

DE LOPE A LOPE. APUNTES SOBRE LA GÉNESIS Y CONSOLIDACIÓN DEL TEATRO PROFESIONAL EN EL SIGLO DE ORO

doi.org/ 10.15452/SR.2024.25.0004

ORCID : 0000-0002-6596-6813

Daniel Esparza

Univerzita Palackého v Olomouci

República Checa

daniel.esparza@upol.cz

Resumen. Este trabajo se enfoca en un periodo determinante de la historia del teatro: los comienzos de la profesionalización y consolidación del teatro en España. Punto de inflexión en el desarrollo de la actividad teatral, significa la génesis del teatro como espectáculo de masas. Se realiza un estudio, desde Lope de Rueda como precursor, a mediados del siglo XVI, hasta su consolidación a finales del siglo XVI y principios del XVII, con los inicios de la comedia nueva de Lope de Vega. Se centra en las circunstancias y en los cambios urbanos y poblacionales que se produjeron entonces, en cómo se materializó el variado engranaje de la nueva industria teatral: sus precursores, influencia de las compañías italianas, aparición de los autores de comedias, intervención del Estado a través de regulaciones y prohibiciones, también de la Iglesia en asuntos morales; el espacio donde se representaban las obras: los corrales de comedias, precios, ganancias, y la distribución de los espectadores en los corrales como una imagen semejante de la división estamental de entonces. Finalmente, se aporta una perspectiva de conjunto, desde lo histórico y lo socioeconómico, para explicar el fenómeno de la génesis del teatro de masas en España.

Palabras clave: teatro español, corrales de comedias, Siglo de Oro, Cervantes, Lope de Vega, historia del teatro

Abstract. *From Lope to Lope. Notes on the genesis and consolidation of professional theatre in the Golden Age.* This work focuses on a decisive period in the history of theatre: the beginnings of the professionalization and consolidation of theatre in Spain.

A turning point in the development of theatrical activity, it signifies the genesis of theatre as a mass spectacle. The study concerns a period from Lope de Rueda as a precursor, in the mid-sixteenth century, to its consolidation in the late sixteenth and early seventeenth centuries, with the beginnings of the new comedy of Lope de Vega. It focuses on the circumstances and the urban and population changes that took place at that time, on how the varied machinery of the new theatre industry materialized: its precursors, the influence of Italian companies, the appearance of the *autores de comedias*, the intervention of the State through regulations and prohibitions, and also the intervention of the Church in moral matters; the space where the plays were performed: the *corrales de comedias*, prices, profits, and the distribution of the spectators in the *corrales*, as a similar image of the *estamental* division of the time. Finally, an overall historical and socioeconomic perspective is provided to explain the phenomenon of the genesis of mass theatre in Spain.

Keywords: Spanish theatre, *corrales de comedias*, Spanish Golden Age, Cervantes, Lope de Vega, history of theatre

1. Introducción

Este trabajo se centra en los comienzos de la profesionalización y consolidación del teatro en España. Se trata de un momento determinante de la historia del teatro, un punto de inflexión en el desarrollo de la actividad teatral, ya que significa la génesis del teatro como espectáculo de masas y como negocio comercial. Eso solo pudo ocurrir en un contexto de cambio socioeconómico en las principales urbes peninsulares del siglo XVI. ¿Cuáles fueron esos cambios? ¿A partir de qué momento los actores, escritores y autores de comedias pudieron empezar a vivir exclusivamente de su actividad en España?

Para contestar estas preguntas se emplea una metodología cualitativa, de búsqueda heurística de fuentes secundarias. Se trata de un trabajo original con respecto a la organización de los resultados, aunque con un alcance limitado, pues no explora nuevas fuentes de archivos, ni tampoco se centra en el examen de un corpus concreto. Pretende servir como documento de trabajo útil, ya que reúne, ordena, organiza y dispone un conjunto de informaciones valiosas para un investigador académico no especializado, pero interesado en la temática: estudiantes de grado, de máster, doctorandos, también especialistas del tema pero de otras áreas geográficas (teatro portugués, inglés, francés, italiano), o especialistas en otras áreas temáticas pero que necesitan complementar sus investigaciones. Este artículo proporciona una imagen amplia y detallada, dentro de los límites de espacio que otorga un artículo académico, de la escena en la que se produjo la profesionalización del teatro: dónde, cómo, cuándo, quiénes. En las consideraciones finales se aporta una perspectiva de conjunto, desde lo histórico y lo socioeconómico, para explicar y comprender el fenómeno de la génesis del teatro de masas en España.

2. Algunos antecedentes

No son pocas las fuentes existentes sobre la génesis del teatro comercial en España en la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, la mayoría de estas fuentes están dispersas en monografías y actas de congresos de difícil acceso. Se ha aludido a las décadas de 1560-1590 como una «edad oscura» del teatro español, pues se sabe o se sabía muy poco «de las tropas ambulantes», ni tampoco de «las obras que se representaban» (Varey, 1987, p. 208). Aunque Varey no lo cita explícitamente, podemos aportar un ejemplo singular: *La Numancia* de Cervantes, como caso paradigmático de la dificultad para datar las fechas de cuándo se representaron las obras, es decir, las obras que sabemos que existieron y se representaron. ¿Cuándo se escribió y se representó en Madrid? A *La Numancia* le han asignado fechas diversas, que van de 1580 a 1587 (Buchanan, 1938, p. 28; Hermenegildo, 1976, p. 24; Canavaggio, 1977, p. 21; King, 1979, p. 201; Johnson, 1981, p. 309). Sin embargo, desde entonces hasta hoy, se han producido nuevos estudios que han alumbrado, al menos parcialmente, aquella oscuridad a la que aludía Varey. Entre estos estudios podemos situar el de Baras Escolá (2009), que finalmente pudo fijar una fecha más concreta para *La Numancia* de Cervantes. Su redacción, entre julio de 1584 y la primavera o el verano de 1585, «en coincidencia significativa con el cerco de Amberes». Y el estreno, a finales de 1585, «cuando

a Jerónimo Velázquez le correspondía el corral de comedias madrileño de la Cruz entre el 30 de noviembre y el 31 de diciembre; o en todo caso, a comienzos del siguiente, antes del 18 de febrero de 1586» (Baras Escolá, 2016, p. 77).

Ferrer Valls apuntaba a principios del siglo XXI, que para tener una imagen más justa de lo que significó el teatro del siglo XVI, no debemos aproximarnos desde la óptica del XVII, en la que se clasificaría como un teatro prelopista, una etiqueta que lo devalúa. Ya desde los años 80 del XX, se fueron produciendo un conjunto de estudios que lograron un avance significativo «en el conocimiento e interpretación de la compleja realidad del teatro del siglo XVI, de sus diferentes prácticas escénicas, y de los autores» (Ferrer Valls, 2003, p. 241).

Sobre los estudios en torno a lo que hoy podemos llamar profesionalización del teatro, el pionero fue Casiano Pellicer que a principios del siglo XIX recopiló y publicó un gran número de documentos originales en torno a la administración de los corrales, las Compañías, y su relación con las cofradías. Pellicer, ya por entonces aludía a un tipo de historia «ignorada hasta ahora» de los corrales de Madrid (Pellicer, 1804, p. VI). Muchos de aquellos documentos como que él reunió y publicó, se perderían (los originales) para siempre en la Guerra Civil. Gracias a aquel trabajo de Pellicer, una buena parte de los documentos abrasados permanecieron, al menos, dentro de sus obras y sirvieron a las nuevas generaciones de investigadores.

A partir de la década de 1950, John Varey y su estudiante y colaborador, Norman Shergold, siguieron en parte los pasos de Pellicer y organizaron una búsqueda masiva y exhaustiva en los archivos españoles para conocer el funcionamiento de los teatros comerciales del siglo XVI y XVII. Fruto de aquellas investigaciones surgieron las *Fuentes para la historia del teatro*, una serie de obras en colaboración con otros especialistas, como Charles Davis o María Teresa Pascual Bonís, publicadas en la editorial Tamesis, en Londres. Una serie que se prolongó varias décadas, con nuevos estudios impulsados por otros investigadores.

Se trata de una inmensa obra de más de 30 volúmenes, de los que 17 presentan informaciones de archivo sobre obras y corrales concretos, entre los siglos XVI y XVIII. El método de investigación y los resultados obtenidos con el liderazgo de Varey están ampliamente reconocidos y, gracias a aquella serie, se ha podido extraer una abundante documentación sobre la práctica teatral y los espectáculos, los lugares donde se representaron, la escenografía, sobre los actores y las compañías, sobre el público, precios de las localidades, lo que ganaban los autores o sobre aspectos jurídicos y económicos, como reconocía Joan Oleza en una carta a John Allen (Allen, 1998, p. 1005).

En España hubo otros autores que desarrollaron estudios pioneros en la historia del teatro español como Narciso Alonso Cortés, sobre el teatro en Valladolid; José Sánchez Arjona, el teatro en Sevilla; Eduardo Julia Martínez, en Valencia; o Pascual Bonís, con el teatro de Tudela (García Valdés, 1991).

3. Notas sobre el marco histórico

Aquella España peninsular del periodo de 1540-1590 era una España foral todavía organizada en reinos, bajo la soberanía de un mismo rey. Una España que se proyectaba hacia fuera, en Indias y en Europa: la del Imperio Universal con Carlos I (1517-1558), la de la leyenda negra exterior contra Felipe II (1556-1598).¹ Una España que defendía en Europa un modelo de cristiandad que le llevó a continuos enfrentamientos con los protestantes, derroche de fuerzas, sangría de capital. Una España cuya elite se sentía elegida para liderar la *Traslatio imperii*, de invadida y asediada por Roma como en Numancia, a convertida ya en imperio, siglos después, como aquel romano que la «invadió».² Una España que asediaba ahora ciudades en Flandes, la que luchaba contra el islam en Lepanto o contra las invasiones berberiscas, de las que Cervantes fue testigo y cautivo; la de una monarquía hispánica que unió Portugal a sus dominios con Felipe II y vio unida toda la península como en los tiempos romanos (Hispania-España), ahora bajo el dominio de un mismo señor, que intentaba en vano invadir Inglaterra: Armada Invencible, de la que formó parte Lope de Vega, derrotada. He aquí dos figuras del Siglo de Oro, he aquí dos maestros de todos los tiempos, dos autores forjados en la guerra y en aquella España que vio nacer el teatro profesional, de la que ellos fueron protagonistas de su consolidación, ambos con destinos diferentes en aquel género en boga que fue el teatro: Cervantes no tuvo el éxito que él creía merecer, y Lope se convirtió en ese «monstruo de la naturaleza» del teatro, hecho que el propio Cervantes acertó a reconocer al final de sus días.

4. El teatro español se profesionaliza: el nacimiento de una industria

En las últimas décadas del siglo XVI el teatro se convirtió en el género en boga, a pesar de que «la poesía era la reina de los géneros» (Lucía Megías, 2016b, p. 226). Como demuestran los estudios de Davis y Varey (1997), y Pellicer (1804), el espectáculo teatral de los corrales de comedias generó una fuerte industria, determinante para el proceso de profesionalización de los escritores.³ En ese nuevo teatro, «el espectador se siente en comunión nacional y moral» y el corral de comedias, el lugar donde se representan las obras, se convierte en el «nuevo templo civil», y aunque «dejó a la Iglesia una función religiosa especializada», el sentimiento religioso se transfirió a ese «espíritu nacional y moral» (Casalduero, 1951, p. 9).

1 Sobre la leyenda negra: Pérez (2012); Chalupa (2019).

2 Sobre la idea de *translatio imperii* aplicada a *La Numancia* de Cervantes, ver: Moreno Hernández (2012). Sobre el modelo historiográfico esencialista-invasionista que se consolida con el historiador Ambrosio Morales, en el siglo XVI, y que Cervantes transfirió a su *Numancia*: Álvarez Martí-Aguilar (1997); Wulff Alonso (2003).

3 Una síntesis sobre el negocio del espectáculo del teatro en torno a los corrales de comedias durante los últimos decenios del siglo XVI, en el tiempo del primer Cervantes dramaturgo, en Lucía Megías (2016, pp. 176-217).

4.1 Cambio social y urbano

A partir del decenio 1580-1590 se produjo «un rápido desarrollo del teatro comercial» (Varey, 1987, p. 207), precisamente el decenio en el que Cervantes comenzó a escribir y representar sus obras en Madrid, tras su cautiverio en Argel. La creación de un teatro profesionalizado fue un síntoma del cambio social y urbano que se estaba produciendo en la España del XVI. Los cambios en las ciudades estuvieron relacionados con un aumento de la densidad en los centros, algo que tuvo su reflejo en nuevos géneros literarios, como la llegada de la novela picaresca. Este aumento de población fomentó el interés por el entretenimiento, desde capas medias y populares, dispuestas a pagar por una entrada, lo que desembocó en la creación de las primeras compañías de actores profesionales y de los primeros teatros comerciales, con un mecenazgo también más profesional (Ferrer Valls, 2003, p. 239).

Ese nuevo mundo teatral-comercial, convertido en lucrativo negocio, se iba volviendo cada vez más complejo y necesitaba una reglamentación, algo que se produjo desde el Consejo de Castilla, el cual se encargó de «conceder los privilegios o monopolios de la representación a las Cofradías en todas aquellas ciudades dependientes de su jurisdicción» (Canet Vallés, 1997, p. 120).

Canet Vallés estableció dos condicionantes para que se pudiera dar el paso a la profesionalización del teatro en España. Por una parte, «el aprendizaje en un ambiente adecuado»; y, por otra parte, «una praxis continuada para alcanzar la maestría». Para poder desarrollar esto fue necesario «una demanda social suficiente», porque solo así estas personas relacionadas directamente con el teatro podrían vivir de su profesión (Canet Vallés, 1997, p. 113). Esa demanda social está asociada al crecimiento urbano de la segunda mitad del siglo XVI en España, al menos en la mayoría de ciudades.

Sevilla, Valencia y Madrid eran las tres ciudades más pobladas de España hacia 1580. Sevilla tenía más de 125.000 habitantes. Valencia, en 1590, alcanzaba ya los 60.000. Madrid experimentó un crecimiento muy rápido: pasó de 5.000-10.000 habitantes en 1560, a superar los 50.000 a finales del XVI. Fueron los años entre 1606 y 1620 los que experimentaron un mayor crecimiento al alcanzar la capital los 120.000 habitantes, muy cerca ya de Sevilla (Oleza, 2019, p. 151). Fue en estas tres ciudades donde más creció el teatro y donde más representaciones se hicieron. Sin embargo, hasta once ciudades castellanas vieron disminuir sus poblaciones entre 1530 y 1594, como Valladolid o Córdoba que, para 1594, tenían poco más de 30.000 habitantes cada una (Elliot, 1996, p. 355). Excepto Córdoba, esa disminución ocurrió mayormente en la mitad norte de Castilla, donde se estaba produciendo una gran despoblación.⁴

4.2 Los actores-autores: Lope de Rueda

En la década de 1540 empezaron a darse estos condicionantes y la posibilidad de que un actor se dedicara a su oficio exclusivamente. Hasta entonces los actores solo trabajaban periódicamente, en momentos concretos: fiestas, celebraciones, ceremonias (Canet Vallés, 1997, p. 110; Ferrer Valls, 2003, p. 251). Durante el transcurso de esa década se había generado ya en

4 Otra cuestión era el alto grado de pobreza, el desempleo y marginación que existían en las ciudades de finales del siglo XVI. Sobre este tema, ver: Fernández Álvarez, 1998, pp. 204-233.

las grandes ciudades un público de naturaleza burguesa que conocía «el lenguaje escénico» y que, además, había leído numerosas comedias italianas. Un público formado que deseaba ver esas obras italianas sobre el escenario (Canet Vallés, 1997, p. 114).

Fue a mediados del siglo XVI, con Lope de Rueda o Alonso de la Vega, el punto de referencia sobre el que se suele situar el comienzo del teatro profesional (Canet Vallés, 1997, p. 111). Se trata de una generación a la que se le ha denominado «actores-autores», porque realizaron una función polifacética de director teatral, actor y dramaturgo al mismo tiempo (Ferrer Valls, 2003, p. 242).⁵

Varey destacó la figura de Lope de Rueda, no solo como dramaturgo, sino también como el primero de los grandes *autores de comedias*, a quien Miguel de Cervantes recuerda haber visto en acción durante su adolescencia. El ayuntamiento de Valladolid, en 1558, otorgó a Rueda terrenos para edificar (en la calle Santisteban). Aunque no se sabe el motivo de su solicitud, sí se sabe que poco después (ya en 1575) en aquel solar existió un teatro: casa y corral (Varey, 1987, pp. 205-206).

A la profesionalización de los actores le siguió la profesionalización de todo el sector, al convertirse en una actividad comercial lucrativa. Pocos años después, en el periodo de 1565 a 1570, comenzarán a abrirse los primeros teatros comerciales (Ferrer Valls, 2003, p. 240).

4.3 El autor de comedias

Las primeras décadas del XVI son todavía testigo de actores ocasionales, ya sea desde la Corte, la Iglesia o desde instituciones académicas como universidades o colegios, con una concepción del espacio teatral todavía medieval, en el sentido en el que los actores solían traspasar «la línea imaginaria» que los separaba del público, a veces una mera sala de un palacio, un patio, una capilla, un jardín, apelando e interpelando a un público privilegiado, o a alguien distinguido, o incluso entrando en su propio espacio físico para entregarles obsequios. Se representaban obras que, en ocasiones, se confundían con celebraciones y fiestas (Ferrer Valls, 2003, p. 246).

El teatro durante el siglo XVI se convertirá «en una verdadera industria cultural, cada vez más compleja, con sus propios espacios y reglas» (Lucía Megías, 2016, p. 176), una transformación que será protagonizada por la nueva figura empresarial conocida en la época como el *autor de comedias*, que compra o paga la creación de obras para su posterior representación, tratando de obtener la mayor recaudación posible en el mayor número de escenarios posibles. El *autor de comedias* será una pieza fundamental del puzzle comercial y económico de la nueva industria teatral en torno a los corrales de comedias, es el más interesado en que todo funcione y que dé los máximos réditos posibles, quien se encargará de contactar directamente con los escritores (Lucía Megías, 2016, p. 176). Tal vez los dos más conocidos de la época eran Jerónimo Velázquez y Gaspar Porres, quienes a finales del siglo XVI y principios del XVII estuvieron ligados tanto a Lope de Vega como Cervantes (Gracia, 2016, p. 140).⁶

5 Sobre la evolución de la representación e interpretación teatral, así como la profesionalización del teatro durante el siglo XVI, ver: Ferrer Valls (2003, pp. 239-267).

6 Sobre el nacimiento, evolución y reforma de la comedia nueva iniciada por Lope de Vega, ver Cañas Murillo (1999).

4.4 La influencia de las compañías italianas en la profesionalización del teatro español

A partir de 1574 se documenta la entrada de compañías italianas en la península ibérica, en cierta manera gracias a la próspera actividad comercial y la creación de corrales (Ferrer Valls, 2003, p. 258). La palabra *comediante* es de origen italiano. Comienza a usarse en España como sinónimo de actor a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Anteriormente, solían usarse términos como «farsante» (ya que entonces a las comedias en Castilla se las conocía popularmente como farsas), «representante» o «recitante» (Valls Ferrer, 2003, p. 250).⁷ En la España del Siglo de Oro, *comedia* era sinónimo de obra o pieza teatral (Ruiz Ramón, 1992, p. 127).

Las tropas de la *commedia dell'arte*, grupo de actores venidos de Italia en los años 70 y 80 del siglo XVI, representaban obras improvisadas, como las del autor Alberto Naseli, conocido como Ganassa; o las de Stafanello Botarga, Jacome o Baldi. Estas tuvieron gran prestigio e influyeron en la construcción de los teatros, en la forma de actuar y en la creación de compañías (Varey, 1987, pp. 208-209). Ganassa fue, probablemente, el actor y gestor italiano más conocido en España en su época. Representaba obras italianas de mímica mayormente, también bufonadas, sobre asuntos «triviales y populares», introducía personajes característicos como el Arlequín, Pantalone o el Dotore, también «títeres y juegos de manos» (Pellicer, 1804, p. 53). Era tan conocido que incluso Lope de Vega le dedicó un terceto en su *Filomena*. Se decía que a Felipe II le gustaban sus obras mímicas (Pellicer, 1804, p. 74). Fue también un reconocido gestor, «decisivo a la hora de conseguir un contrato de arrendamiento a largo plazo», incluso llegó a financiar «algunos de los primeros palcos construidos en el nuevo Corral del Príncipe» (Allen, 1998, p. 999).

Las causas del declive de las representaciones de compañías italianas estaban motivadas por la lengua y también por la forma. Aunque las compañías italianas fueron incorporando el castellano en sus obras, su lengua básica era el italiano. Parece que fue precisamente este, el «problema» de la lengua, la causa de que el éxito italiano se detuviera en la década de 1590, generándose una rivalidad ante el avance del teatro en español, que dejaba sin espectadores los corrales de obras en italiano. Otro problema pudo haber sido la utilización de la prosa italiana, en un momento en el que en el teatro español el verso era el que cosechaba éxito (Ferrer Valls, 2003, p. 258). Otros actores reconocidos, como Stefanello Botarga, se españolizaron. Se casó con Luisa de Aranda, actriz española, y formaron compañías con españoles.

5. Las compañías y los corrales de comedias

En la década de 1590 había ya ocho compañías en España, compuestas por unos treinta actores cada una. Además, había otro tipo de agrupaciones de comediantes, como las *farándulas*, con menos actores que una compañía, o los conocidos *bululús*, la unidad más pequeña

⁷ En Europa también se estaban poniendo las bases de un teatro profesionalizado. Por ejemplo, en 1576 se inaugura en Londres *The Theatre*, o en 1599 *The Globe*, también en la capital inglesa. La diferencia entre España e Inglaterra es que esos grandes teatros londinenses se construyen fuera del centro, en extramuros; mientras que los teatros españoles dominan los centros urbanos (Olea, 2019, p. 151).

posible, de un solo actor, que viajaba de ciudad en ciudad y representaba diferentes personajes cambiando de voz y registro (Ruiz Ramón, 1992, pp. 142-143).

Hasta la llegada de los corrales, la mayor parte de las representaciones teatrales de mediados del siglo XVI se hicieron en calles, plazas, iglesias, palacios, pero no eran representaciones estables, sino estacionales o asociadas a días festivos y celebraciones o ceremonias extraordinarias (Varey, 1987, p. 206). El teatro se profesionalizó cuando, ante los cambios urbanos, demográficos y económicos, se produjo tal demanda para el ocio y espectáculo que se crearon espacios estables para las representaciones: los corrales de comedia. Estos, en sus inicios, pertenecieron mayormente a cofradías religiosas o fueron gestionadas por ellas. Sevilla será una excepción por su amplia iniciativa privada.

En Madrid había dos cofradías religiosas con el fin de recaudar fondos para sus hospitales de caridad. Estos gestionaban o alquilaban sus corrales de comedias a las compañías: la Sagrada Pasión, fundada en 1565, y Nuestra Señora de la Soledad (1567), que, tras un acuerdo, decidieron repartirse los beneficios de la siguiente forma: dos tercios de las ganancias para los primeros, un tercio para los segundos (Pellicer, 1804, p. 52; Varey, 1987, p. 207; Lucía Megías, 2016, pp. 177-178). Las dos cofradías también vendían agua, fruta, confitura, aloja: servicio que se daba a terceros (Pellicer, 1804, pp. 81-82).

A mediados de la década de 1570, en Madrid, los hospitales de la Pasión y de la Inclusa podían recibir como donación de la recaudación entre 140 y 200 reales por representación; sin contar las ganancias que percibían los autores y las compañías (Pellicer, 1804, pp. 56-57).

Los primeros corrales de Madrid fueron el corral del Sol, el corral de Burguillos, el de Puente o el corral de Isabel Pacheca. Pero los dos más importantes de Madrid, donde se representaron las obras de Cervantes y también donde cosechó el éxito Lope de Vega, serán el corral de la Cruz (nacido en 1579 en la calle de la Cruz) y el corral del Príncipe (1583, en la calle Príncipe), construidos sobre un solar de las calles que llevan su nombre y que perdurarán hasta el siglo XVIII (Pellicer, 1804, pp. 48-52; Varey, 1987, p. 207; Lucía Megías, 2016, p. 179).

A partir de 1574 hay noticias de la existencia de corrales en Sevilla, aunque parece posible que en tiempos de Lope de Rueda hubiera corrales de comedias, como el de Don Juan (Bolaños Donoso, 2013, p. 53). De todas las ciudades de España, fue en esta ciudad andaluza, «puerto y puerta del Nuevo Mundo», como escribió Lope de Vega, la que tuvo más corrales: el de las Atarazanas (se abrió en 1574), también el de San Vicente, San Juan, San Pedro, la Alcoba o el de Doña Elvira, aunque la mayoría de ellos desaparecieron a finales del siglo XVI para dar entrada a otros nuevos, a comienzos del siglo XVII, como El Coliseo y la Montería (Bolaños Donoso, 2013: 53). Este hecho singular lo encontramos en la forma de organización comercial de «libre empresa» y «libre explotación», que se diferenció del resto de núcleos españoles. En Sevilla la organización del teatro se había desligado de la nobleza y las instituciones, y los empresarios pudieron abrir corrales «sin que las autoridades civiles ni religiosas se opusieran a ello» (Bolaños Donoso, 2013, p. 52).⁸

8 Más información sobre el contexto económico de Sevilla en aquellos siglos de comercio con América, de florecimiento de la ciudad en el siglo XVI, también decadencia económica y demográfica a finales del siglo XVII, ver: Domínguez Ortiz (1991).

Otros corrales importantes se situaron en Barcelona a partir de 1579 (en el Hospital *de la Santa Creu*, luego *Teatre de la Santa Creu* en el siglo XVII),⁹ Valencia (1582-84, el corral de la Olivera), Toledo (1583), Granada (1588, el Mesón del Carbón), Córdoba (Corral de Pero Mato), Murcia (1592), también en Tudela,¹⁰ Almagro, Alcalá de Henares, Burgos, Cádiz, Málaga,¹¹ Salamanca, Zamora (Lucía Megías, 2016, p. 180; Varey, 1987, p. 207). Además de los corrales, los hospitales también se usaron como lugares de representaciones, como por ejemplo en Valladolid, que repercutía positivamente en los hospitales por la alta limosna recaudada (Varey, 1987, p. 207; Varey y Davis, 1990, pp. 141-142).

5.1 ¿Cómo eran los corrales de comedias?

Se han conservado varios planos de teatros comerciales, pero no nos ha llegado dibujo o esbozo de ninguna representación, tampoco del interior del corral de comedias. Pero a través de la documentación que sí se ha conservado se puede reconstruir una idea muy precisa de cómo era un corral de comedias (Varey, 1987, p. 209). Ante la falta de planos de diseños originales del siglo XVI, la reconstrucción se ha basado principalmente en la compilación de datos «sobre reparaciones, donde hay que deducir de éstas qué era lo que se reparaba» (Allen, 1997, p. 18). Uno de los trabajos más exhaustivos sobre la reconstrucción de un corral concreto, el de El Príncipe en Madrid, se lo debemos a Allen (1983). Su trabajo sirvió de modelo para reconstruirlo en 3D y llevarlo recientemente al mundo virtual e interactivo de la simulación a través del videojuego (Truan Aguirre, 2023), una forma contemporánea de recrear y disfrutar los desaparecidos corrales de comedias.

Aquel recinto presentaba el aspecto de una amplia casa doméstica con patio al aire libre, cuyo espacio original estaba pensado para albergar animales, especialmente gallos y gallinas, de ahí el nombre de corral de comedias. Por aquel entonces, en el Madrid de Felipe II, la construcción de un patio interior era obligatoria en cada nuevo edificio. A partir de 1565, el rey español promulgó diversas leyes de edificación en este sentido (Virgillito, 2022, p. 376).

Los corrales tuvieron variedades de diseños y estilos, los hubo «rectangulares, cuadrados y ovalados, grandes y pequeños, techados y abiertos, elegantes y modestos» (Allen, 1997, p. 14), sin embargo, los tablados donde se representaban las obras fueron muy semejantes en dimensiones tanto en corrales grandes como pequeños, incluso con respecto a los tablados ingleses, que se suponían más grandes.

Normalmente, esos patios estaban además dispuestos «con ventanas y tablados laterales para los espectadores, corredores superiores y un tablado para la representación, a cuyas espaldas se situaba el vestuario» (Ferrer Valls, 2003, p. 257).

El tablado, espacio de la representación, se encontraba en el patio, de pequeñas dimensiones, de unos cuatro metros por siete, y se elevaba en torno a unos 2,50 metros, según Bolaños Donoso (2013, p. 53), o dos metros, según Canavaggio (2015, p. 149).

9 Sobre la construcción del primer teatro de Barcelona, ver: Sancho de Huici (1966, pp. 9-16).

10 Sobre los comienzos del teatro en Tudela, ver: Pascual Bonís (1990).

11 Sobre la ubicación del primer corral de comedias en Málaga, ver: del Pino (2009); González Román (2018).

5.2 Las localidades: cómo y dónde se situaba el público

Los comisarios se encargaban de la apertura de los corrales. Debían además asegurarse de que todos se sentaran en sus asientos correspondientes (Davis y Varey, 1997, pp. 29-30). El público podía colocarse de pie, sentarse en bancos o en gradas «que corrían por las paredes laterales del patio; ocupaban aposentos y desvanes dentro de los edificios o se ponían en los balcones o corredores que circundaban el patio» (Varey, 1987, p. 209). En el centro del patio había una sección donde se situaban hombres de pie, los conocidos *mosqueteros*. Estos pertenecían al «pueblo baxo», se les denominaba así por el bullicio y griterío que organizaban, ese nombre aludía «al genio inquieto, desentonado y turbulento de los soldados gregarios o rasos de aquellos tiempos, llamados Mosqueteros» (Pellicer, 1804, p. 55). Era frecuente introducir en ese grupo a personas pagadas por otros autores para entorpecer y boicotear el transcurso de la obra (Prieto Llamazares, 2005, p. 633). He aquí una muestra de una competitividad sin escrúpulos.

La parte más cercana al escenario, delante de los *mosqueteros*, se conocía como *las lunetas*, donde se disponían bancos que estaban protegidos por lonas que se desplegaban en días de sol intenso. Eran ocupados por un público que hoy llamaríamos de clase media (Prieto Llamazares, 2005, p. 634).

Las mujeres de bajo orden social se ubicaban en el espacio que se conocía como la *cazuela*, un aposento amplio que se situaba frente al tablado, en el primer piso (Varey, 1987, p. 209; Ferrer Valls, 2003, p. 257; Bolaños Donoso, 2013, p. 53). Desde allí se veía mejor el escenario, pero no era el sitio más caro, ni por supuesto el más cómodo. Las damas de alto rango social se situaban en las *celosías* (Prieto Llamazares, 2005, p. 632).

Tras el patio y en los laterales se colocaban unas gradas, «escalonamientos de madera», que quedaban resguardados por los aposentos del piso superior y que, además, protegía al público en caso de lluvia. Sobre las gradas se situaban las ventanas, donde también se posicionaba el público. A las superiores se les llamaron *desvanes* (Prieto Llamazares, 2005, pp. 631-632).

Los aposentos eran las localidades más caras, el equivalente a los palcos de los teatros modernos. Estaban apartados de la multitud, habitaciones privadas que ofrecían mayor comodidad, así como un acceso diferenciado y exclusivo al resto del público. Se trataba de un público distinguido, en ocasiones miembros de la corte o, incluso, el propio rey a partir del siglo XVII. Dependiendo de la naturaleza del corral, los aposentos podían pertenecer a las casas colindantes al corral, las cuales abrían una ventana para presenciar desde allí la obra. En estos casos, como ocurría en el del Corral de la Cruz, era el dueño de la casa quien alquilaba directamente el aposento.¹² Además del precio del propio aposento que cobraba el privado, los gestores del Corral cobraban una entrada por tener vista al escenario. Al mismo tiempo, la administración municipal obligaba al dueño de la casa, donde estaban los aposentos, a pagar una cuota por tener vistas a la obra.¹³

12 Al pertenecer los aposentos a casas particulares, quedaron fuera de la administración o de la gestión del teatro, y esto hace que sea más difícil rastrear su historia a través de documentos en archivos públicos.

13 Información detallada documental sobre los aposentos en el Corral de la Cruz, ver: Davis (2004).

El acceso a los vestuarios de los actores se hacía por detrás del tablado, a través de una de las dos puertas que estaban dispuestas a cada lado del tablado.

A través de varias puertas se accedía al corral y se separaba, así, al público: según sexo y condición estamental (Ferrer Valls, 2003, p. 257). En Madrid, los aposentos laterales de los corrales «tenían su entrada por casas particulares» y, por tanto, quedaba fuera del control del arrendador del corral (Allen, 1997, p. 17). Era habitual que los corrales estuvieran rodeados de otras viviendas. Para acceder a ellos tenían que atravesarlas. Si pertenecían a un particular, estos percibían un dinero por permitir el acceso a través de sus viviendas, como el caso de Juana González Carpio, que recibió 100 ducados al año de las Cofradías al permitir que se hiciera un pasadizo en su vivienda por el que accedían las mujeres (Pellicer, 1804, p. 70).

Sobre cómo se pagaba a los actores en Madrid, se sabe que «recogían dinero sobre todo de la entrada general, y relativamente poco de los aposentos donde estaba la gente más acomodada» (Allen, 1997, p. 17).

6. Sobre las representaciones

Al estudiar los libros de cuentas de los corrales de Madrid, entre 1579 y 1586, se contaron 965 representaciones en estos siete años, de las que desafortunadamente no se incluía el nombre de las obras (Davis y Varey, 1997, p. 64). De esas, la mayoría se representaron en domingo o festivos, con 531; frente a 434 en días laborales, incluido el sábado (Davis y Varey, 1997, p. 68).

Posteriormente, en 1589, solo en Madrid se representaron 238 funciones (Lucía Megías, 2016, p. 179). Durante el mes de marzo y parte de abril, cuando ocurrían la Cuaresma y la Semana Santa, las representaciones teatrales estaban prohibidas. Debido al calor, en los meses de julio y agosto había menos representaciones (Davis y Varey, 1997, p. 75).

Era normal poner toldos los días de mucho sol. Pero consta que hubo corrales que se techaron, al menos para cubrir el tablado central y los tablados laterales, como el caso del corral de la Pacheca, para proteger de la lluvia y el sol, algo que se hizo por influencia del italiano Ganassa (Pellicer, 1804, pp. 53-54; Davis y Varey, 1997, p. 47; Davis, 2004, p. 2).

Capacidad. A principios del siglo XVII cada corral podía albergar hasta 1000 personas (Allen, 1998, p. 999). Si bien en otra investigación Davis y Varey (1997, p. 47) estimaron hasta 1500 espectadores en el corral de la Cruz ya en 1582, se debe tener cautela por el método empleado.

Los horarios. En 1608 hay datos sobre la apertura de los teatros y la hora de las representaciones. No se debía abrir antes de las doce. Y el horario de la representación debía ser a las dos, en horario de invierno; y a las cuatro, entre abril y septiembre, para que las obras terminaran al menos una hora antes del anochecer (Davis y Varey, 1997, p. 43). ¿Por qué antes del anochecer? La falta de alumbrado siempre hacía las calles más peligrosas en la noche, pero uno de los motivos por los que la noche no era recomendada para transitar, especialmente en Madrid, era porque a partir de las diez de la noche estaba permitido lanzar desde las ventanas las aguas sucias, los orines y heces de las casas, y podía caerle a cualquiera que pasara por allí (Fernández Álvarez, 1998, p. 199).

Seguridad en los teatros. Su organización recaía en los comisarios. A estos le ayudaba algún alguacil para dotar de seguridad el recinto. Debían asegurar el orden, sobre todo entre los mosqueteros. También evitar que no se colaran hombres entre las mujeres de la cazuela, la cual debía permanecer cerrada con llave durante la representación (Davis y Varey, 1997, p. 29).

Los precios. Los comisarios se encargaban de elegir a los cobradores, que debían tener buena reputación en las cofradías: gente honrada y favorable a los pobres (Davis y Varey, 1997, p. 28). El precio de las localidades no iba en ascenso por una mejor visibilidad del escenario, sino por una mayor privacidad dentro del recinto (Prieto Llamazares, 2005). Las entradas más baratas se situaban en el área central del patio, donde se posicionaban los mosqueteros (Ferrer Valls, 2003, p. 257; Prieto Llamazares, 2005, p. 633). Después le seguían las de las *gradas*, *lunetas* y las de la *cazuela*, con un coste mayor. Las localidades más caras eran las de los aposentos y celosías (Prieto Llamazares, 2005, p. 634). En junio de 1582, en el corral de la Cruz, hay datos que muestran el precio de una entrada por un cuartillo, es decir, ocho maravedíes y medio (Davis y Varey, 1997, p. 57). Sabemos que en 1584 el Consejo de Castilla propuso que los precios de las entradas básicas ascendieran de 12 a 16 maravedíes (Davis; Varey, 1997, p. 16). Y en 1606, en Madrid, en torno a unos 20 maravedíes, para los mosqueteros. Algo accesible para un jornalero de la época que percibía en torno a 100 maravedíes al día. Los bancos, en cambio, costaban un real; además, había que añadir los 24 maravedíes de la entrada (Prieto Llamazares, 2005, p. 633). Es relativo que una entrada básica fuera accesible para un jornalero. En 1586, según Lizcano Álvarez (2023, p. 4), un barrendero ganaba 68 maravedíes de jornal. Con eso podía comprar por el precio de 50 maravedíes lo siguiente: «un pan de dos libras, un azumbre de leche, medio litro de vino y media libra de carne». Los 18 maravedíes que le sobraban tenía que dedicarlos al ahorro para los días en los no tenía trabajo y otras necesidades, como vestimenta, calzado, vivienda... Esto indica el esfuerzo que hacían para reconfortar el espíritu de ocio y distracción al asistir a una representación.¹⁴

El reparto de ganancias. En Madrid, en los primeros años, los actores se llevaban las ganancias de todas las localidades básicas, que cobraban a la entrada del teatro. Las cofradías se llevaban las ganancias del dinero extra que se cobraba a los que pagaban por sentarse (Davis y Varey, 1997, p. 16). En 1583, en Madrid, los comediantes pagaban diez reales por representación para el alquiler del teatro Príncipe (Pellicer, 1804, p. 69).

Sobre las ganancias de los escritores. En 1585 se pagaban unos 20 ducados por obra. Sabemos a través de un contrato entre Cervantes y Gaspar de Porres (5 de marzo de 1585)¹⁵ que el primero percibió 40 reales, 20 por adelantado para que en el plazo de mes y medio entregara dos obras: *La Confusa* y *El trato de Constantinopla y muerte de Celín* (Cotarelo y Valledor, 1915, p. 31; Canavaggio, 2015, p. 152; Lucía Megías, 2016, pp. 198-200; Gracia, 2016, p. 131). Se estima que Cervantes pudo haber ganado, entre 1583 y 1587, el periodo que duró su carrera como

14 A finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, un ducado equivalía a 11 reales. Un real a 34 maravedíes.

15 Este contrato fue hallado por Cristóbal Pérez Pastor en el Archivo de Protocolos (Cotarelo y Valledor, 1915: 31).

dramaturgo, entre 400 y 600 ducados (Lucía Megías, 2016, p. 201). Su carrera como dramaturgo fue corta, y se retiró en busca de nuevos recursos económicos porque sus obras, junto a la de otros escritores de los años 1570 y 1580 (la generación perdida: Arguensola, Francisco y Juan de la Cueva, Virués, Artieda), habían quedado fuera del gusto del público, que ya demandaba otras fórmulas, como la que pronto instauraría Lope de Vega (y sus imitadores) con su comedia nueva.

La maquinaria teatral. En la segunda mitad del siglo XVI era todavía poco sofisticada, «dependía en gran parte del uso de escotillones y de nubes que se podían bajar desde el desván de las tramoyas, o sea, un balcón del piso segundo» (Varey, 1987, p. 209).

Suspensión de representaciones. Las obras podían no representarse por luto, en determinadas fiestas religiosas, por censura de la Iglesia, por epidemia o por lluvia, si era abundante, pues el toldo protegía del sol, mas no de la copiosa lluvia.

7. Algunas prohibiciones contra el teatro

Ya en 1574, para poder representar, hay constancia de que se necesitaba permiso del Consejo de Castilla, que concedía licencias o no, a través de la figura del *Protector* (Davis; Varey, 1997, p. 38). Las razones por las que se podía no dar licencia a una obra eran las de limitar el número de representaciones, ya que podían alterar el orden social, por ejemplo, cuando se determinaba que eran muchos los oficiales que atendían las obras y que, por tanto, desatendían sus oficios; o por razones morales: «por los muchos pecados y ofensas de Dios que allí se cometen» (Davis; Varey, 1997, p. 40). Entre otras cosas preocupaba a las autoridades el tema del travestismo, actores que hacían de mujer (Davis; Varey, 1997, p. 43).

Con el crecimiento y popularización del teatro, la presión y regulación desde el Estado se irá incrementando en los corrales a partir de finales del siglo XVI y, sobre todo, en el XVII, con la llegada de Felipe IV. Con la influencia y hostilidad de la Iglesia en aquel tiempo y también desde una parte de los poderes del Estado, aumentó el carácter sancionador hasta el punto de suspender obras o censurar algunas partes (Oleza, 2019, p. 159). En este sentido, el teatro sufrió vaivenes temporales de prohibiciones totales, parciales o enfocadas a sectores concretos de la población, como se ve en la muestra siguiente.

7.1 Prohibiciones a las mujeres

A diferencia de Inglaterra, donde las mujeres tuvieron prohibido actuar hasta la segunda mitad del XVII, en España pudieron hacerlo salvo en momentos concretos (Allen, 1998, p. 999). La prohibición de 1586 dejó a las actrices sin poder salir al escenario. Sin embargo, a partir del año siguiente, comenzó a levantarse progresivamente dicha prohibición, cuando una compañía italiana solicitó permiso para que tres actrices pudieran actuar (Ferrer Valls, 2003, p. 261). Se les permitió con la condición de que estuvieran casadas y trabajaran en las mismas compañías que sus cónyuges, y que actuaran vestidas de mujer, nunca de hombre (Ferrer Valls, 2003, p. 262). Teniendo en cuenta esta prohibición de 1586, es posible que en *La Numancia* de Cervantes, mencionada anteriormente, estrenada a finales de 1585 o principios de 1586 (Baras Escolá, 2009), hubiera podido incluir

actrices para representar a personajes colectivos como las mujeres numantinas, algunos personajes alegóricos (como España, Duero o Fama) y a personajes femeninos como Lira.

Un caso sonado en su época, en 1604, fue el de Jerónima de Burgos, actriz reconocida en la época, que fue desterrada del Reino de Castilla. Se le prohibió representar de por vida «por muchas cosas malas» que hizo, aunque como solía ocurrir, las prohibiciones se levantaban según conveniencia e influencias de otros, y al año siguiente ya actuaba de nuevo en Valladolid (González, 2010).

7.2 Prohibición general

Felipe II, el 5 de mayo de 1598, prohibió toda representación en sus dominios, aunque no duró más de dos años porque en Madrid, en 1600, ya hay constancia de representaciones (Maluquer Viladot, 1878, pp. 20-21).

7.3 Prohibición a los clérigos

El 3 de enero de 1602 se publicó un edicto en Sevilla que prohibía a los clérigos asistir a las comedias. Poco después se dictó un auto por el que se imponía pena de cárcel a los clérigos del arzobispado de Sevilla que fuesen a los corrales (Sancho de Huici, 1966, p.17).

8. Consideraciones de conjunto

Este artículo se ha centrado en el periodo que va desde los comienzos del teatro profesional y comercial, con el precursor Lope de Rueda (medidos de siglo XVI), hasta su consolidación definitiva con la llegada de otro Lope, el Fénix, y su comedia nueva, un modelo de representación que se inició a finales del siglo XVI y continuará con gran éxito durante el siglo XVII.

El periodo que condujo a la profesionalización del teatro estuvo marcado por el ritmo de los cambios urbanos, demográficos y económicos que se produjeron en las principales ciudades españolas de entonces. Todo negocio precisa de una demanda. Esta transformación de los centros urbanos y el crecimiento de la burguesía favoreció el nacimiento y florecimiento del teatro profesional y comercial, la génesis de un gremio profesional en el que actores, escritores y autores de comedias, así como dueños y gerentes de los corrales, podían vivir de esa actividad, siempre que tuvieran éxito. Esto generaba, al mismo tiempo, otras actividades paralelas de servicios en torno a la industria teatral, como la producción y venta de bebidas y alimentos en las funciones, personal de mantenimiento y vigilancia de los edificios, artesanos y artistas implicados en el montaje y decoración de los escenarios, tramoyistas, constructores, etc.

Fue un fenómeno que llegó a toda la sociedad, no solo a una clase pudiente. De ahí que la organización del espacio interior de los corrales de comedias y la distribución del público adquiriera una disposición semejante a la división en estratos o estamentos de la sociedad.

El teatro de los corrales, iniciado en la segunda mitad del siglo XVI, era un síntoma de los tiempos de cambio, donde se abrían nuevos espacios al ocio en una creciente masa burguesa, pero también popular. Las décadas de 1540 a 1560 fueron testigo del inicio de la profesionalización de los actores. Las décadas siguientes, las de 1570 a 1590, fueron las de

la profesionalización general del sector, convertido en una industria teatral de masas, que animó la vida cultural diaria de las grandes ciudades españolas y se convirtió en una parcela destacada y robusta dentro del sector terciario de la economía. Aunque también generó problemas morales y legislativos, especialmente cuando la Iglesia apuntaba obras que a sus ojos eran transgresoras.

En el camino de la profesionalización e industrialización del teatro español hubo gran influencia de las compañías italianas que llegaron a España, a partir de la década de 1570. Fue Ganassa el más reconocido actor, también autor de comedias, que influyó en el desarrollo y engranaje de aquella nueva industria teatral.

Con la aparición de los corrales como teatros estables, se dotó de un nuevo significado a la geografía urbana, con nuevos edificios emblemáticos, convertidos en hitos para esas ciudades, con un uso destinado al ocio y el espectáculo, que generó un círculo cultural y económico importante. El teatro como industria produjo competencia en el sector, rivalidad, boicot entre autores, también tensiones sociales y problemas sobre cómo gestionar el corral, los alquileres, las localidades, problemas legislativos (prohibiciones, licencias, sanciones), muchas de ellas por cuestiones morales.

El teatro en las grandes ciudades se convirtió en una industria muy competitiva, basada en la oferta y la demanda. Si las obras gustaban a los espectadores, había negocio. Si no, no había trabajo. En este sentido, Miguel de Cervantes formó parte de esa generación de primeros autores de las décadas de 1570 y 1580 (como Arguensola, Francisco y Juan de la Cueva, Virués, Artieda) que comenzó a acumular méritos y éxitos moderados, y que pudo vivir de su trabajo mientras el público demandó ese tipo de obras. Pero, finalmente, estos escritores no llegaron a consolidar su éxito, se difuminaron en la década de 1590, cuando el público comenzó a pedir un nuevo modelo de teatro que Lope de Vega asumió y lideró con su comedia nueva. Este fue el momento de la consolidación del teatro comercial en España, un tiempo de cambio que se cobró sus víctimas y aupó a sus nuevas estrellas.

Agradecimientos

Esta publicación ha sido posible gracias al apoyo de la Facultad de Filosofía de la Universidad Palacký de Olomouc, entre los años 2022-2024, a través del Fondo de Apoyo a las Actividades Científicas [Fond pro podporu vědecké činnosti, FPVČ 2022/03].

El autor agradece a Belén Molina Huete (Universidad de Málaga) y a los dos evaluadores anónimos por sus valiosos comentarios y propuestas, en versiones previas, sin que recaiga en ninguno de ellos responsabilidad alguna sobre lo que se ha escrito en este trabajo.

Bibliografía

- Allen, J. J. (1983). *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El Corral del Príncipe, 1583-1744*. University Presses of Florida.
- Allen, J. J. (1997). Los primeros corrales de comedias. Dudas, enigmas, desacuerdos. *Siglo de Oro*, 16, 13-27.

- Allen, J. J. (1998). Documenting the History of Spanish Theatre: 'Fuentes para la historia del teatro en España'. *The Modern Language Review*, 93(4), 997-1006. <https://doi.org/10.2307/3736272>
- Álvarez Martí-Aguilar, M. (1997). Modelos historiográficos e imágenes de la Antigüedad: *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes y la historiografía sobre la España antigua del siglo XVI. *Hispania Antiqua*, 21, 545-570.
- Baras Escolá, A. (2009). Estudio preliminar. In A. Baras Escolá, *Tragedia de Numancia, Miguel de Cervantes* (pp. 13-54). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Bolaños Donoso, P. (2013). Los corrales de las comedias: los teatros sevillanos en los siglos XVI y XVII. *Andalucía en la historia*, 40, 50-57.
- Buchanan, M. A. (1938). The Works of Cervantes and Their Dates of Composition. *Transactions of the Royal Society of Canada, Section II*, 23, 23-39.
- Cañas Murillo, J. (1999). Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva. *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 23(3), 67-80.
- Canavaggio, J. (1977). *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Presses Universitaires de France.
- Canavaggio, J. (2015). *Cervantes*. Austral.
- Canet Vallés, J. L. (1997). El nacimiento de una nueva profesión: Los autores-representantes (1540-1560). *Siglo de Oro*, 16, 109-120.
- Casalduero Martí, J. (1951) *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Aguilar.
- Chalupa, J. (2019). Černá legenda (nejen) o Španělsku. Úvahy o roli propagandy a manipulace v dějinách i v historiografii. Belianum, Univerzita Mateja Bela.
- Cotarelo y Valledor, A. (1915) *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*. Tip. de la Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- Davis, Ch. (2004). *Los aposentos del Corral de la Cruz (1581-1821). Estudios y documentos*. Tamesis. <https://doi.org/10.1017/9781846152733>
- Davis, Ch., & Varey, J. E. (1997). *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1574-1615. Estudio y documentos*. Tamesis.
- Del Pino, E. (2009). El emplazamiento del corral de comedias malagueño. *Jábega*, 100, 89-92.
- Domínguez Ortiz, A. (1991). *Orto y ocaso de Sevilla*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Elliot, J. H. (1996). *La España imperial: 1469-1716*. Círculo de lectores.
- Fernández Álvarez, M. (1998). *Felipe II y su tiempo*. Espasa.
- Ferrer Valls, T. (2003). La representación y la interpretación en el siglo XVI. In A. Madroñal Durán, & H. Urzáiz Tortajada (Eds.), *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro* (pp. 239-267). Gredos.
- García Valdés, C. C. (1991). Pascual Bonís, María Teresa, Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750. Estudio y documentos, London, Tamesis Books (Fuentes para la historia del teatro en España, XVII), 1990, 212 pp. *Rilce*, 7(2), 414-417. <https://doi.org/10.15581/008.7.2765>
- González Román, C. (2018). *Las casas de comedias de Málaga: arquitectura, escenografía y cultura visual del análisis histórico artístico a la reconstrucción virtual*. Universidad de Málaga.
- González, L. (2010). La praxis teatral en el Siglo de Oro. El caso de las prohibiciones para representar. In P. Civil, & F. Crémoux (Eds.), *Nuevos caminos del hispanismo: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2. [CD-ROM]. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_088.pdf
- Gracia, J. (2016). *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*. Taurus.

- » Hermenegildo, A. (1994). *La destrucción de Numancia*. Castalia.
- » Johnson, C. B. (1981). La Numancia y la estructura de la ambigüedad Cervantina (pp. 309-316). In M. Criado de Val (dir.), *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. EDI-6.
- » King, William F. (1979). Cervantes, Numancia and Imperial Spain. *MLA*, 94(2), 200-221. <https://doi.org/10.2307/2906744>
- » Lizcano Álvarez, J. (2023) Análisis de algunos factores sociológicos, económicos y demográficos del Madrid del siglo XVI y el advenimiento de la corte. *Encuentros multidisciplinares*, 25(75), 1-13.
- » Lucía Megías, J. M. (2016). *La madurez de Cervantes. Una vida en la corte. Retazos de una biografía en los siglos de oro. Parte II*. Edaf.
- » Maluquer Viladot, J. (1878). *Teatre Catalá. Estudi Històric-Crítich*. Imprenta de la Reinaxensa.
- » Moreno Hernández, C. (2012). «El jirón lusitano» en *La Numancia: Siglo de oro e imperio católico*. *Bulletin of Hispanic studies*, 89(1), 15-30. <https://doi.org/10.3828/bhs.2012.2>
- » Oleza, J. (2019). La Montería y la Olivera: dos teatros en un contexto de cambio cultural.
- » Pascual Bonís, M. T. (1990). *Teatros y vida teatral en Tudela. 1563-1750. Estudio y documentos*. Tamesis.
- » Pellicer, C. (1804). *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo supremo sobre comedias. Primera parte*. Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia.
- » Pérez, J. (2012). *La leyenda negra*. Gadir.
- » Prieto Llamazares, S. M. (2005). Distribución espacial y social del público en los corrales de comedias del Siglo de Oro: la ausencia de correspondencia entre las localidades de precio más elevado y una mejor visión del escenario. In J. J. Alonso Perandones, & J. M. Caballero, & J. M. Trabado Cabado (coord.), *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro* (pp. 627-638). Universidad de León.
- » Sancho re Huici, L. (1966). El teatro principal de Barcelona. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 12, 8-51.
- » Truan Aguirre, E. (2023). Simulando el Siglo de Oro: la reconstrucción del corral del Príncipe en el videojuego. 'Los Sims 4'. *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11(1), 513-528. <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.27>
- » Varey, J. E. (1987). *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el siglo de oro*. Castalia.
- » Varey, J. E., & Davis, Ch. (1990). Datos adicionales sobre los primeros corrales de comedias. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 26(2), 141-151. <https://doi.org/10.3406/casa.1990.2572>
- » Virgillito, L. (2022). Corralas y corrales de comedia en Madrid: Historia dramática y tipología. *Journal of Traditional Building, Architecture and Urbanism*, 3, 375-383. <https://doi.org/10.51303/jtbau.vi3.611>
- » Wulff Alonso, F. (2003). *Las esencias patrias: historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*. Crítica.

Daniel Esparza

Katedra romanistiky

Filozofická fakulta

Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 10

779 00 OLOMOUC

República Checa