉS, *Un pleito de Lope de Rueda*, Valladolid, 1903; y «Lope de Rueda en Valladolid», en *Miscelánea vallisoletana*, Valladolid, 1955, vol. II, pp. 27-64.
- 39 Véase G. VEGA GARCÍA-LUENGOS, «Concesión de dos suelos a censo perpetuo a Lope de Rueda en la puerta de Santisteban», en *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del Rey*, cat. exp., Madrid, 1998, p. 514.
- 40 Esta institución fundamental de la vida teatral vallisoletana cuenta con el valioso trabajo de T. EGI DO, «La cofradía de San José y los niños expósitos de Valladolid (1540-1757)», *Estudios Josefinos*, XXVII, 53-54 (1973), pp. 77-100 y 231-259.
- 41 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 67.
- 42 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 124. Otros casos pueden verse en pp. 30, 54, 121, 124, 141, 158, 189, 194, 222, 268, 268.
- 43 Véase L. FERNÁNDEZ MARTÍN, «Construcción de nueva planta del antiguo teatro de Valladolid 1609-1610», *Castilla. Estudios de Literatura*, 20 (1995), pp. 105-24.
- 44 ROJO VEGA 1999, p. 78.
- 45 N. ALONSO CORTÉS, *Miscelánea vallisoletana*, Valladolid, 1955, vol. I, p. 57. Véase E. COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904. Ed. facs. con estudio preliminar e índices de J.L. Suárez, Granada, 1997, pp. 163-164.
- 46 GARCÍA GARCÍA 2003, pp. 49-50.
- 47 ALONSO CORTÉS 1923, pp. 65-80.
- 48 De la actitud de Rodrigo Calderón ante la muerte se hace eco, entre otros, F. DE QUEVEDO en *Grandes anales de quince días (Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Colección completa corregida, ordenada e ilustrada por Aureliano Fernández-Guerra y Orbe)*, Madrid, 1852, vol. I, pp. 209-210.
- 49 H.A. RENNERT, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Nueva York, 1909, p. 499; ALONSO CORTÉS 1923, p. 54.
- 50 ALONSO CORTÉS 1923, p. 54.
- 51 ALONSO CORTÉS 1923, p. 53.
- 52 ALONSO CORTÉS 1923, p. 57.
- 53 ALONSO CORTÉS 1923.
- 54 J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid: basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, 1901. Ed. facs. Valladolid, 1992, p. 566.
- 55 ALONSO CORTÉS 1923, p. 54.
- 56 RENNERT 1909, p. 568; ALONSO CORTÉS 1923, p. 57.
- 57 ALONSO CORTÉS 1923, p. 55; FERNÁNDEZ MARTÍN 1988, p. 60.

- 58 ALONSO CORTÉS 1923, p. 56; FERNÁNDEZ MARTÍN 1988, p. 60.
- 59 ALONSO CORTÉS 1923, p. 55.
- 60 C. PÉREZ PASTOR, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (segunda serie)», *Bulletin Hispanique*, 9 (1907), p. 368.
- 61 PÉREZ PASTOR 1907, p. 368; ALONSO CORTÉS 1923, p. 57.
- 62 PÉREZ PASTOR 1907, p. 368.
- 63 Según C. Sanz Ayán, la compañía representó en Valladolid en la temporada de Pascua C. SANZ AYÁN, «Recuperar la perspectiva: Mateo Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)», *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 257-286.
- 64 RENNERT 1909, p. 487; FERNÁNDEZ MARTÍN 1988, p. 61.
- 65 MARTÍ Y MONSÓ 1992, p. 566; ALONSO CORTÉS 1923, p. 59.
- 66 MARTÍ Y MONSÓ 1992, p. 566; PÉREZ PASTOR 1907, p. 369; ALONSO CORTÉS 1923, p. 60.
- 67 ALONSO CORTÉS 1923, p. 59.
- 68 RENNERT 1909, p. 511.
- 69 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 117; ALONSO CORTÉS 1923, p. 61.
- 70 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 226; RENNERT 1909, p. 573.
- 71 Véase AMIGO VÁZQUEZ 2003, pp. 777-802.
- 72 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 122.
- 73 GARCÍA GARCÍA 2003, p. 47.
- 74 RENNERT 1909, p. 572.
- 75 PÉREZ PASTOR 1907, p. 368.
- 76 PÉREZ PASTOR 1907, p. 368.
- 77 PÉREZ PASTOR 1907.
- 78 PÉREZ PASTOR 1907, p. 369.
- 79 CABRERA DE CÓRDOBA 1997, p. 132. Es muy posible que ese texto se haya conservado en un manuscrito con letra de fines del siglo XVII que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE) (Ms. 14.631), con el título de *Las Carnesolendas de Barcelona* (A. PAZ Y MELIA, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, t. I, 2ª ed., 1934, nº 569). BARRERA Y LEIRADO 1969, p. 533 apoya esta identificación.
- 80 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 242. En el mismo pasaje se señala la celebración de representaciones en casa del conde de Casarrubios.
- 81 RENNERT 1909, p. 572.
- 82 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 117.
- 83 RENNERT 1909, p. 511.
- 84 Su bautizo fue el 7 de abril de ese año en la parroquia de la localidad (E. SAEZ RAPOSO, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, 2005, p. 21).
- 85 GARCÍA GARCÍA 2003, pp. 60-62.
- 86 PINHEIRO DA VEIGA 1989, p. 246.
- 87 E. COTARELO ha estudiado un caso peculiar sucedido en Madrid algo más adelante en «Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, II, 8 (1925), pp. 461-470.
- 88 ALONSO CORTÉS 1955, vol. I, p. 58.
- 89 Sin embargo, hoy estamos en una situación sustancialmente mejor que hace una docena de años, cuando comencé a rastrear los títulos de las piezas que los cortesanos pudieron ver, al haberse incrementado los materiales digitalizados en una cantidad apreciable. De especial relevancia para esta tarea se ha significado T. FERRER VALLS, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), DVD-ROM, Kassel, 2008.
- 90 ALONSO CORTÉS 1923, p. 56.
- 91 RENNERT 1909, p. 512.
- 92 El manuscrito perteneció a la biblioteca del duque de Osuna, y se conserva en la BNE (Ms. 17.045).
- 93 Ed. J.P. Ressor, Madrid, 1972, p. 156. Con el título de *San Ramón* el Índice de Medel (1735) atribuye una comedia a Mira, que cabe identificar con la conservada en un manuscrito de mediados del XVIII y en el impreso de *Doce comedias de varios autores* (Tortosa, 1638), como anónima, y que se titula: *El santo sin nacer y mártir sin morir. Los caballeros nuevos* se ha preservado en una copia manuscrita, fechada en Valladolid en 1608, que perteneció a Durán y que hoy se custodia en la BNE (Ms. 15.284).
- 94 RENNERT 1909, p. 568.
- 95 Nada se ha podido averiguar sobre la primera y la última. *Los mártires del Japón* es el título de una comedia conservada en la BNE en un manuscrito atribuido a Lope en el comienzo y a Mira de Amescua en la tercera jornada, y que ha sido publicada recientemente en el tomo IX del *Teatro completo* del dramaturgo accitano, como obra suya; pero los martirios de referencia, amén de otros detalles, rechazan de plano que hubiera sido escrita antes de 1617. Guillén de Castro y Mira de Amescua figuran como autores de sendas piezas denominadas *El conde Alarcos*. La comedia aludida podría ser la del primero, cuya fecha de escritura ignoro, pero no, al parecer, la del segundo, ya que V.G. WILLIAMSEN considera que su métrica situaría su escritura hacia 1630 («*The verification of Mira de Amescua's comedias and some comedias attributed to him*», en *Studies in honor of R. L. Kennedy*, Chapel Hill, 1977, p. 166).

- 96 M. PRESOTTO, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, 2000, pp. 173-177 y 299-303.
- 97 Así consta en la copia del mismo que se conserva en la BNE (Ms. 14833). Véase PAZ Y MELIA 1934, nº 1912.
- 98 PINHEIRO DA VEIGA 1989, pp. 117-19.
- 99 PINHEIRO DA VEIGA 1989, pp. 226-227. Se puede saber incluso de qué va, porque lo cuenta con bastante detalle. Como cabe esperar del género, explora los tópicos satíricos de que en la época son objeto los portugueses. En BARRERA Y LEIRADO 1969, p. 642 se consignan tres entremeses diferentes con el título de *Entremés del Portugués*, dos de los *Portugueses* y uno de las *Portuguesas*.
- 100 FERRER VALLS 2008.
- 101 G. DA SOMMAIA, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. G. Haley, Salamanca, 1977. Ver también J. DOMÍNGUEZ BÚRDALO, «La inauguración del corral de comedias de Salamanca: una crónica sobre el auge escénico en la Castilla la Vieja de Felipe III (1603-1607)», *Bulletin of the Comediantes*, 52, 1 (2000), pp. 171-215. Para la localización de los títulos mencionados por Da Sommaia me he servido de FERRER VALLS 2008.
- 102 Cuando realmente no pudo hacerlo fue antes de septiembre de 1601, fecha en que pidió a la Cámara de Castilla, y lo concedió, que se le levantara la pena de destierro en que había incurrido por haber representado una comedia que molestó al embajador francés (GARCÍA GARCÍA 2003, pp. 48-49).
- 103 M. MARTÍNEZ AGUILAR ha intentado la identificación de casi todas: «En torno a la datación de *El primer conde de Flandes*, de Mira de Amescua», en A. DE LA GRANJA y J.A. MARTÍNEZ VERBAL (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, Granada, 1996, I, pp. 391-392, n. 53.
- 104 A. DE LA GRANJA, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del *Corpus*: 1606-1616», en J.M. RUANO DE LA HAZA (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, 1989, pp. 57-79.
- 105 F. LOPE DE VEGA, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, 3ª ed., Madrid, 1981, pp. 45-60.
- 106 *La renegada de Valladolid. Trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, 1970.
- 107 Véase «Don Pedro Miago» en ALONSO CORTÉS 1955, pp. 710-712.
- 108 C. BRUERTON, «Eight plays by Vélez de Guevara», *Romance Philology*, VI (1953), p. 251. Ha sido editada recientemente por W.R. Manson y C.G. Peale, Newark, Delaware, 2005.
- 109 Su presencia en la ciudad es bien conocida, por referimosla diferentes fuentes, entre las que está un romance del propio dramaturgo: «Llegando a Valladolid / la misma noche de viernes / que, para dicha del mundo, / vos nacéis y Cristo muere. / Yo escribí vuestro bautismo»; E. COTARELO, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, 3 (1916), p. 633. Desgraciadamente, su primera actividad en la corte, una relación sobre el bautizo de Felipe IV, al parecer, hoy se encuentra perdida.
- 110 C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, 1940, pp. 60-61.
- 111 Un detallado estudio bibliográfico de las siete ediciones de este libro lo ha llevado a cabo M.G. PROFFETI, «La *Parte primera* de *Lope*», *Anuario Lope de Vega*, 1 (1995), pp. 137-188. Su historia editorial la han abordado P. CAMPANA, L. GIULIANI, M. MORRÁS y G. PONTÓN, «Introducción», en *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, Lérida, 1997, I, pp. 11-40. Un panorama de la publicación de partes de comedias y de los problemas que plantean como producto editorial puede verse en *Criticón*, 108 (2010), número dedicado a *Las comedias en sus partes: ¿Coherencia o coincidencia?*, donde se recogen los trabajos presentados en un Seminario dedicado al tema celebrado en la casa de Velázquez en enero de 2009.
- 112 Sea como sea, en la fórmula adocenada tenemos un reflejo más de las desmesuras —de la «monstruosidad» si se quiere con terminología cervantina— del fenómeno dramático lopista y español, en general. Todo es colosal en sus cifras: dramaturgos, comedias por dramaturgo, comedias totales. También comedias por volumen. Los más comeditos, como Cervantes o Alarcón, parecen querer desmarcarse cuando publican volúmenes con ocho piezas.
- 113 LOPE DE VEGA 1997, vol. I, p. 44.
- 114 LOPE DE VEGA 1997, p. 46.
- 115 K. SLIWA, *Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635)*, Newark, Delaware, 2007, vol. I, p. 111.
- 116 F. RICO, «Historia del texto», en F. RICO (ed.), *Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha. Edición del Instituto Cervantes*, Barcelona, 1998, vol. I, p. CXCIV.
- 117 El que esta continuación no apareciera antes pudiera achacarse a la práctica suspensión de licencias para

- publicar que se produjo entre medias. Jaime Moll ha detectado la existencia de un periodo desde el 14 de abril de 1606 hasta principios de 1608 en que hubo una severa disminución en la concesión de privilegios reales para los reinos de Castilla. Sólo seis obras lo consiguieron frente a las 91 de 1604 o las 76 de 1609. Lope lo acusó en su dedicatoria al conde de Saldaña de la *Jerusalén conquistada*, que se habría visto afectada por esta medida tácita: «Tarde y esperada sale a luz, que por ocasión de algunos libros sin doctrina, sustancia e ingenio, escritos para el vulgo, se prohibió la impresión de todos generalmente»; J. MOLL, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 216-217.
- 118 Ya en alguna de las reediciones de esta *Parte I* se plantea esta doble posibilidad (véase PROFETI 1995, pp. 139-40 y 187).
- 119 A. LINÁN Y VERDUGO, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte*, en *The Works of Cervantes: Other texts*, ed. E. Suárez Figaredo, [http://users.ipfw.edu/jchle/CERVANTEJ/othertexts/Suarez\\_Figaredo\\_Guia-Forasteros.pdf](http://users.ipfw.edu/jchle/CERVANTEJ/othertexts/Suarez_Figaredo_Guia-Forasteros.pdf), 2006, p. 204.
- 120 *El ingenio hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida...*, ed. E. García Salinero, Madrid, 1972, p. 53.
- 121 *Nueva biografía. T. I de Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, 1890, pp. 133-134.
- 122 *Obras de Lope de Vega 1890*, p. 133.
- 123 MOLL 1995, pp. 218-219.
- 124 LOPE DE VEGA 1997, vol. I, p. 46.
- 125 *El peregrino en su patria*, ed. J.B. Avallé-Arce, Madrid, 1973, p. 57.
- 126 *Lírica*, ed. J.M. Blecua, Madrid, 1981, p. 171, vv. 184-186.
- 127 Que Lope se encontraba en conflicto con esa corte y sus cortesanos parece claro a juzgar por las alusiones de su epistolario y otros documentos. Ahí está para confirmarlo, de nuevo, la famosa carta toledana de 1604: «Dicen en esta ciudad que se viene la corte a ella. Mire V. m. por donde me voy a vivir a Valladolid, porque, si Dios me guarda el seso, no más corte, coches, caballos, alguaciles, músicas, ramerías, hambres, hidalguías, poder absoluto, y sin p[ut]os] disoluto, sin otras sabandijas que cría ese océano de perdidos lotos de pretendientes y escuela de desvanecidos» (SIJWA 2007, vol. I, p. 111). También lo delatan, pero con más sutileza, algunos de los muchos textos dramáticos que fueron escritos por esos años. En *La noche toledana*, por ejemplo, donde se celebra el nacimiento de Felipe IV, en ningún momento asoma la más mínima mención a Valladolid; mientras que se extiende morosamente en darnos cuenta del esplendor del palacio de Aranjuez.