

# El teatro español en la primera mitad del Quinientos. Historia, valoraciones y estado de la cuestión

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA

*Universidad de Sevilla*

RESUMEN:

*Presentaré el teatro español del Quinientos en sus diversas prácticas escénicas, priorizando su primera mitad; su historia y las distintas valoraciones críticas que ha tenido a lo largo del tiempo, para acabar con un estado de la cuestión sobre la abundante bibliografía por él generada a partir de los años 80 del siglo XX y las líneas investigadoras abiertas en la actualidad, cuando, tras los esfuerzos de los estudiosos de los últimos años del siglo XIX y primera mitad del XX, se fue revalorizando y apreciando por sí mismo y no solo como antesala del teatro barroco.*

PALABRAS CLAVE: Teatro quinientista, prácticas escénicas, teatro y corte, valoraciones críticas, estado de la cuestión.

ABSTRACT:

*The present paper studies 16th century Spanish theatre, focusing on its stage practice up to 1550; it takes into account its history, appraisal throughout the centuries, and present state of the art, examining the critical and scholarly literature produced as from the 1980s. It also explores current research approaches to a subject that only recently –from the late 19th century onwards– has received due attention, since it used to be regarded as a mere precursor of the great Spanish baroque drama, in the past.*

KEY WORDS: Sixteenth-century, Spanish drama, stage practice, court theatre, critical appraisal, state of the art.

En primer lugar, conviene precisar que consideraré el teatro desde la perspectiva de la “práctica escénica”, concepto formulado, en 1981, por Joan Oleza (Universidad de Valencia), como respuesta a las nuevas directrices que por esa década informaban –y continúan informando– la investigación teatral:

una historia teatral –señalaba entonces el Prof. Oleza y sigue afirmando en una actualización del artículo de 2013– solo es posible a partir de la totalización del hecho teatral como tal en su especificidad de espectáculo no siempre literario, tal como se concreta en el concepto de práctica escénica. En el interior de este concepto se aglutinan los datos de público, organización social, circuitos de representación, composición de compañías, técnicas escénicas, escenarios, etc... y en el interior de este concepto el texto es un componente más, fundamental si se quiere, sobre todo si consideramos que es una de nuestras fuentes privilegiadas de información, pero no el elemento determinante de nuestras hipótesis históricas. *En última instancia nuestra mirada debe hacerse más «teatral»*<sup>1</sup> (Oleza, 1984, p. 9).

Pues bien, con esta mirada “más teatral” y en gran parte de su mano nos acercaremos a lo que fue el teatro en España durante la primera mitad del Quinientos para contextualizar, como se me había solicitado por el Dr. D. Miguel Ángel Teijeiro (Universidad de Extremadura), la figura y la obra de Torres Naharro como dramaturgo.

Dada la importancia de la CORTE y el TEATRO en la primera mitad del Quinientos, comenzaré por abordar este binomio. En cuanto a su primer término, es necesario aludir a la influencia de las cortes reales y señoriales en la época. Unas cortes que habían alcanzado un gran desarrollo en el siglo anterior, cuando, disminuida la actividad guerrera de los cortesanos por el avance de la Reconquista, éstos tienen que llenar su ocio con actividades lúdicas y se entregan al refinamiento en el gusto, al cultivo intelectual, a la poesía y otros género literarios, a los espectáculos (fastos), al lujo..., afirmando a través de estas manifestaciones su conciencia de clase o estamento social privilegiado, hasta tal punto que el siglo XV es en Castilla el siglo de la “cortesanía”. Esta herencia llega al siglo XVI, pues, aunque el poder real se hace mucho más firme desde el reinado de los Reyes Católicos, que someten a esta nobleza

---

<sup>1</sup> Oleza, Juan, “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, en Manuel V. Diago, coord., *Teatros y prácticas escénicas. I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-42, p. 9, reimpresión y puesta al día de un artículo anterior (1981), que ha sido revisado y completado en otro posterior (Oleza, 2013, pp. 65-82).

levantisca en lo político, las cortes señoriales (laicas y eclesiásticas) seguirán siendo centros de cultivo literario y artístico, vigorizadas por intelectuales que, integrados en ellas bajo el signo del mecenazgo, van a alabar a sus respectivos señores y a afirmar el régimen monárquico-señorial que, a diferencia de lo ocurrido en otros países de Europa por el pujante desarrollo de la burguesía, continúa imperando en Castilla.

Muchas de estas manifestaciones lúdicas de la vida cortesana, enraizadas en el ritual de la propia vida de la corte, tienen un componente espectacular muy destacado: así, banquetes, torneos, danzas, desfiles, mascaradas, procesiones... y su conjunto posee un inequívoco carácter teatral. Es verdad que, en el fasto, el texto literario juega un papel muy secundario, pero hay ciertos tipos de celebraciones cortesanas de espectáculo en los que el texto juega un papel fundamental, por ejemplo, desafíos de torneos y ciertos momos. Recordemos, por citar dos ejemplos, los momos de Gómez Manrique o el *Monólogo del vaquero* de Gil Vicente, su primera pieza dramática. Los fastos continúan celebrándose a lo largo del todo el siglo XVI y es aproximadamente a partir de 1550, como indica Juan Oleza, “cuando el texto-espectáculo empezó a dejar de necesitar el marco del fasto [‘festivo’] para justificarse. Es el momento en que el drama adquiere por sí mismo la categoría de fiesta, y puede prescindir de circunstancias solemnes o de espectáculos paralelos que lo abriguen” (Oleza, 1984, p. 17).

Los primeros textos-espectáculo de carácter cortesano se originan en el interior de circunstancias muy ligadas al fasto: dramas de circunstancias políticas (batallas, idas a la guerra, victorias...) y celebrativos (nacimientos, bodas, entradas reales...) o muy ligados a las festividades religiosas: primeras églogas pastoriles, unidas a la Navidad, a la Pasión-Resurrección..., pero pronto se producirá una fusión entre ambas corrientes: las églogas pastoriles girarán hacia los temas profanos y las circunstancias del fasto (bodas, sobre todo), mientras que los dramas de circunstancias políticas se impregnarán de elementos pastoriles y costumbristas. En todo caso, ambas corrientes crean una tradición de dramas cortesanos que llenan toda la primera mitad del siglo XVI. En esta línea hay que situar la producción de dramaturgos como los salmantinos Juan del Encina y Lucas Fernández, el portugués Gil Vicente o el extremeño Torres Naharro, entre los más significativos, aunque cada uno posee sus peculiaridades propias y aporta sus propias conquistas teatrales.

¿Cómo eran estos AUTORES, cómo era el PÚBLICO al que se dirigían, DÓNDE y QUIÉNES PONÍAN EN ESCENA SUS OBRAS, QUIÉNES ORGANIZABAN EL ESPECTÁCULO, CÓMO ERA SU REPERTORIO?, batería de preguntas que quizá estén en el aire y a

las que daremos respuesta, partiendo fundamentalmente de los autores citados y de su producción conservada.

En cuanto a los AUTORES, son todos intelectuales, con formación universitaria y eclesiástica –exceptuado Gil Vicente–, al servicio de la Iglesia y de las grandes familias, que actúan como mecenas:

- JUAN DEL ENCINA (prob. 1468-fines de 1529/principios de 1530, hijo de un zapatero), poeta, músico y dramaturgo, estudió en la Universidad de Salamanca y sirvió en la corte de los duques de Alba desde 1492 a 1498, a quienes ofrece su *Cancionero* de 1496 (ocho primeras églogas), viajando más tarde a Italia, donde entraría en la corte papal de Alejandro VI y gozaría también de la protección de otros pontífices. Se ordenó sacerdote, en Roma, a los 50 años y celebró su primera misa en Jerusalén, adonde peregrinó acompañando al marqués de Tarifa, don Fadrique Enriquez de Ribera<sup>2</sup>.
- LUCAS FERNÁNDEZ (1474-1542), nacido en el seno de una familia donde se mezclan la tradición artesana y la clerecía intelectual. Se graduó de Bachiller en Artes y se preparó para ser ordenado sacerdote. Entre 1496 y 1498 sirvió en el palacio del duque de Alba, pudiendo formar parte de la comitiva ducal en su viaje a la corte real portuguesa, donde probablemente conoció a Gil Vicente. Parece haber tenido estrecha relación con la corte portuguesa y las primeras experiencias dramáticas de Gil Vicente. Más tarde, obtuvo un puesto de cantor en la catedral de Salamanca, en competencia con Juan del Encina, que también aspiraba a él, y, al morir el catedrático de música de la Universidad de Salamanca, en 1522, Lucas Fernández se presentó a la oposición y ganó la cátedra. Es decir, que palacio noble y corte real / catedral / y universidad son los tres ejes que marcan su vida: su primer momento de creación teatral / la de músico y hombre de teatro al servicio de la Iglesia / y la de músico y hombre de teatro al servicio de la Universidad, teniendo que dirigir las fiestas celebradas en la capilla universitaria. Conservamos su obra en un volumen publicado en Salamanca, en 1514<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Un breve estado de la cuestión sobre su vida y obra, en Humberto López Morales, 2003, pp. 160-195; y Miguel Ángel Pérez Priego, 2009, pp. 347-350.

<sup>3</sup> Breve estado de la cuestión sobre su vida y obra, en Humberto López Morales, 2003, pp. 160-195; y Juan Miguel Valero Moreno, 2009, pp. 365-373.

- De GIL VICENTE se conocen pocos datos sobre su vida y formación. Algunos críticos piensan que fue orfebre, es decir, un hombre procedente de un gremio y no dedicado al teatro de forma profesional. Su contexto cultural está aún por aclarar. Hay críticos que sostienen que tuvo una cultura teológica y universitaria, mientras que otros se la niegan. Trabajó al servicio de la corte real portuguesa desde 1502 a 1536, en las cortes de Manuel I y Juan III, debiendo morir a finales de 1536 o principios de 1537. Fue músico, actor, dramaturgo y poeta lírico de palacio. Bodas, nacimientos y fiestas reales fueron acontecimientos circunstanciales para que Gil Vicente pudiera ejercer sus dotes de escritor. La *Complilación* de toda su obra la imprimieron sus hijos Luis y Paula, en 1562, con obras en castellano, portugués y ambas lenguas<sup>4</sup>.
- De BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO (h. 1485-1520/1524), hay pocos datos bien documentados sobre su vida. Hombre de amplia cultura, es probable que cursara estudios de latinidad, tal vez en la Universidad de Salamanca y tuvo que ser ordenado sacerdote. En los primeros años del siglo XVI, luego de residir algún tiempo en Valencia, viajó a Italia, donde sentó plaza y dio a conocer sus obras cuando ocupaba el pontificado León X (1513-1521). Aquí pronto se introdujo en los ambientes de la curia romana. Representó sus comedias en palacios cardenalicios, como el de Giulio de Médicis, y sabemos que el Papa asistió a algunas de aquellas representaciones. Debió llevar una vida modesta sin oficio ni dedicación fija. Hacia 1517, abandonó Roma, tal vez cansado de esperar beneficios eclesiásticos que no llegaban. En Nápoles, busca la protección de la nobleza laica y allí, en 1517, publicó la *Propalladia*. En este momento parece producirse un cambio en su vida, pues, vuelto de Italia, es probable que residiera un tiempo en Sevilla, donde se imprimió la *Propalladia* en 1520 y 1526, con los añadidos de las comedias *Calamita* y *Aquilana*. En Italia, participó de las reflexiones sobre el arte dramático y, en el “Prohemio” de la *Propalladia*, nos deja la primera preceptiva dramática en español de la Europa renacentista. Aunque su producción teatral comienza siguiendo la tradición de Encina y Lucas Fernández, con pastores rústicos que hablan la lengua literaria denominada

---

<sup>4</sup> Breve estado de la cuestión sobre su vida y obra, en María Luisa Tobar, 2003, pp. 317-348; y Juan Miguel Valero Moreno, 2009, pp. 365-373.

sayagués, que después reserva solo para el “Introito” de las comedias, su producción dramática entronca con su experiencia italiana, siempre movido por un deseo de renovación<sup>5</sup>.

¿Cómo era el PÚBLICO al que estos autores se dirigían? Un público minoritario formado por grandes –y menos grandes–, señores de la nobleza y del clero, y sus servidores, que habitaban en palacios o grandes casas, en cuya salas se ejecutaban las representaciones, sin que existiera separación entre personajes-actores y público-espectador, hasta tal punto que dichos señores (que presenciaban en actitud pasiva la representación) y sus circunstancias se introducían con su propia realidad en el mundo de ficción de la pieza, rompiendo el marco teatral y entrecruzándose ambos planos. Un claro ejemplo lo muestran estos encabezamientos de las dos primeras églogas de Encina, representadas la noche de Navidad, es decir, una puesta en escena motivada por la celebración de un acontecimiento religioso circunstancial, la conmemoración del nacimiento de Nuestro Señor:

Égloga representada en la noche de la Natividad de nuestro Salvador, adonde se introducen dos pastores, uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el duque y duquesa estaban oyendo maytines y en nombre de Juan del Encina llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora duquesa. Y el otro pastor, llamado Mateo, entró después desto, y en nombre de los detratores y maldizientes començose a razonar con él [...]<sup>6</sup>.

La *Égloga II* se representa la misma noche de Navidad que la primera, la cual le sirve de especie de prólogo. En ella,

se introducen los mismos dos pastores de arriba, llamados Juan y Mateo. Y estando éstos en la sala adonde los maytines se dezían, entraron otros dos pastores, que Lucas y Marco se llamavan; y todos cuatro, en nombre de los cuatro evangelistas, de la Natividad de Cristo se començaron a razonar (p. 9).

De nuevo, acontecimiento celebrativo circunstancial, el mismo que en la égloga anterior –nacimiento de Cristo–, unido a la liturgia del día –después del rezo de maitines–, en una sala de palacio, para un público minoritario, formado por amos y servidores, y con una función catequética, dirigida a unos

<sup>5</sup> Breve estado de la cuestión sobre su vida y obra, en Stanislav Zimic, 2003, pp. 349-369; y Francisco Javier Escobar, 2009, pp. 935-944.

<sup>6</sup> Encina, Juan del, *Obras completas, IV. Teatro*, ed. Ana María Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 227), 1983, p. 1. Todas las citas de Encina pertenecen a esta edición.

espectadores convencidos. Es decir, a un público “cerrado” o “cautivo” –como lo denomina Alfredo Hermenegildo (1994, pp. 17-18)–, que no paga su entrada para ver la representación, como lo hará el posterior de los corrales de comedias, donde el teatro es un negocio, con un público abierto y variado al que hay que complacer y atraer para su vuelta al día siguiente, en lo que ya será un espectáculo urbano y cotidiano.

Ese entrecruzamiento entre los planos de la ficción dramática y de la realidad histórico-literaria, al que hemos aludido y que se observa en la *Égloga I*, es muy evidente en la *Égloga VIII*, donde el pastor rústico Mingo, que entra en la sala donde los Duques estaban, acompañando a Gil (un escudero convertido en pastor por amor), “en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar al duque y duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allí prometió de no trobar más, salvo lo que sus señorías le mandassen” (p. 70). Escuchemos las palabras de Mingo, que, ante sus amos, confiesa que se perturba y demuda y, animado por Gil, se dirige a los duques en los siguientes términos:

MINGO                    ¡Nuestramo, que os salve Dios  
                                  por muchos años y buenos!  
                                  ¡Y a vos, nuestrama no menos,  
                                  y juntos ambos a dos!  
                                  ¡Mía fe!, vengo, ¡juro a ños!  
                                  a traeros de buen grado  
                                  el esquilmo del ganado,  
                                  no tal qual merecéys vos.  
                                  Recebid la voluntad,  
                                  tan buena y tanta, que sobra.  
                                  ¡Los defetos de mi obra  
                                  súplalos vuestra bondad!  
                                  Siempre, siempre me mandad,  
                                  que aquesto estoy desseando;  
                                  mi simpleza perdonad.  
                                  Y a Dios, a Dios os quedad  
                                  que me está Gil esperando (p. 73, vv. 81-97).

Las obras eran PUESTAS EN ESCENA por los mismos dramaturgos que con frecuencia intervenían en las representaciones, junto al personal de palacio. Es decir, unos actores ocasionales, *amateurs*, lejos de la profesionalización

actoral, cuyo proceso empieza en los años 40 del siglo XVI y se va consolidando a lo largo de la centuria con la aparición de las compañías de comedias.

Las OBRAS, dado su carácter circunstancial y su reducido público, tenían un recorrido muy limitado, de aquí que muchas murieran de forma inmediata a su representación, al dejar de tener vigencia, excepto aquellas cuyos respectivos autores o sus sucesores se preocuparon por publicarlas en colección o sueltas, habiéndonos llegado algunas en manuscritos que han resistido el paso del tiempo. Esto trae como consecuencia la escasa producción conservada, cuando debió ser mucho mayor, como se sabe por noticias de obras y representaciones cuyos textos desgraciadamente no nos han llegado. Basta consultar el *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de las piezas conservadas, perdidas y representadas*, de Miguel M. García Bermejo Giner (1996)<sup>7</sup>.

En relación con la IDEOLOGÍA que estas obras transmiten (la consolidación del régimen monárquico-señorial en el ámbito político y la defensa de la fe y doctrina católicas en el ámbito religioso), hay que considerar la continuada presencia de pastores rústicos, groseros, ignorantes y zafios con una lengua literaria convencional –el sayagués–, tan presentes en las ocho primeras églogas de Encina, en la *Égloga interlocutoria* a él atribuida, en las farsas de Lucas Fernández, en las primeras obras de Gil Vicente, donde sigue la tradición salmantina, en el *Diálogo del nacimiento* e “Introitos” de Torres Naharro o en la *Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila, por citar algunos ejemplos pertenecientes todos al teatro cortesano de la primera mitad del Quinientos. Su utilización dramática no solo se debe a que, por contraste con el refinamiento cortesano, son un vehículo muy eficaz de hilaridad para ese público palaciego al que divierten sus burlas, sus amores, sus enfrentamientos con otros estamentos sociales, su lenguaje..., contemplados siempre desde la óptica del que se siente superior, sino también porque, debido a su ignorancia, estos pastores son aprovechados para el adoctrinamiento, siendo el pastor un personaje dócil que, consciente de su inferioridad y cautivado por la superioridad del estamento nobiliario, “se somete y pliega sin mayor resistencia a los imperativos del discurso dominante”, como afirma

---

<sup>7</sup> Para completar este corpus consúltense, el “Catálogo histórico y crítico de las piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega”, de Leandro Fernández de Moratín (1850, pp. 192-193); el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...*, de Bartolomé José Gallardo (1863-1889); a Manuel Cañete (1885, pp. 54-66); el *Catálogo de obras dramáticas impresas, pero no conocidas hasta el presente...*, de Emilio Cotarelo y Mori (1902); y, en fecha más reciente, *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo, dir. (2003, pp. 1415-1424), entre otros.

Hermenegildo (1994, p. 25). Veamos algunos ejemplos, pertenecientes en este caso a la *Farsa o cuasi comedia de una doncella, un pastor y un caballero* de Lucas Fernández, donde queda muy clara la oposición pastor / caballero y aldea / mundo palaciego. En ella, una DONCELLA, de noble condición, busca, perdida y dolorida, por el campo al CABALLERO que la ha enamorado, cuando se encuentra con el rústico PASTOR. Ya como punto de partida, cuando le pregunta el Pastor qué anda buscando y ella le responde si ha visto pasar a un caballero, el Pastor le espeta esta negativa respuesta:

PASTOR           ¿Y qué cosa es cauallero?  
                      ¿Es algún huerte alemaña,  
                      o lobo rabaz muy fiero,  
                      o vignadero,  
                      o es quiçás musaraña?<sup>8</sup>

La respuesta de ella define al “caballero” como cúmulo de perfecciones espirituales y físicas:

DONCELLA       Es vn hombre del palacio,  
                      de linda sangre y fación  
                      y condición (p. 110, vv. 24-26).

reservando a su condición noble el poder del amor y la capacidad para expresarlo. Por ello, se extraña del enamoramiento que el Pastor le manifiesta a ella:

DONCELLA       ¿Y hasta acá el amor estiende  
                      su poder entre pastores? (p. 117, vv. 208-209)

Y, cuando acepta ese sentimiento entre estas personas de baja condición, arguye:

DONCELLA       Sí; mas, aunque padecéys,  
                      cierto fátaos lo mejor:  
                      pues criança no tenéys,

---

<sup>8</sup> Fernández, Lucas, *Farsas y églogas*, ed. M.<sup>a</sup> Josefa Canellada, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 72), 1976, p. 110, vv. 19-23. Las citas de este autor se harán siempre por esta edición.

no podéys

bien mostrar vuestro dolor. (pp. 119-120, vv. 289-293).

El Pastor, que no entiende lo que significa “criança”, le responde:

PASTOR Yo bien ancho y bien chapado  
estó, y relleno, y gordo,  
bien milordo.

Asmo ño me hauéys mirado (p. 120, vv. 294-297).

Y la Doncella, en términos de amor cancioneril, le explica lo que es “tener criança”:

DONCELLA No está en esso el bien criado.

PASTOR Pues ¿en qué?

DONCELLA En ser cortés,  
y muy limpio y bien hablado  
y requebrado.

PASTOR Requebro ¿qué cosa es?  
Requebrar y esperezar  
todo deue de ser vno,  
y de consuno  
bocezar y sospirar.

DONCELLA Requebro es vn sentimiento  
que en el gesto se aparece  
quando, estraño el pensamiento,  
con tormento,  
se transforma el que padesce;  
y oluidado, sin sentido,  
contemplando en su amiga,  
su fatiga  
representa con gemido.

Y assí puedes entender  
qué cosa es el requebrar.

PASTOR Ya lo asbondo a conocer  
y saber,  
y el sospirar, sin dudar (p. 120, vv. 298-320).

Cuando entra en escena el Caballero, se dirige al Pastor, desde su posición de superioridad, con un lenguaje agresivo al que responde el rústico, produciéndose entre ambos un duro enfrentamiento verbal, que llega a las manos al darle el caballero “de espaldarazos al pastor”, advirtiéndole que no ha llegado más lejos por no ensuciarse con su sangre villana:

CAUALLERO      Si no por no ensuziar  
                         en tu sangre vil mi mano,  
                         yo te ouiera hecho callar  
                         y aun chistar (p. 125, vv. 460-463).

El enfrentamiento acaba en un desenlace feliz, cuando el Caballero le confiesa que su amor por la Doncella era anterior al suyo y el Pastor se la cede sin resistencia. Recuérdate que decíamos que eran personajes dóciles, fáciles de convencer:

PASTOR            Ora digo, señor bueno,  
                         que aunque peno,  
                         que la lleuéys (e)nora buena (p. 127, vv. 511-513).

Más moderno, con una concepción renacentista del amor, aunque todavía atada a los lazos de la poesía cortés, si bien con una actitud renovadora y relativizadora, se muestra Gil Vicente en su lírica tragicomedia *Don Duardos*. Fue estrenada en un contexto social e ideológico –la corte portuguesa– donde estaba plenamente vigente el ideal caballeresco; y en un momento –1522, 1523 o 1525, según la crítica–, en que el género de los libros de caballerías tenía un extraordinario éxito en la Península Ibérica. Basada en el *Primaleón* y en terreno fronterizo entre la Edad Media y el Renacimiento, la obra afirma la igualdad del hombre ante el amor, a través de tres parejas: la princesa Flérida y el príncipe Don Duardos, nobles, bellos y refinados; Camilote, caballero salvaje, descomunal y descompuesto, y su amada Maimonda, dama feísima de 40 años; y Julián y Costanza, matrimonio de hortelanos de la huerta de Flérida, con los que se asienta Don Duardos como hijo para, disfrazado, enamorar a la princesa por su valer personal y no por su noble condición. Con estas dos últimas parejas, Gil Vicente neutraliza el carácter absoluto de la pasión amorosa de los protagonistas, Don Duardos y Flérida. Camilote y Maimonda muestran la subjetividad del amor: la dama no tiene que ser necesariamente bella y el caballero refinado y galán. Recordemos los versos que Camilote pronuncia, con su dama cogida por la mano y “sendo ela o cume de toda a fealdade” –como indica la acotación–, ante la corte de Constantinopla:

CAMILOTE                    ¡Oh, Maimonda, estrela mía!  
                                   ¡Oh, Maimonda, frol del mundo!  
                                   ¡Oh, rosa pura!  
                                   Vos sois claridad del día,  
                                   vos sois Apolo segundo  
                                   en hermosura.  
                                   Por vos cantó Salamón  
                                   el Cantar de los Cantares  
                                   namorados;  
                                   sus canciones vuessas son,  
                                   y vos le distes mil pares  
                                   de cuidados<sup>9</sup>.

El amor también puede existir entre ellos, hasta el punto de que Camilote muere por defender la beldad de su dama, siendo realmente fea. Y la pareja de hortelanos, Julián y Costanza, muestra cómo se puede vivir un amor cotidiano, tierno y bello, liberado del cerrado código del amor cortesano. Su amor es tan bello como el de Don Duardos y Flérida:

JULIÃO                        Esperad y llamaré  
                                   la señora mi muger;  
                                   que, si es cosa de plazer,  
                                   solo no lo quiero ver,  
                                   porque no lo gozaré.  
                                   ¡Costança Roiz, vení acá!  
                                   Que sin vos soy todo nada (p. 208, vv. 569-575).

Esos pastores rústicos, estos villanos, a los que aludíamos, con su frescura, comicidad, desvergüenzas, salidas de tono, gusto por los placeres carnales, el sexo, la comida y la bebida, el canto y el baile, no solo divertían a los estamentos nobles laicos sino también a los eclesiásticos, como pone de manifiesto su continua presencia en los “Introitos” de las comedias de Torres Naharro (exceptuada la *Tinellaria*). No me resisto a evocar las pícaras sonrisas que provocaría entre los altos dignatarios eclesiásticos de la corte romana el

---

<sup>9</sup> Vicente, Gil, *Teatro castellano*, ed. Manuel Calderón, con un estudio preliminar de Stephen Reckert, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 26), 1996, p. 192, vv. 109-120, por donde citamos.

desenvuelto y procaz pastor del “Introito” de la *Comedia Himenea* –la que manifiesta una más acabada plasmación de la fórmula dramática de este escritor–, cuando contaba a su selecto y culto auditorio, tras la invitación a gozar de los placeres, su propia experiencia amorosa:

Yo, que más de dos arrovas  
engordé los otros días,  
mientras que en alcomonías  
m’anduve enpreñando bovas,  
más d’un año  
hui garañón del rebaño.

Caséme dend’a poquito,  
mi mujer lugo parió  
naquellotra Navidad  
un diablo de hijito  
que dell ora que nació  
todo semeja all abad.  
Harto, soncas, gano en ello,  
que sabrá por maraviella  
repicar la pistoliella  
y antonar el davangelo.  
Tras d’aqueste  
quiero her un arcipreste.

¿No sabés en quien quijera  
hazer dos pares de hijos  
que me lo da el corazón?  
En Juana la xabonera,  
que me haz mil regozijos;  
quando le meço el xabón,  
pellízcame con antojo,  
húrgame allá no sé dónde,  
sale después que se asconde  
y échame agraz en ell ojo.  
Ni an le abonda,  
son que cro que va cachonda.

Por la fe de Sant'Olalla,  
 que la quiero abarrancar,  
 si la cojo alguna vez.  
 Quiçá si el hombre la halla,  
 podrá sin mucho afanar  
 matalle la cachondez<sup>10</sup>.

Tras describir a la moza de forma caricaturesca en tono descendente, el pastor detalla cuándo fue su querencia y cómo fue su encuentro en el campo, a lo largo de un relato que no tiene desperdicio. Después de contar sus procaces aventuras amorosas, el pastor loa a su selecto auditorio y narra el argumento de la comedia.

Estos pastores rústicos del llamado teatro primitivo “son –en palabras de Alfredo Hermenegildo– una manifestación de los caracteres que anidan en el loco, el bobo de la fiesta popular y carnavalesca [...]. Y pasan, con buena parte de sus características, a construir el fondo tradicional sobre el que se apoyará el teatro barroco cuando tenga que construir sus graciosos y sus bobos” (1994, p. 25).

Pero no todos los pastores del teatro primitivo son de esta calaña. El mismo Juan del Encina, en sus tres últimas églogas (*Cristino y Febea*; *Fileno, Zambardo y Cardonio*; y *Plácida y Victoriano*), diseña un tipo de pastor con un perfil psicológico que le permite la introspección y la expresión de la elegancia y cultura propias del Renacimiento. El último teatro de Encina lleva ya una carga ideológica surgida del Renacimiento, en palabras también de Hermenegildo (1994, pp. 25-26).

La teatralidad de la primera mitad de siglo XVI, como señala en este caso Joan Oleza y hemos podido comprobar, “se despliega [...] a través del fasto teatral y de una tradición dramática que abarca desde la égloga pastoril hasta las piezas costumbristas de Fernández de Heredia o Gil Vicente” (1984, p. 23). Sin embargo, mientras que el fasto (banquetes, desafíos, danzas, desfiles, momos, cercos de ciudades, batallas..., es decir, celebraciones de rituales de la vida cortesana) continuará a lo largo de toda la segunda mitad del Quinientos hasta enlazar con los grandes espectáculos teatrales de las cortes de Felipe III y Felipe IV<sup>11</sup>, la tradición de los dramas cortesanos en teatros de sala, con

<sup>10</sup> Torres Naharro, Bartolomé de, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994, pp. 413-414, vv. 19- 54.

<sup>11</sup> Basta con leer el Índice de la antología de espectáculos cortesanos publicada por Teresa Ferrer

obras de encargo, autocelebración, circunstancias políticas concretas y materia literaria de acuerdo con los gustos cortesanos (bucólica pastoril, ficción caballeresca, mitología pagana, gestas heroico-legendarias) y actores ocasionales y *amateurs*, pertenecientes a la propia nobleza o sus servidores, van a ir cediendo al empuje de una “nueva práctica escénica que se desarrolla fuera de los palacios y va a conllevar una convulsión de los gustos cortesanos y una redefinición de su propia práctica escénica”<sup>12</sup>.

¿Cuál es esta nueva práctica escénica que, heredera de las actuaciones juglarescas medievales en plazas y mercados y de los dramas religiosos en iglesias y atrios con motivo de celebración de festividades religiosas, va a ir afirmándose a partir de 1540? Es la denominada por Oleza “**PRÁCTICA ESCÉNICA POPULAR O POPULISTA**”, que se afirma en torno a tres impulsos fundamentales:

- a) La importancia que alcanzan las representaciones en la festividad del Corpus Christi, las cuales caerán pronto en manos municipales.
- b) Su encargo a actores profesionales que, procedentes de los gremios artesanales, abandonan sus respectivos oficios para vivir de la profesión de actor.
- c) La necesidad de atender a una demanda urbana, con un público variado al que hay que complacer para poder vivir de las ganancias que proporciona el teatro, que se convierte en negocio.

De aquí, la necesidad de crear lugares cerrados para la representación, donde se pueda controlar al público asistente, que debe de pagar su entrada para presenciar el espectáculo teatral. Estos lugares serán los corrales de comedias, los teatros comerciales del Siglo de Oro, que surgen en la Península Ibérica a partir de la década de 1580, aunque los hay anteriores. Es la práctica escénica de los “actores-autores”, porque son profesionales que, además de actuar escriben sus propias obras, buceando en fuentes italianas para extender el repertorio y prestando mayor atención a la acción y los signos gestuales que al propio texto literario, el cual se aligera para huir de la densidad verbal, de los extensos parlamentos, con vistas a crear un teatro vivaz y movido, basado en la acción y el dinamismo más que en la palabra, y desprovisto del afán ideologizante del teatro cortesano, con el único propósito de divertir a los espectadores. Un caso paradigmático de esta práctica escénica es el

---

Valls, en *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, 1993.

<sup>12</sup> Véase Oleza, 1984, p. 23, no siendo estrictamente literal esta última cita.

del batihoja sevillano Lope de Rueda (h. 1510-1565), al que podemos sumar, por citar otro ejemplo, el de Alonso de la Vega, que participó, en el *Corpus* hispalense de 1560 con siete danzas y dos carros, trasladándose después a Valencia, donde mostró lo mejor de su producción: sus *Tres famosísimas comedias* [...] (*Tholomea*, *Seraphina* y *La Duquesa de la Rosa*), publicadas, en 1566, en la ciudad del Turia por Joan Timoneda (antes de 1520-1583): autor, actor, impresor y librero, que podemos sumar a los dos ejemplos anteriores. Él se encargó también de la publicación de las obras de Rueda, en Valencia, 1567 (*Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles* y *El Deleitoso*) y 1570 (*Registro de representantes*, con pasos de Lope de Rueda y otros autores). Se trata, por su parte, de una experimentación con la escritura en prosa, a mediados del Quinientos, a imitación de los modelos italianos, en ese deseo de hallar novedad. Son intentos de renovar el teatro en busca de un público más amplio que les permitiera liberarse del mecenazgo de la Iglesia o de la Nobleza, y poder, así, vivir de su actividad profesional.

La nobleza, atenta al progresivo desarrollo y éxito de esta práctica escénica populista procurará controlarla y aprovecharse de ella como vehículo para difundir su propia ideología y, desde mediados de siglo, invitará a sus salas, en representaciones privadas, a los nuevos actores profesionales para poner en escena representaciones encargadas en la línea de sus gustos y estilo, por ejemplo, pastoriles, o bien comedias como las solicitadas por el público urbano.

Para completar a grandes rasgos esta visión del teatro del siglo XVI, cuya primera mitad hemos priorizado, hay que dedicarle también unas palabras a otra práctica escénica que opera a lo largo del siglo: la denominada “PRÁCTICA ESCÉNICA ERUDITA”, que evoluciona desde la comedia humanística y las lectura de los clásicos latinos, a través de la actividad teatral universitaria (el Brocense, Hernán Pérez de Oliva, Juan de Mal Lara...) hasta el teatro de colegio, en particular, los pertenecientes a la Compañía de Jesús, o incluso hasta los intentos de una comedia erudita a la italiana como la *Comedia de Sepúlveda* o las *Tres comedias* de Joan Timoneda. Se trata de representaciones en ámbitos privados (universidades, colegios, casas particulares...), aunque en bastantes casos abiertos a un público más amplio, conectadas a menudo con el sistema de enseñanza y un propósito didáctico o poético-preceptivo y adoctrinador, o moralizante e ideológico en el caso del teatro de colegio, y con representaciones a cargo de los propios escolares. “Esta práctica escénica –como indica Oleza– salta en las dos décadas finales del siglo a los espacios públicos, ofrece sus textos a los actores profesionales, y sus autores tratan de satisfacer la demanda del mercado con una propuesta de signo trágico (aunque no falten las comedias) y clasicista” (2013, p. 75). Las figuras más destacadas en esta línea

quizá sean las del sevillano Juan de la Cueva, el valenciano Cristóbal de Virués y el madrileño Cervantes en el caso de su *Numancia*. Sin embargo, esta propuesta clasicista se advierte pronto que estaba dispuesta a pactar con la práctica escénica populista y a buscar fórmulas intermedias.

De la lucha dialéctica de tres prácticas escénicas que se desarrollan a lo largo del siglo XVI y del entrecruzamiento de algunas de sus propuestas surgirá la comedia barroca, la “Comedia nueva”, vigorizada por el apoyo que recibe a finales de siglo del genio indiscutible de Lope de Vega, sus aportaciones y su experiencia dramática, como bien señala de nuevo Joan Oleza, cuando, en sus dos artículos de 1984 y 2013 (que no se pueden obviar, de aquí la frecuencia de mis citas y alusiones a ellos), presenta con una clarividencia extraordinaria el teatro del siglo XVI como determinante de la génesis de la comedia barroca, a través del entrecruzamiento de estas tres prácticas escénicas: cortesana, populista y erudita.

Soy consciente de que he intentado ofrecer una breve visión de conjunto del teatro del Quinientos, centrándome, debido a la época que se me encargó tratar, en la PRÁCTICA ESCÉNICA CORTESANA, dados el ámbito en que escribieron y representaron los dramaturgos de su primera mitad y al que pertenecieron en su gran mayoría los espectadores a los que iba dirigido, como advertía al principio de mi intervención.

Por último y para completarla, respecto a la “VALORACIÓN CRÍTICA DE ESTE TEATRO”, tras los esfuerzos de los estudiosos de los últimos años del siglo XIX y primer tercio del siguiente, se ha ido revalorizando cada vez más: de forma progresiva, está siendo apreciado por sí mismo y no solo como antesala –que lo es– del teatro barroco. Así lo manifiestan la numerosa bibliografía generada a partir de los años 80 del siglo XX y las líneas investigadoras abiertas en la actualidad<sup>13</sup>. Baste como botón de muestra la denominación del Teatro del Quinientos como “Primer Teatro Clásico Español” en

---

<sup>13</sup> Véase Mercedes de los Reyes Peña, “El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión”, *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 9-32, y “Bibliografía selecta del teatro español del siglo XVI”, en pág. web TC12. Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación, colgada en red: 24/6/2014; Javier San José Lera, “Sobre el teatro español del XVI y el proyecto TESAL 16”, en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde, eds., Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo-TC/12, 2015, pp. 117-126; y Julio Vélez-Sainz, “Introducción. El teatro profano del siglo XVI: Hacia un primer teatro clásico español”, *Criticón*, 126, 2016, pp. 5-14.

Proyectos I+D+I, formados por investigadores de Universidades como Salamanca y Complutense de Madrid, hasta tal punto, por citar algunos ejemplos, que dicho teatro, contemplado aquí en una breve visión de conjunto, ha sido objeto de dos volúmenes monográficos de la prestigiosa revista *Criticón*<sup>14</sup> y de dos recientes ediciones de las conocidas Jornadas de Teatro Clásico de Almagro: *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)* (XXXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016)<sup>15</sup> y *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556)*<sup>16</sup>, ambas dirigidas por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, que habían contado ya con un precedente anterior en las XVII Jornadas: *Los albores de teatro español* (Almagro, 1994), como ponen de manifiesto la mayoría de las intervenciones reflejadas en sus *Actas*<sup>17</sup>.

Si el teatro quinientista goza de buena salud en el terreno investigador, pues a los volúmenes citados hay que añadir muchos otros dedicados monográficamente a autores y obras, como se observa en la bibliografía referida, este interés ha incidido también en su “PUESTA EN ESCENA”. Ya a principios del siglo pasado, como indica Julio Vélez-Sainz (2016a, pp. 5-6),

*La Barraca* y las *Misiones pedagógicas* representaban, junto a Lope o Calderón, piezas del XVI como la *Égloga de Plácida* y *Vitoriano* o los pasos de Lope de Rueda. El Teatro Independiente de los sesenta y setenta, en busca de lenguajes escénicos nuevos cercanos a la farsa y al teatro popular, rescató también piezas breves del XVI [...]. Actualmente, varias compañías señeras en el ámbito profesional se interesan por este tipo de arte escénico. *Nao d*

---

<sup>14</sup> *Teatro religioso en la España del siglo XVI*, Mercedes de los Reyes Peña y Marc Vitse, eds., *Criticón*, 94-95, 2005; *Teatro profano del siglo XVI*, Julio Vélez-Sainz, coord., *Criticón*, 126, 2016b.

<sup>15</sup> *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*, F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y Elena E. Marcello, eds., [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

<sup>16</sup> *Actas* en prensa.

<sup>17</sup> *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal eds., Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995. Para compilar y acercarse a las fichas técnicas y artísticas de las piezas de teatro del siglo XVI representadas en el “Festival de Teatro Clásico de Almagro”, véanse: Manuel Lagos, 1997, pp. 141-262; y Carlos Pérez Sanabria, Héctor J. Cuesta Romero y Natalia Menéndez, coords., 2017, pp. 150-385. Para informaciones de distinto tipo (fotografías, vídeos, audios, dossiers...) sobre espectáculos de teatro quinientista, éntrese en el portal del Centro de Documentación Teatral (<http://teatro.es/>). Una colección importante de ediciones digitales e informaciones sobre este teatro la ofrecen los “Anexos Revista Lemir”, alojados en <http://parnaseo.uv.es/lemir.htm>

'*amores* o *Teatro Dran* [...] y múltiples compañías menores insisten en la frescura de un corpus teatral que no tiene la actual mística de la canonicidad [del] teatro del XVII y que, por lo tanto, no se ve tan constreñido por las costumbres decimonónicas de representación, ni por las expectativas del público del "teatro burgués". No obstante, hasta hace relativamente poco tiempo encontrábamos escasos proyectos académicos sobre la puesta en escena del teatro renacentista [...]. En la actualidad, contamos con equipos y proyectos de investigación que le han prestado una gran atención al fenómeno.

De estas compañías profesionales que actualmente se interesan por este tipo de arte escénico, hay que destacar la excelente labor realizada por *Naos d'amores*, por su casi exclusiva y continuada dedicación, su buen hacer y las numerosas obras de teatro prebarroco puestas en escena, desde su creación en 2001 hasta el momento presente. Como informan en su página web (<http://www.naodamores.com>), nació en 2001, constituida por un colectivo de profesionales procedentes del teatro clásico, los títeres y la música antigua, que bajo la dirección de Ana Zamora, desarrolla una labor de investigación y formación para la puesta en escena del teatro medieval y renacentista. El punto de partida surge de su interés por textos que no forman parte del repertorio habitual, pero que constituyen escalones básicos a la hora de comprender la evolución de nuestra historia dramática, y que permanecen al margen de la escena actual por el absurdo desajuste entre el campo de los estudios filológicos y el de la práctica teatral. Lejos de pretender una reconstrucción arqueológica, su manera de escenificación articula técnicas escénicas muy primitivas desde una óptica contemporánea (consulta realizada, el 5/11/2017).

Hasta el año 2016 han estrenado, según su propia nómina, nueve espectáculos sobre «teatro primitivo», como la compañía lo llama:

- *Comedia llamada Metamorfosea* de Joaquín Romero de Cepeda (2001);
- *Auto de la Sibila Casandra* (2003) y *Auto de los Cuatro Tiempos* (2004), de Gil Vicente;
- *Misterio del Cristo de los Gascones* (2007);
- *Auto de los Reyes Magos* (2008), en coproducción con el *Teatro de La Abadía*;
- *Dança da Morte / Dança de la Muerte* (2010), en coproducción con el *Teatro da Cornucópia* de Lisboa;
- *Farsas y Églogas de Lucas Fernández* (2012), en coproducción con la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*;

- *Triunfo de Amor* (2015), a partir de textos de Juan del Enzina;
- *Tragicomedia llamada Nao d'amores* (2016), en coproducción con la *Compañía de Teatro de Almada* (Portugal).

Y, por último, en 2017, se hallan preparando la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Nararro, en coproducción con la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*, que se estrenará en el Teatro de la Comedia (Madrid), en 2018.

Con estas esperanzadoras palabras que muestran cómo el teatro quinientista se encuentra en muy buenas manos, desde el ámbito de la investigación histórica y del espectáculo, *cierro mi intervención*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANETE, Manuel: *Teatro español del siglo XVI. Estudios histórico-literarios: Lucas Fernández, Micael de Carvajal, Jaime Ferruz, El Maestro Alonso de Torres y Francisco de las Cuebas*, Madrid, Impr. de M. Tello, 1885.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Catálogo de obras dramáticas impresas, pero no conocidas hasta el presente, con un apéndice sobre algunas piezas raras o no conocidas de los antiguos teatros francés e italiano*, Madrid, Imprenta de Felipe Marqués, 1902. Ed. digitalizada: Javier Espejo Surós (consulta, 21/6/2017), <http://teatrocastellano.blogspot.fr/http://teatrocastellano.blogspot.fr/>
- ENCINA, Juan del: *Obras completas, IV. Teatro*, ed. Ana María Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 227), 1983.
- ESCOBAR, Francisco Javier: “Torres Naharro, Bartolomé de (Torre de Miguel Sesmero [Badajoz], ca. 1485 - Badajoz, h. 1520)”, en *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, Pablo Jauralde Pou, dir., y Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, coords., Madrid, Castalia, 2009, pp. 935-944.
- FERNÁNDEZ, Lucas: *Farsas y églogas*, ed. M.<sup>a</sup> Josefa Canellada, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 72), 1976.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: “Catálogo histórico y crítico de las piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega”, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneira (BAE, t. II), 1850. Consulto la ed.: Madrid, Atlas, 1944, nueva edición, pp. 178-296.

- FERRER VALLS, Teresa: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.
- GALLARDO, BARTOLOMÉ José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón*, Madrid, Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1863-1889, 4 vols. Reprod. facs. Madrid, Gredos, 1968.
- GARCÍA BERMEJO GINER, Miguel M.: *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de las piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.
- HERMENEGILDO, Alfredo: *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.
- HUERTA CALVO, Javier, dir.: *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003.
- LAGOS, Manuel, “Fichas técnicas y artísticas de los espectáculos del Festival de Almagro de 1978 a 1997”, en *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 20 años: 1878-1997*, Luciano García Lorenzo y Andrés Peláez, eds., Toledo, Caja de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1997, pp. 141-262.
- LÓPEZ MORALES, Humberto: “1.5. Juan del Encina y Lucas Fernández”, en *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo, dir., Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, coords., Madrid, Gredos, 2003, pp. 160-195.
- OLEZA, Juan: “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”, en Manuel V. Diago, coord., *Teatros y prácticas escénicas. I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-42 (reimpr. y puesta al día de J. Oleza: “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca”, en J. Oleza, ed., *La génesis de la comedia barroca, Cuadernos de Filología*, III-1-2, 1981, pp. 9-44).
- OLEZA SIMÓ, Joan: “De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo”, en María del Valle Ojeda Calvo y Marco Presotto, eds., *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 65-82.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, y MARCELLO, Elena E., eds., *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, eds., *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: “Encina, Juan del (Salamanca, 1469 - León, ca. 1529)”, en *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, Pablo Jauralde Pou, dir., y Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, coords., Madrid, Castalia, 2009, pp. 347-350.
- PÉREZ SANABRIA, Carlos, CUESTA ROMERO, Héctor J. y MENÉNDEZ, Natalia, coords.: “Fichas técnicas y artísticas de los espectáculos del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro”, en *1978 / 40 Ediciones Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro / 2017*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y Fundación Internacional de Teatro Clásico de Almagro, coordinación editorial, 2017, pp. 150-385.
- REYES PEÑA, Mercedes de los: “El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión”, *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 9-32.
- REYES PEÑA, Mercedes de los: “Bibliografía selecta del teatro español del siglo XVI”, en pág. web TC12. Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación, colgada en red: 24/6/2014.
- REYES PEÑA, Mercedes de los y VITSE, Marc, eds.: *Teatro religioso en la España del siglo XVI*, *Criticón*, 94-95, 2005.
- SAN JOSÉ LERA, Javier: “Sobre el teatro español del XVI y el proyecto TESAL 16”, en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde, eds., Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo-TC/12, 2015, pp. 117-126.
- TOBAR, María Luisa: “I.11. Gil Vicente”, en *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo, dir., Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, coords., Madrid, Gredos, 2003, pp. 317-348.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de: *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- VALERO MORENO, Juan Miguel: “Fernández, Lucas (Cantalapiedra, 1474 - Salamanca, 17 de septiembre de 1542)”, en *Diccionario Filológico de*

*Literatura Española. Siglo XVI*, Pablo Jauralde Pou, dir., y Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, coords., Madrid, Castalia, 2009, pp. 365-373.

VÉLEZ-SAINZ, Julio: "Introducción. El teatro profano del siglo XVI: Hacia un primer teatro clásico español", *Criticón*, 126, 2016a, pp. 5-14.

VÉLEZ-SAINZ, Julio, coord.: *Teatro profano del siglo XVI*, *Criticón*, 126, 2016b.

VICENTE, Gil: *Teatro castellano*, ed. Manuel Calderón, con un estudio preliminar de Stephen Reckert, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 26), 1996.

ZIMIC, Stanislav: "I.12. Torres Naharro", en *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo, dir., Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, coords., Madrid, Gredos, 2003, pp. 349-369.