Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid
España

La actividad teatral de la Corte vallisoletana de Felipe III (1601-1606)

La memoria del Valladolid cortesano de Felipe III no la tejieron los números del poder político y económico, sino las letras de los escritores que congregó. Si la literatura, en general, fue aspecto básico en el día a día de aquella ciudad que habitaron Cervantes, Quevedo, Góngora o Vélez de Guevara, debe singularizarse la importancia que en ella adquirió el teatro. Se constituyó éste en un ingrediente inexcusable de las ostentaciones y entretenimientos de una corte barroca, cuyos cinco años de peripecia, además, coincidieron con los momentos de consagración definitiva de la Comedia Nueva, reflejo y estímulo últimos de la teatralidad que empapó la vida española. El presente trabajo quiere dar cuenta de los aspectos principales que esta teatralidad desarrolló en el entorno vallisoletano[1]. Naturalmente, se tendrá en cuenta la conjunción con las distintas esferas artísticas y mentales de la ciudad, así como el engranaje con lo que se sabe del fenómeno en otras partes de su geografía[2].

[1] Adelanto en él algunas cuestiones que trataré más por extenso en «La multiforme teatralidad de una Corte barroca. Valladolid 1601-1606», en *Valladolid: Cultura y Corte*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén [en prensa].

[2] La tarea ha contado con ayudas estimables. A lo largo de este siglo, son numerosos los datos localizados y publicados, procedentes de distintos filones archivísticos: actas municipales, protocolos notariales, libros parroquiales, libros de cofradías. Entre los responsables de este rescate hay que mencionar a José Martí y Monsó (*Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid: basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, Leonardo Miñón, 1901. Reprod. facs. Valladolid, Ámbito, 1992), Esteban García Chico (*Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, 3 t., Valladolid, Universidad de Valladolid, 1940-1946,); y, muy especialmente, a Narciso Alonso Cortés, autor de múltiples estudios y ediciones correspondientes a la época de atención, entre los que cabe destacar *El teatro en Valladolid* (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923); y a Luis

En la Modernidad se produjo una evidente asunción y explotación de actitudes teatrales por parte de la cúspide social y política. Los sectores privilegiados se adueñaron del espacio público y lo utilizaron para ostentar el poder. Fundamentalmente a través de las celebraciones festivas. Y ninguna ciudad más poderosa en Europa que ese lugar castellano que acababa de pasar de villa a ciudad, y que daba cobijo a la Corte de Felipe III. Una ciudad en permanente fiesta, para asombro de visitantes como el portugués Tomé Pinheiro da Veiga. En la elección de Valladolid había pesado decisivamente el deseo del valido. Al duque de

Fernández Martín, por su libro *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII* (Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad - Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca, 1988).

Pero además de los datos objetivos de los libros de cuentas, documentos de compraventa, contratos, etc., disponemos de interesantes testimonios de lo que ese teatro significó en la vida cotidiana. Existe una serie de relaciones que dan cuenta de los acontecimientos más notables de aquellos años. Así, la Valladolid cortesana y teatral asoma fugazmente a las páginas de obras literarias como *El viaje entretenido*, escrita por uno de sus personajes, Agustín de Rojas Villandrando. Pero ninguna fuente es tan rica en percepción vital del momento como *A fastiginia* de Tomé Pinheiro da Veiga, ese asombrado portugués que pasa unos meses del año 1605 en la Corte de Valladolid, y que nos deja en su singular dietario sabrosa constancia de su captación de la vida alrededor y de sus agudas reflexiones sobre ella (Las citas se harán por *Fastiginia o Fastos Geniales*, trad. y notas de N. Alonso Cortés, Valladolid, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1973. Edición facsímil: *Fastiginia. Vida cotidiana en la Corte de Valladolid,* Valladolid, Ámbito, 1989).

Un panorama de la actividad dramática de esos años nos lo proporciona Lorenzo Rubio González, «Ambiente literario y cultural de Valladolid durante el siglo XVII» (en *Valladolid en el siglo XVII. Historia de Valladolid.* Tomo IV, Valladolid, Ateneo, 1982, pp. 193-275).

Algunos factores fundamentales para entender la vida teatral de la ciudad han merecido estudios certeros. Es el caso de la Cofradía de San José, encargada de atender a los niños expósitos y ligada en régimen de monopolio a las representaciones desde 1575 a bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII, que dispone del artículo de Teófanes Egido, «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). Otros trabajos han dado a conocer y analizado episodios notables. Es el caso de Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos* (Madrid-Sevilla-Valencia, UNED-Univ. de Sevilla-Univ. de Valencia, 1993), sobre el sarao organizado en Palacio para celebrar el nacimiento de Felipe IV; o el de Antonio Cabeza, Margarita Torremocha y Ricardo 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), donde se estudia uno de los recibimientos más decisivos de la historia de la ciudad, a partir de documentación inédita del Archivo Municipal y de protocolos notariales del Histórico Provincial. También recientemente ha aparecido el artículo de Luis Fernández Martín, «Construcción de nueva planta del antiguo teatro de Valladolid 1609-1610» (*Castilla. Estudios de Literatura*, 20, 1995, pp. 105-24), que no sólo aporta la documentación correspondiente a ese punto relevante de la historia física del teatro oficial vallisoletano, sino muchos otros datos desconocidos de antes y después.

Lerma le venían de lejos las aficiones teatrales, y, sin duda, las supo poner al servicio de sus designios de controlar la voluntad del monarca recién coronado[3].

Las noticias vallisoletanas de esos años aportan evidencias reseñables sobre la interacción fiesta, teatro y poder. Así, existen datos contundentes sobre la importancia que las autoridades municipales concedían a los festejos, donde al tiempo que se exaltaba la figura del monarca, se demostraba la solvencia de la ciudad para acogerlo, aspecto fundamental en su litigio con Madrid por llevarse la capitalidad de las Españas.

Las cifras son bien elocuentes. Según los profesores Cabeza, Torremocha y Martín de la Guardia, los gastos contraídos por los recibimientos reales repercutieron decididamente en el endeudamiento que el Municipio de Valladolid arrastró durante prácticamente toda la Época Moderna[4]. Hasta el año 1618 el capital tomado a censo por ese motivo era de casi diecisiete millones de maravedíes[5], «la mayor cantidad después de la deuda por la reparación de los daños del incendio de 1561 y las compras de trigo». Un testimonio muy ilustrativo es el recibimiento concedido a Felipe III en su visita a la localidad de cinco semanas largas desde el 19 de julio de 1600, episodio que puede considerarse como preludio al establecimiento definitivo de la Corte y que ha sido bien estudiado por los antedichos autores. Valladolid acababa de ser honrada con el título de ciudad y con la condición de sede episcopal en 1596[6]. En ello había intervenido decididamente el más poderoso vallisoletano que ha existido, Felipe II, el «viejo rey», como se le denominaba en los años que nos interesan. Era el momento de mayor disputa con Madrid por la capitalidad. El Municipio pinciano estaba convencido de que la oportuni-

[3] Ver Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: De la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Book, 1991, pp. 114 y ss.

[4] «Fiesta y política en Valladolid», p. 77.

[5] Ver Adriano Gutiérrez, *Estudio sobre la decadencia de Castilla. La ciudad de Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, p. 382.

[6] En octubre de 1996, con motivo de celebrarse el IV Centenario de dicha fecha, se reunió un Congreso Internacional, bajo el lema «Valladolid. Historia de una ciudad», cuyas actas verán pronto la luz.

dad que le brindaba la visita regia justificaba la inversión de cuantiosas sumas de dinero y de esfuerzos. Nada más conocerse la intención del monarca, se puso en marcha la organización del recibimiento, con un despliegue de operaciones ya de por sí espectacular. Se cursaron invitaciones a los títulos y grandes de Castilla, que en su día conformaron la Corte de Valladolid; lo que pone claramente de manifiesto la intención de retorno al glorioso pasado capitalino que mueve a los responsables municipales. Se procedió a la mejora del estado de las calles. Se pintaron fachadas. Se construyó un parque en la trasera del palacio real, alzando tapias y cerrando vías. El programa de festejos también costó lo suyo: repiques de campanas, músicas, danzas, cohetes, iluminaciones nocturnas. Por supuesto: máscaras, cañas y toros. Y aprovechando que el Pisuerga pasa por Valladolid, como remate, algo espectacular: «la fiesta del agua», una justa en el río entre dos bandos «con la mayor suntuosidad, ynbenziones, aparato y ornato de fuegos y música».

De la relación de festejos y de las cuentas se deducen los intereses de los organizadores. Como toda fiesta barroca que se preciara buscaba la exaltación del poder monárquico a través de manifestaciones cargadas de teatralidad. Lo muestra claramente la mascarada nocturna celebrada ante el palacio real o el juego de cañas. En todos los casos lo primordial era la apariencia.

Y nada tan adherido a la imagen como el vestuario. En el recibimiento de 1600 se aprecia palmariamente cómo es la indumentaria del corregidor, regidores, escribanos, canciller, mayordomo de propios, lo que más tiempo y esfuerzos consumió en los preparativos. También es el capítulo de gastos principal: más de la tercera parte de lo invertido por el mayordomo de propios para toda la celebración se fue en vestuario[7].

[7] Cabeza, Torremocha y Martín de la Guardia, «Fiesta y política en Valladolid», p. 83. Con estos datos, se entiende mucho mejor adónde apuntaba ya años antes Alejo de Venegas cuando hablaba 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...» (citado por Bartolomé Bennassar, *Los Españoles. Actitudes y mentalidad*, Barcelona, Argos, 1976).

Los años cortesanos tuvieron en 1605 su cumbre festiva. Fue el año en que la embajada inglesa que comandaba Carlos Howar, el Conde Hontinghan, visitó la ciudad para firmar la paz anglo-española, y, sobre todo, fue el año del nacimiento en ella del príncipe heredero. También fue el momento en que por las calles vallisoletanas transitaba el portugués Tomé Pinheiro, dispuesto a dar cuenta de todo lo que le impresionara en su *Fastiginia*. También aquí las cifras cantan: páginas y más paginas de este libro genial tienen un carácter de revista de modas, con detallados comentarios sobre vestidos, tejidos, formas, colores y — pocas veces faltan — sus posibles precios.

En ese año, así como en los otros cuatro de habitación cortesana, la urbe castellana asistió a un despliegue intenso de manifestaciones cargadas de teatralidad: danzas, mascaradas, desfiles, saraos. Sabemos que en el palacio real se construyó una sala especialmente destinada a estos fines. Y conocemos qué uso se hizo de ella con ocasión de su estreno el 16 de junio de 1605 para celebrar el nacimiento de Felipe IV. Existen diversas relaciones sobre este acontecimiento esplendoroso[8]. Los reyes se situaron en el centro de una fiesta donde no faltó escenografía, música, baile y letra literaria. No podríamos encontrar un testimonio más ajustado de la teatralidad al servicio de la exaltación monárquica.

Aún deberá notarse otro aspecto en el que es evidente esta espectacularidad con que la jerarquía política y social se afirmaba ante el pueblo. En el Antiguo Régimen, pocas realidades se imponían con tanta fuerza para testimoniar *status* como la comida. Quizá no había mejor manera de ostentar poder en una sociedad de privaciones que ofrecer en público banquetes de 400 manjares. Qué, dónde, cuánto y cómo se come se constituían en cifras del poder. Y se ejecutaban también teatralmente. La disposición del espacio, la colocación de los diferentes elementos — comestibles o no —, de los comensales, la existencia de espectadores — hasta los propios reyes podían serlo — nos dicen que se ha convertido en espectáculo. Tomé Pinheiro da Veiga, nuevamente, nos ofrece los testimonios más expresivos:

[8] La más interesante desde el punto de vista teatral es la dada a conocer por Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, pp. 235-44.

> En este día dio el condestable un banquete a los ingleses esplendidísimo, 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[9].

> 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 trincha 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 creciditos, no vi más que traer muchos platos[10].

> Este día dio el duque un banquete esplendidísimo 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[11].

También los representantes de la Iglesia en sus distintos niveles teatralizaron sus formas. Y de una manera muy especial los oradores sagrados. Los testimonios vallisoletanos son acordes con lo que ocurría en la geografía barroca. El comentario de Tomé Pinheiro tras relatar el exceso en que incurre uno de ellos es bien expresivo: «Y no hay que extrañar, porque, a la verdad, son muy desautorizados en el púlpito y predican como comediantes»[12].

Y, por supuesto, nada más teatral en Valladolid que el teatro que los profesionales servían a cambio de dinero. La Corte y los vallisoletanos consumieron el producto de los comediantes y éste se constituyó en uno de los medios fundamentales de ocupar el ocio. La capacidad de

[9] *Fastiginia*, p. 102.
[10] *Ibíd.*, p. 112.
[11] *Ibíd.*, pp. 117-19.
[12] *Ibíd.*, p. 48. Según el parecer de nuestro viajero portugués, los predicadores vallisoletanos llevarían neta delantera a los lusitanos en lo que a maneras teatrales se refiere.

divertir era su principal gancho; lo que no quiere decir que no fuera también explotado más o menos conscientemente por el poder para reforzar su imagen.

El teatro comercial de esos años inaugurales del siglo XVII recogía y potenciaba una actividad de rancia tradición en la capital castellana[13]. Los datos conocidos perfilan una historia floreciente a lo largo del siglo XVI, que está pidiendo un estudio riguroso para determinar, entre otras cuestiones, cuál fue el papel desempeñado por Valladolid en la formación y consolidación del teatro nacional. Sin duda éste fue de primer orden, aunque hoy por hoy su conocimiento no esté a la altura del que tenemos de otros focos como Madrid, Sevilla o Valencia. Las representaciones dramáticas vallisoletanas recibieron un empuje especial en los años entre 1551 y 1559 en que Lope de Rueda corrió con ellas por encargo del Regimiento de la villa. A su nombre se asoció el primer corral de comedias constatado, sito en la puerta de Santiesteban[14]. Las compañías de los más afamados autores de la segunda mitad del XVI (Alonso de Madrid, Mateo Salcedo, Juan Granado, Alonso de Cisneros, Jerónimo Velázquez, Juan de Ganasa, etc.) tienen atestiguado su trabajo en la ciudad. La actividad comercial que el auge del teatro en la España áurea comportó pronto fue monopolizada por la cofradía de San José, a cuyo cargo estaba el Hospital de Niños Expósitos. Dicha institución abrió su local en las cercanías de la iglesia de San Lorenzo. A partir de 1575 consiguió del Rey la exclusiva de las representaciones. Situación que en sustancia se mantuvo hasta la segunda mitad del siglo XVIII[15].

Al comenzar la decimoséptima centuria, el teatro se había convertido en algo absolutamente presente y familiar para los habitantes de la ciudad. Así nos lo dejan apreciar sus actos y sus dichos. El arte

[13] Ver N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, pp. 3-51; Lorenzo Rubio González, «Vida cultural y literaria de Valladolid en el Renacimiento», en *Valladolid, corazón del mundo hispánico. Siglo XVI. Historia de Valladolid.* Tomo III, Valladolid, Ateneo, 1981, pp. 260-67.

[14] Ver N. Alonso Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda*, Valladolid, Imprenta de J. R. Hernando, 1903; y «Lope de Rueda en Valladolid», en *Miscelánea vallisoletana*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1955, t. II, pp. 27-64.

[15] Ver T. Egido, «La cofradía de San José y los niños expósitos de Valladolid (1540-1757)», pp. 86-89.

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. Porque sintoniza con un uso común del teatro como alegoría de la fugacidad de la vida, merece la pena recordarse el comentario que le suscita la noticia de la muerte del Pontífice León XI:

> 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[16].

Los datos extraídos de las distintas fuentes son bastantes para apreciar el esplendor que se vivió de 1601 a 1605. Y también el declive posterior. Las previsiones de la demanda llevaron a la cofradía de San José a tramitar un segundo local, que, a pesar de lo que afirmen algunos estudiosos, no parece que se llegara a formalizar. Las propuestas de mejora física sólo cuajaron 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[17].

Valladolid como asiento del poder y de la administración se constituyó en centro emisor de decisiones fundamentales para el desarrollo teatral a lo largo y ancho de su geografía y cronología. Eran años de ascensión incontenible del fenómeno, que reclamaba un control oficial cada vez más preciso. Aquí se firmó el decreto de 1603, por el que se fijaba en ocho el número máximo de 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

[16] *Fastiginia*, p. 67. Otros casos pueden vefse en pp. 30, 54, 121, 124, 141, 158, 189, 194, 222, 268, 268.

[17] El episodio nos es muy bien conocido merced al artículo de L. Fernández, «Construcción de nueva planta del antiguo teatro de Valladolid 1609-1610».

cortesanos[18]. 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[19].

Éstas son las compañías que se han podido identificar en los cinco años que nos interesan, tras cruzar las diferentes fuentes:

1601: Pedro Jiménez[20]; Diego de Santander[21]; Alonso de Riquelme[22].

1602: Antonio Granados[23]; Melchor de León[24]; Jerónimo López[25]; Miguel Ramírez[26]; *Compañía Española* de Gaspar de los Reyes, Pedro Rodríguez y Diego de Rojas[27]; Nicolás de los Ríos[28];

[18] La cantidad y la calidad de los grupos profesionales que trabajaron en Valladolid durante los cinco años que residió la Corte contrastan con las constatadas antes, pero sobre todo con las 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.

[19] Patio de comedias de San José en cuya pequeña historia material también se reflejó el poder. A ella quedó ligada la figura de uno de los cortesanos más señalados de los primeros veinte años del siglo XVII: don Rodrigo Calderón, marqués de Sieteiglesias, 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. Constan las gestiones de este poderoso gentilhombre para adquirir un aposento especial en el patio de comedias. Tras diferentes tiras y aflojas, los cofrades deciden concedérselo para todas las obras y todos los días, por 30.000 maravedíes cada año (N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, pp. 65-80).

[20] Hugo A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909, p. 499; N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, p. 54.

[21] *Ibíd.*, p. 54.

[22] *Ibíd.*, p. 53.

[23] *Ibíd.*, p. 57.

[24] *Ibíd.*, p. 57.

[25] J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, p. 566.

[26] N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, p. 54.

[27] H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 568; N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, p. 57.

[28] N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, p. 55; L. Fernández, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid*, p. 60.

Pedro de Valdés[29]; Antonio de Villegas[30].

1603: Juan de Morales Medrano[31]; Nicolás de los Ríos[32]; Antonio de Villegas[33].

1604: Antonio Granados[34]; Baltasar de Pinedo[35]; Gaspar de Porres[36]; Antonio de Villegas[37].

1605: Diego López de Alcaraz[38]; Nicolás de los Ríos[39]; Alonso de Riquelme[40].

La limitación del número de compañías titulares impuesta por el reglamento de 1603 debió de tener consecuencias en el desarrollo del teatro en esos años fundamentales 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, para trabajar ante la Corte, el principal escaparate donde adquirir prestigio y dinero.

Porque en ella los contratos no sólo llegan de la Cofradía de San José para representar en su local o del Ayuntamiento para la celebración del Corpus Christi, también los grandes les llaman 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 inmersión teatral apuntada.

[29] N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, p. 56; L. Fernández, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid*, p. 60.

[30] N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, p. 55.

[31] Cristóbal Pérez Pastor, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (segunda serie)», *Bulletin Hispanique*, 9, 1907, p. 368.

[32] *Ibíd.*, p. 368; N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, p. 57.

[33] C. Pérez Pastor, «Nuevos datos acerca del histrionismo español» (1907), p. 368.

[34] H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 487; L. Fernández, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid*, p. 61.

[35] J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, p. 566; N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, p. 59.

[36] J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, p. 566; C. Pérez Pastor, «Nuevos datos acerca del histrionismo español» (1907), p. 369; N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, p. 60.

[37] *Ibíd.*, p. 59.

[38] H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 511.

[39] T. Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, p. 117; N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, p. 61.

[40] T. Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, p. 226; H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 573.

Las representaciones ante los monarcas 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[41]. Especialmente adicta al teatro se manifestaba la Reina. Por diferentes órdenes de pago que ella misma firmó, conocemos el número, compañía y fecha de diversas representaciones 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)[42]; Juan de Morales representó dos comedias más en agosto[43]; y Antonio de Villegas, cuatro en septiembre[44]. Las constatadas en 1604 fueron doce y corrieron a cargo de Gaspar de Porres, desde agosto a fines de noviembre[45]. El pago fue de 300 reales por cada representación en todos los casos.

Y tras los reyes, nos encontramos al valido todopoderoso. La costumbre de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas de dar teatro en sus palacios de Valladolid, Lerma y Ventosilla viene afirmada por diferentes testimonios. Tomé Pinheiro da Veiga testifica sobre lo habitual de tales prácticas al hablarnos de Manuel de Costa, un estrambótico músico portugués que con sus ridículos trinos amenizaba las sesiones teatrales del duque[46]. Sobre los responsables 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[47]. Volvió a hacerlo en 1605 tras el banquete espectacular con que obsequió al embajador inglés don Carlos Howar[48]. Ese mismo año también actuó para el duque la compañía de Diego López de Alcaraz[49].

[41] *Ibíd.*, p. 572.

[42] C. Pérez Pastor, «Nuevos datos acerca del histrionismo español» (1907), p. 368.

[43] *Ibíd.*, p. 368.

[44] *Ibíd.*, p. 368

[45] *Ibíd.*, p. 369.

[46] T. Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, p. 242. En el mismo pasaje se señala la celebración de representaciones en casa del conde de Casarrubios.

[47] H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 572.

[48] T. Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, p. 117.

[49] H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 511.

Pese a las prohibiciones, la invasión del teatro alcanzó también las iglesias y los conventos. Es una evidencia impuesta por noticias diversas. La que proporciona 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[50].

En este caso son las propias monjas las que representan 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 hábitos. 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[51].

Como ocurre al estudiar otros entornos teatrales de la época, los documentos conservados son especialmente avaros para dejarnos conocer el repertorio de comedias que los cortesanos y el público en general pudieron ver. Por otra parte, la cronología y la atribución de los textos son grandes escollos de la investigación sobre teatro áureo. Conocemos

[50] *Fastiginia*, p. 246.
[51] N. Alonso Cortés, *Miscelánea vallisoletana*, t. I, p. 58.

muy pocos títulos de las piezas representadas en Valladolid y, para mayor insatisfacción, de algunos de esos pocos no hemos conseguido localizar la obra de que se trata.

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 Jusep*[52]. Ninguna de estas piezas nos es conocida.

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[53]. 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 Portuguesada*[54].

Cruzando informaciones, podemos 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*[55]. No ha sido posible identificar la tercera. Con las otras tres los resultados son más halagüeños, sobre todo con los dos primeros. *El trato de la aldea* se habría conservado en un manuscrito anónimo de la Biblioteca Nacional que perteneció a Osuna (Ms. 17.045). 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», dentro de *El viaje entretenido*[56].

[52] N. Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, p. 56.

[53] Pp. 117-19.

[54] *Ibíd.*, pp. 226-27. Podemos saber incluso de qué va, porque nos lo cuenta con bastante detalle. Como cabe esperar del género, explota los tópicos satíricos de que en la época son objeto los portugueses. En La Barrera, se consignan tres entremeses diferentes con el título de *Entremés del Portugués*, dos de los *Portugueses* y uno de las *Portuguesas* (*Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860. Ed facsímil: Madrid, Gredos, 1969, p. 642).

[55] H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 512.

[56] Ed. de J. P. Ressot, Madrid, Castalia, 1972, p. 156. Con el título de *San Ramón* el Índice de Medel 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

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[57]. 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*. Nada se ha podido averiguar sobre la primera y la última. Las otras dos coinciden en sus títulos con los de piezas conservadas, aunque las fechas parecen impedir la identificación. Con el de *Los mártires del Japón* se halla en la Biblioteca Nacional un manuscrito atribuido a Lope en el comienzo y a Mira de Amescua en la tercera jornada; 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*; ignoro la fecha de la del primero; por lo que hace a la del segundo, Vern G. Williamsen considera que su métrica la situaría hacia 1630[58].

Otro aspecto a tener en cuenta de la experiencia teatral vallisoletana de ese periodo es el de la gestación y difusión de determinados motivos y 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. Esta es la plausible teoría de Francisco 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 vallisoletana, que recogería y transfiguraría 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[59].

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 Biblioteca Nacional (Ms. 15.284).

[57] H. A. Rennert, *The Spanish Stage*, p. 568.

[58] «The versification of Mira de AmeScua's comedias and some comedias attributed to him», *Studies in honor of R.I. Kennedy*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1977, p. 166.

[59] Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*. Ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1981, 3ª ed., pp. 45-60.

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 Frédéric Serralta[60]. Su base histórica se encuentra en las peripecias de la dama vallisoletana doña Águeda de Acevedo, que en su cautiverio turco renegó 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 conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms. 17.447), con fecha de 1605 y atribución a Lorenzo de Avellaneda: *Comberssión y muerte de Águeda de Acevedo, Dama de Valladolid*. La trayectoria teatral, según el riguroso estudio del hispanista francés, habría pasado por tres fases — la religiosa, la profana y la burlesca — y tuvo como pieza más lograda y difundida la compuesta por Luis Belmonte, Agustín Moreto y Antonio Martínez Meneses 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[61], que dio pie a la obra con este mismo título escrita por Luis Vélez de Guevara, cuya versión conocida Courtney Bruerton fecha en 1613-14[62]. *Don Pero Miago* es una comedia muy vallisoletana por ambiente recreado y por la calidad de su protagonista, quien fuera mayordomo del Conde Ansúrez, fundador de la villa castellana[63].

Hemos contemplado hasta ahora diferentes caras del teatro en ese punto físico y mental de la Corte vallisoletana. De todas ellas se sustancia que llegó a constituirse en una respuesta fundamental a sus necesidades

[60] *La renegada de Valladolid. Trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, France-Iberie Recherche, 1970.

[61] Ver N. Alonso Cortés, «Don Pedro Miago», *Miscelánea vallisoletana*, II, pp. 710-12.

[62] «Eight plays by Vélez de Guevara», *Romance Philology*, VI, 1953, p. 251.

[63] No es difícil intuir las razones que el poeta ecijano tuvo para tratar de tales asuntos: su estancia en la Corte vallisoletana es bien conocida, por referírnosla 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.» (ver E. Cotarelo, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, III, 1916, p. 633). Desgraciadamente, esta su primera actividad en la Corte, una relación sobre el bautizo de Felipe IV, al parecer, hoy se encuentra perdida.

de imagen y de diversión. Valladolid estaba ahí en esos años en que el género teatral se asentó definitivamente como manifestación artística que excitaba todos los sentidos y que se enredaba con la vida, saliéndose fuera de lo que podemos controlar desde la literatura.

Pero además de todas estas facetas vistas, que comportarían una concepción primigenia del teatro como manifestación artística para ser vista y oída, aun nos queda por considerar otro aspecto transcendental para la historia del género, también fraguado en esos años. Valladolid actuó de trampolín para que ese teatro comenzara a ser explotado como lectura. Lo que constituye, sin duda, un capítulo relevante y singular del pasado cultural español. Las comedias — y, en menor medida, otros géneros dramáticos — se encauzaron como productos que podían ser leídos al igual que otras obras literarias. Es decir, que en el mismo entorno donde ese teatro se desbordaba hacia fuera de la literatura, se establecieron condiciones que permitieron reforzar su componente literario, y que hasta cierto punto lo convirtieron en autónomo. El teatro se transformó en palabras; palabras escritas, es decir, palabras que se leían; que se registraban en papeles; papeles que se juntaban en volúmenes gruesos, como los cancioneros o las novelas. Desembocaron en la literatura, y la literatura las compensaría alargando su vitalidad y preservándolas. Es muy probable que la instauración de estos nuevos cauces de recepción para el teatro, a la postre, tuviera bastante que ver en el estiramiento de su vigencia. Lo que está claro es que fue decisiva para su conservación actual.

Todo ello tuvo una plataforma fundamental en el volumen titulado *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grassa*, que con el tiempo — precisamente cuando la semilla germinó — habría de considerarse como la *Parte primera* del Fénix[64]. La edición *princeps* que hoy conocemos salió del taller zaragozano de Angelo Tavanno en 1604. Pero ese mismo año, con mínimas aunque relevantes modificaciones en los preliminares, fue puesto en la imprenta y en el mercado vallisoletano. Aquí la dedicatoria rectificó radicalmente

[64] La recensión bibliográfica exhaustiva de este libro ha sido llevado a cabo por M. Grazia Profeti: «La 'Parte primera' di Lope», *Anuario Lope de Vega*, I, 1995, pp. 137-88.

el enfoque de la edición aragonesa: el libro se ofrecía ya por sus posibilidades literarias, es decir, de texto que se podía leer, no como sucedáneo del teatro espectacular para aquellos públicos a los que no llegaban los comediantes[65].

Se responsabilizaban de esta edición dos nombres importantes del negocio librero en los años de esplendor literario: Alonso Pérez[66] y Luis Sánchez[67]. 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. Los datos que conocemos parecen apuntar que nunca hasta esos años se había dado una operación tal de aprovechamiento comercial de la literatura.

Una operación en la que están involucrados tres libros transcendentales para la historia literaria áurea, correspondientes a los tres géneros básicos de la Modernidad: dramática, lírica y novela. En teatro figura nuestra *Parte primera* lopista; en lírica está otra primera parte — esta vez calificada así ya en el propio título —, la *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España* de Pedro de Espinosa, impresa también por Luis Sánchez en 1605; y en novela tenemos nada más y nada menos que el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Según la sugerente teoría recientemente expuesta por Francisco Rico, los primeros ejemplares de la genial novela de Cervantes se prepararon con prisas para ponerlos a la venta en Valladolid en la Navidad de 1604[68].

[65] Ver M. Grazia Profeti, «Comedias representadas / textos literarios: los problemas ecdóticos», en C. Hernández Valcárcel, ed., *Teatro, historia y sociedad (Seminario Internacional sobre teatro del Siglo de Oro español). Murcia, octubre 1994*, Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 209.

[66] Ver Jaime Moll, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 218 y ss.

[67] Ver Anastasio Rojo, *Impresores, libreros y papeleros en Medina del Campo y Valladolid en el siglo XVII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994, pp. 195-97; y Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco / Libros, 1996, t. II, pp. 633-35.

[68] Esta tesis, expuesta en la lección magistral que el profesor Rico pronunció con motivo de su investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad de Valladolid en la primavera de 1996, tiene como importante sustento una evidencia del campo de la bibliografía material, respaldada por Jaime Moll: el primer pliego del ejemplar de la novela que guarda la Real Academia Española fue impreso en Valladolid, por Luis Sánchez. Con esta teoría – aún no publicada por escrito, que yo sepa –, se

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 la *Segunda parte de comedias de Lope*, libro que definitivamente consagraba la ingente empresa de imprimir, no sólo los textos del Fénix, sino también los centenares y centenares de decenas y decenas de dramaturgos áureos y postáureos. El que esto ocurriera en 1609 y no antes, podría achacarse a la práctica suspensión de licencias para publicar que se produjo entre medias, según ha hecho ver Jaime Moll[69].

Así pues, la acogida cortesana de la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega habría consagrado un cauce por el que el teatro, un género que no nació para ser leído, se convertía en literatura, dispuesta a consumirse por sectores amplios. Los ejemplares vendidos desde Valladolid con insistencia habrían contribuido a asegurar una fórmula y una costumbre, que ostentaron su vigencia hasta más de dos siglos después. Los libreros e impresores se habían encontrado con un material que les permitía explotar mejor sus alicaídos negocios. Un material susceptible de venderse como libro o como pliego suelto[70].

La idea de agrupar doce piezas, que se impuso como norma a partir de aquí para la edición de *partes*, ha debido de surgir por el afán de superar, doblándolo, el anterior intento de comerciar con el nuevo

explicaría una serie de peculiaridades y rarezas tradicionalmente notadas en los preliminares del libro, que no es del caso comentar ahora.

[69] Detecta el estudioso la existencia de un período desde el 14 de abril de 1606 hasta principios de 1608 en que se produjo una severa disminución en la concesión de privilegios reales para los reinos de Castilla. Sólo seis obras lo consiguen 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 impressión de todos generalmente.» («Los editores de Lope de Vega», pp. 216-217).

[70] Ya en alguna de las reediciones de esta *Parte primera* nos encontramos con el planteamiento de esta doble posibilidad (ver M. G. Profeti, «La 'Parte primera' di Lope», pp. 139-40 y 187). Un ajustado panorama de la trayectoria impresa del teatro español puede verse en Don W. Cruickshank, «Calderón y el comercio español del libro», en K. y R. Reichenberger, *Manual bibliográfico calderoniano*. Vol. III, Kassel, Edition Reichenberger, 1981, pp. 9-15.

teatro en el anómalo volumen titulado: *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros Autores* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1603; Madrid, Pedro de Madrigal, 1603). La edición *princeps* de la *Parte primera* (Zaragoza, 1603-1604) en realidad es un volumen con dos bloques de comedias diferenciados tipográficamente con claridad: seis más seis[71]. Es la edición de Valladolid de 1604 la primera en ofrecerlas como un bloque conjunto. 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, gigantesco, en sus cifras: dramaturgos, comedias por dramaturgo, comedias totales. También comedias por volumen. Los más comedidos, como Cervantes o Alarcón, parecen querer desmarcarse cuando publican volúmenes con ocho piezas.

En los últimos años, se ha proclamado con insistencia la necesidad de considerar la dimensión escénica del arte dramático, en un intento de superar el monopolio impuesto por la óptica literaria desde los primeros estudios. Mucho más descuidada está su dimensión como lectura. Y no será por falta de indicios de que ésta fue importantísima. Ninguno tan expresivo como los propios impresos que nos han llegado: en tanta cantidad que sobrepasan con creces los de cualquier otro género literario. Tamaño volumen no puede explicarse considerándolos sólo como soporte de los grupos de comediantes, profesionales o aficionados, para la representación de las piezas. Sus clientes tuvieron que hacer otras cosas con ellos: leerlos, por ejemplo.

El hecho de que se afianzara la costumbre de leer teatro no ha podido por menos que influir en el desarrollo de la Comedia Nueva: 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». También ha tenido que repercutir sobre la trayectoria de otros géneros literarios cuyo cauce de recepción fundamental es la lectura. Para Marcos A. Morínigo, por ejemplo, el auge de estos impresos sería el culpable de

[71] Organización que copió la edición de Valencia, G. Leget-F. Miguel, 1605, aunque trocando el orden de los grupos.

la presunta carencia de novelas en la segunda mitad del XVII y a lo largo del XVIII[72]. Aunque hoy sabemos que esta sequía novelesca no fue tan drástica como se pintó, no se puede hablar, desde luego, de una historia floreciente, tal como prometía por los años en que la Comedia Nueva se hizo con los escenarios y las imprentas. No hay que desechar, por lo tanto, la posibilidad de que a dicho desmayo contribuyese la competencia del teatro impreso.

Al benemérito La Barrera le desazonaban los datos que le llegaban directa o indirectamente de los restos supervivientes de la *Parte primera* de Lope[73]. Confiaba la solución del problema al cotejo de las distintas ediciones. Esta posibilidad la ofrece ahora M. G. Profeti tras la publicación de su esmerado estudio sobre este producto bibliográfico, enigmático y fundamental. Si de los abundantes datos ahí reunidos se puede deducir con cierta nitidez el interés de colocar en la Corte las comedias de Lope, por parte de empresarios del libro muy implicados en la comercialización de la literatura, el misterio se mantiene en puntos que cualquiera considerará fundamentales: ¿Quién es Bernardo Grassa, el recolector? ¿Qué relaciones mantienen los personajes implicados: Lope, Grassa, Alonso Pérez, Luis Sánchez? Sin duda, la pregunta transcendental concierne a la responsabilidad de Lope sobre la publicación de esta *Parte primera*. Como también de las partes sucesivas, hasta llegar a la *Novena* (1617), en que la declara fehacientemente, al tiempo que rechaza las anteriores. Sin embargo, hay piezas que no encajan con esta renuncia. Y existen cuestiones de cierta importancia que dependen de esas contestaciones, desde la fiabilidad textual a la concepción del género dramático por parte de sus principales agentes[74].

Con su voluntad o sin ella, lo cierto es que Lope consiguió estar muy presente en la Corte, a la que tanto decía abominar en su famosa carta toledana de 1604:

[72] «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5ª época, a. 2, 1957, pp. 41-61.

[73] *Nueva biografía*. Tomo I de *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Sucs. de Rivadeneyra, 1890, pp. 133-34.

[74] De este punto me ocuparé con mayor atención en «La multiforme teatralidad de una Corte barroca. Valladolid, 1601-1606».

> Dicen en esta ciudad que se viene la Corte para ella. Mire V. md. por dónde me voy a vivir a Valladolid, porque si Dios me guarda el seso, no más Corte, coches, caballos, aguaciles, músicas, rameras, hambres, hidalgos, poder absoluto, y sin P..... disoluto, sin otras sabandijas que cría ese Océano de perdidos Lothos de pretendientes y escuela de desvanecidos.[75]

Desde los escenarios y los pliegos de sus comedias, el Fénix acompañó las figuras de carne y hueso de otros grandes de las letras — Cervantes, Góngora, Quevedo, Rojas Villandrando, Vélez de Guevara — que no supieron o no quisieron perderse aquel gran teatro a orillas del Pisuerga.

[75] Citado por C. La Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, p. 135.