
DE LA ESCENA A LA IMPRENTA.
DOBLE DIVERGENCIA DEL TEATRO
EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI¹

AINHOA ORENSANZ MORENO
Universidad de Salamanca

EL TÍTULO Y desarrollo de esta ponencia nace de las primeras conclusiones obtenidas del trabajo de grado en el que me propongo estudiar el modo de transmisión y de recepción de las obras teatrales en el último cuarto del siglo XVI.

A pesar de los casi cinco siglos que han pasado desde la época más importante dentro de las letras españolas, el Siglo de Oro, y a pesar de lo mucho que se ha escrito sobre ella y sobre los autores que la hicieron posible, quedan hoy en día numerosas lagunas y espacios oscuros que no han recibido la atención que se merecen. Uno de estos aspectos es, sin duda alguna, el de los cambios que se producen en la transmisión y recepción de los textos teatrales desde la aparición de la imprenta en España, en el año 1472, de la mano del impresor Joan Párix de Heidelberg². Es cierto que existen numerosos estudios de la transmisión de obras individuales o autores determinados, así como de la revolución que la imprenta tuvo en la difusión de las ideas, pero, en cambio, no existe un estudio global, o al menos parcial, que nos proporcione una visión contextualizada de la transmisión del hecho dramático antes de la irrupción en las tablas del ingenioso Lope de Vega.

Pocos años después del asentamiento en Segovia de la primera imprenta en España, aparece por vez primera, en 1496, el texto que marcará un punto y aparte en la historia de la transmisión de los textos teatrales y en la propia figura del dramaturgo: el *Cancionero de las obras de Juan de la Encina*, que conoció de 1496 a 1516 seis ediciones –1496, 1501, 1505, 1507, 1509 y 1516–³, signo claro del éxito alcanzado. Existe en esta obra un

1. Los títulos de las obras que se citen a lo largo de este artículo serán modernizados.

2. Para una información más concreta acerca del impacto que la imprenta tuvo en el mundo de las letras debe consultarse López-Vidriero y Cátedra (1998).

3. Para un examen minucioso y una localización de cada uno de estos ejemplares: López Morales (2000).

deseo implícito de dignificar el oficio de las letras. El *Cancionero* fue minuciosamente editado con unos fines utilitarios que ya han sido estudiados debidamente por la crítica: Cátedra, Guijarro Ceballos...

En los últimos 13 folios de esta obra podemos encontrar las ocho églogas que el autor salmantino compuso estando bajo el mecenazgo de los Duques de Alba. Como sucede con las otras partes que componen el *Cancionero*, la parte en la que se encuentran acomodadas las obras dramáticas está introducida por una rúbrica que indica la naturaleza de las composiciones que tras ella va a encontrarse el lector: «Representaciones hechas por Juan del Encina a los ilustres y muy magníficos señores don Fadrique de Toledo y doña Isabel Pementel: Duques de Alva Marqueses de Coria etc.» (Encina, *Cancionero*).

Esta rúbrica proporciona a las obras dramáticas que le siguen un estatus literario hasta la fecha desconocido para el teatro. Debemos recordar que las piezas teatrales de época medieval que han llegado hasta nosotros, véase el caso del *Auto de los Reyes Magos*, lo han hecho más por capricho del destino que por una sistematización de conservación y difusión de las mismas. Además, la especificación de la autoría desempeña una doble función: por un lado, proporciona autenticidad a la obra, mientras divulga el nombre de quien la compone

Las piezas dramáticas de Encina incluidas en su primera compilación no aparecen colocadas siguiendo un orden cronológico, sino que el autor las coloca siguiendo un criterio social y literario; la posición de las piezas dramáticas responde a un claro deseo arquitectónico del dramaturgo. No en vano la edición de este primer cancionero fue revisada por el propio autor. De este modo, la primera de las églogas sirve de introducción al tema central de las ocho composiciones, que, como es sabido, es el de la vida humana en su doble vertiente religiosa y profana. Las tres obras siguientes tratan de la vida religiosa, la quinta sirve de transición y las tres últimas hablan sobre la vida profana. Paralelamente las obras dramáticas ejercen también una función conclusiva de la obra conjunta en la que se hayan inscritas.

Encina es, pues, en palabras del profesor Pedro Cátedra: «El primer autor sensible a los cambios del mundo literario que estaba proporcionando la revolución de la imprenta, vale decir el primer autor que percibe las ventajas y los límites del moderno sistema de difusión de las ideas» (Cátedra, 1999: 12).

O en opinión del profesor Víctor Infantes:

Uno de los primeros literarios que adquiere la conciencia de la significación de la imprenta, tanto como de vehículo de difusión masiva de la poesía (y del teatro), como de la innegable realidad de una manera de conocer la literatura bajo las posibilidades que sugiere la rápida edición de los textos a través de los pliegos sueltos (Infantes, 1999: 83).

Tras el salmantino son muchos los dramaturgos que se decantan por la impresión compilatoria de sus obras: Lucas Fernández, 1514; Torres Naharro, 1517 o Gil Vicente, en 1562, son algunos ejemplos; aunque es deber señalar que en el caso del dramaturgo portugués fue su hijo quien dio las obras de su tío a las prensas buscando un reconocimiento que este no había podido disfrutar en vida.

Paralelamente a este cambio en el modo de transmisión, el creador teatral sufrirá un proceso de creciente profesionalización, abandonando su anterior concepción medieval.

Como han señalado varios críticos, García-Bermejo Giner (2003), Cátedra (1999) o Pérez Priego (1996), entre otros, buena parte del teatro prelopesco nace de la voluntad de su autor de obtener el beneplácito y el reconocimiento social. Así pues, la publicación impresa de las grandes compilaciones tendrá una función social a la vez que literaria.

Sin embargo, no todos los mecenas estaban dispuestos a costear los gastos que suponía una edición compilatoria de estas características; de ahí que, durante este mismo periodo de tiempo, las obras circularan también en pliegos sueltos, mucho más económicos; es el caso de la *Farsa del Mundo* o la *Farsa Turquesana* compuestas ambas por López de Yanguas, analizadas en García-Bermejo (2003).

Todas estas obras dramáticas, tanto aquellas que se encuentran recogidas en compilaciones como las que circulan en pliego sueltos, presentan características comunes en su presentación al lector. Las obras van encabezadas por el nombre del autor, el título de la obra, el nombre de los protagonistas, la descripción de la acción que en ellas se presenta y los rasgos particulares de la misma. Por ejemplo, volviendo al caso de López de Yanguas, puede leerse lo siguiente:

Farsa del Mundo y moral, del actor de la Real, que es Fernán López de Yanguas, la cual va dirigida a la Ilustre y así magnífica señora, la señora doña Juana de Çúñiga, Condesa de Aguilar. Esta presente drama es nuevamente compuesta por Hernán López de Yanguas sobre este dicho del Apóstol, que dice: Haec est victoria quae vincit mundum, fides nostra; en la cual se introducen cuatro interlocutores: el primero es el mismo Mundo; el segundo es un pastor llamado Apetito; el tercero, un hermitaño; el cuarto es la Fe. Es la intención del auctor magnifester las cautelas del mundo, cómo engañan a cada uno de nosotros, que se entiende por el Apetito. Junto con esto, cómo por el Hermitaño, que es la predicación e religión, nos arrimamos a la Fe, y con ella le vencemos, como la obra declara. Relátase, en fin, la Asunción de Nuestra Señora, en la cual hay bien que ver e que no ver, porque no alcançan los ojos. Acaba con su música concertadamente (López de Yanguas, 1967).

O el caso de la *Farsa del nacimiento de nuestro señor Jesucristo* incluida en la compilación de *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández en la que puede leerse lo siguiente:

Auto o farsa del nacimiento de nuestro señor Jesucristo. En la cual se introducen cuatro pastores llamados: PASCUAL y LLOREYNTE, y JUAN, y PEDRO PICADO. Y en la última copla llaman otro pastor que se llama MINGOPASCUAL que los ayude a cantar. Entra primero PASCUAL, muerto de frío, blasfemando de los temporales, y doliéndose de los ganados y frutos de la tierra. Y en fin, acordándose de aquel proverbio común, que suelen decir que todos los duelos con pan son buenos, acuerda de almorzar, y por que mejor le sepa, llama a su compañero LLOREYNTE, el cual falla durmiendo, y lo despierta. Y después, olvidados del almuerzo, inventan algunos juegos, los cuales le estorba el tercero pastor, llamado JUAN, el cual les viene a contar con gran alegría el nacimiento, el cual ya narrado, entra PEDRO PICADO, y el JUAN los lieua a Bethlén a adorar al señor cantando y bailando el villancico en fin escrito en canto de órgano (Fernández, 1981).

Como insinúa Pérez Priego (1996) el teatro de esta época parecía estar más destinado a un posible lector que a un espectador; receptor por excelencia del teatro medieval anterior. Así, al final de la edición suelta de la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro podemos leer lo siguiente: «No menos tú puedes, lector, provocar / con esta meliflua letura elegante».

Este doble modelo editorial basado en la publicación de grandes compilaciones de un autor único e impresión de pliegos sueltos, vio prolongada su existencia a lo largo de los

primeros cincuenta años del siglo XVI, periodo en el que las circunstancias de la producción escénica del teatro apenas conocieron cambios. Toda producción literaria, piénsese en teatro, poesía o novela, parece haber tenido un público mixto –no se puede olvidar la presencia de estos textos en los inventarios de testamentaría de profesionales y pequeños comerciantes, e incluso mujeres–, aunque sus destinatarios parecen haber sido sobre todo aristócratas, como parecen probar las abundantes dedicatorias a duques, condes y príncipes que pueden encontrarse en los preámbulos de las obras impresas. Torres Naharro, por ejemplo, dedica su *Propadallia* al –cito– «ilustrísimo Señor el S. Don Ferrando Davalos de Aquino, Marques de Pescara».

Pero al atravesar el umbral de la mitad de la centuria, aproximadamente, se desata una renovación, muy localizada, de la práctica dramática. No es casualidad que esos cambios se reflejen en los cauces de difusión de los textos en el momento y en los espacios en los que tiene lugar la transformación del modelo anterior: Sevilla y Valencia⁴.

Con el incipiente crecimiento de la burguesía por los años de 1550, el teatro abandona los salones nobiliarios y sale a la calle. La producción literaria, incluido el teatro, ensancha su horizonte de divulgación, ya sea de manera oral o leída: «La literatura –palabras tomadas de Pérez Priego (1996: 115)– se va extendiendo a ojos vista hacia los sectores populares que antes solo habían recibido migajas del banquete literario».

La aparición de Lope de Rueda en el mundo del teatro propicia notablemente, como ha sido estudiado por gran parte de la crítica, los estudios de Canet Valles son un buen ejemplo, que este alcance una dimensión de empresa comercial bien organizada, a la que muchos dramaturgos habrían de suministrar una gran cantidad de textos. Las compañías profesionales se veían obligadas a satisfacer una fuerte demanda de un público exigente. Con todo, el dramaturgo goza en este momento de una consideración inferior; si este vendía sus obras, perdía todos los derechos sobre ellas. Esta falta de estatus tiene como consecuencia la poca proliferación de obras impresas frente a otros géneros como la poesía o la novela.

No obstante, conservamos suficientes testimonios impresos y manuscritos para determinar que, efectivamente, existía una gran demanda de textos escritos por parte del público en los últimos veinte años del siglo XVI. Así, todos los grandes ingenios de la generación de 1580 vieron sus obras en las prensas, bien fuera de manera individual o colectiva, en forma de pliego suelto o en grandes compendios.

El valenciano Andrés Rey de Artienda, por ejemplo, publica *Los amantes* en casa de la viuda de Juan de Huete en 1581. Al inicio de esta tragedia basada en la trágica historia de amor entre los jóvenes turolenses Isabel y Diego, puede leerse la dedicatoria que el dramaturgo compuso para su mecenas Don Tomás de Vilanova. Sin embargo, el valenciano va un paso más allá; no escapa al lector avisado que esta dedicatoria es, en realidad, toda una declaración de principios de la dignidad que el oficio de dramaturgo debía tener, así como una breve preceptiva que refleja el estado cambiante en el que el teatro se encontraba inmerso en ese momento:

4. En relación a la intensa vida teatral que acontencía en estas dos ciudades durante el siglo XVI pueden consultarse los estudios realizados por Merimée (1985) para el caso de Valencia o por Sentaurens (1984) para el caso de la ciudad andaluza.

Y una bota, no entera, sino media,
calzada, y lo demás pomposo y rico,
el representaba la tragedia;
la cual no sufre estado humilde o chico
ni habla jamás de cosa que no sea
verdad, o no llegue a ser tantico.

Pero como lo antigo al fin se acaba,
diez tablas, dos tapices y una alfonbra
hinchén aquella fábrica tan brava.
Ya de los coros ni hay rastro, ni sombra,
aunque impresos los ví, no ha muchos meses,
en dos Nises, que así el autor las nombra.

Ya no queremos tanta hebilla y pernos;
bastan los que nos sirven a la justa,
más bien garbados, llanos y modernos.
Digo que España está en su edad robusta,
y como en lengua y armas valga y pueda,
me parece gustar de lo que gusta
(Rey de Artieda, 1997: 5).

Artieda, al igual que sus coetáneos, se sabía impulsor de una nueva forma de hacer teatro.

Dos años más tarde, en 1583, daría Juan de la Cueva sus obras dramáticas a la imprenta bajo el título de:

Primera Parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva. Dirigidas a Momo. Con licencia de su Majestad. En Sevilla, en casa de Andrea Pescio Año de 1583. A costa de Iacome Lopez, y de Antonio Acosta.

Este volumen, que gozaría de una segunda edición en 1588 en la misma ciudad de Sevilla, contiene un total de 12 piezas teatrales que no me detendré a enumerar en este momento. Lo que sí deseo destacar de esta edición de las comedias de Juan de la Cueva es que se hallan agrupadas en un volumen que solamente contiene piezas teatrales. Además, el propio Cueva incluye los detalles de las representaciones de estas obras en el volumen impreso. De este modo se sabe que buena parte de ellas fueran representadas en la huerta de Doña Elvira por los representantes más notables de la época: Pedro de Saldoña o Alonso Rodríguez. Este volumen tuvo una segunda edición en casa de Juan de León en el año 1588. Seguramente, esta segunda edición, hecha en la misma ciudad de Sevilla, se debiera a la gran demanda que las obras de Juan de la Cueva tenían en dicha ciudad. Éxito que se extendió rápidamente por otros puntos de la península como atestigua la publicación de una suelta de su *Comedia del saco de Roma* en 1603 en las prensas de Sebastián de Cormellas en Barcelona. Al respecto podrá verse dentro de poco la interesante tesis de Francisco Javier Burguillo.

Como atestigua la transmisión de Juan de la Cueva, y más tarde lo hará la de Lope de Vega, no era extraño que los impresores y editores sesgaran los grandes compendios y editaran sueltas, más baratas y asequibles para el gran público.

En esta misma década de los ochenta, da Gabriel Lasso de la Vega sus obras a la estampa de Gracia en Alcalá de Henares bajo el título de:

Primera parte del Romancero y tragedias de Gabriel Laso de la Vega, criado del Rey nuestro señor, natural de Madrid. Dirigido a don Felipe Príncipe de las Españas, hijo del católico Don Felipe nuestro señor, Rey de las, segundo de este nombre. Con privilegio. Impreso con licencia en Alcalá de Henares en / casa de Juan Graciá, que sea en gloria. Año 1587. A costa de loa de Motya mercader de libros.

Contiene esta primera parte setenta y seis romances, una canción amorosa, un poema en estancias, diez sonetos y dos tragedias tituladas: *Tragedia llamada honra de Dido restaurada* y *Tragedia de la ruina de Constantinopla* (llamada así en la Tabla pero identificada al frente del texto dramático como *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*). Como sucede con el cancionero de Encina, las piezas dramáticas del madrileño se sitúan al final de la recopilación de sus obras, a partir del folio 146r. Cada una de las tragedias va encabezada por una explicación del argumento que en ella se expone y por un introito.

La tragedia postulada por los escritores dramáticos de esta generación es un teatro, en muchas ocasiones, un tanto libresco, alejado del gusto del vulgo; buscando la elevación que este género se merecía.

El modo de transmisión en grandes compilaciones experimentó una sorprendente mutación en la primera década del siglo siguiente. Las compilaciones de autores únicos donde se mezclaban las obras dramáticas y líricas dieron paso a grandes volúmenes destinados exclusivamente a la transmisión del teatro; ya fueran de grupos de autores o de dramaturgos únicos, reunidos por los propios impresores –los primeros cronológicamente hablando– como el caso de Lope de Vega y las partes de sus comedias. Prueba palpable de este último hecho es la publicación en 1608 de un volumen en el que se recogían algunas de las obras dramáticas compuestas por distintos autores naturales de la ciudad de Valencia. Nos referimos al compendio que lleva por título:

Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia. Dedicadas a Don Luis Ferrer y Cardona, del hábito de Santiago. Coadjuntro en el oficio de Portantvezes de General Gobernador de esta ciudad y reino, y un señor de la Baronia de Sol. Con privilegio. En Valencia por Aurelio Mey, 1608. Véndese en casa de Jusepe Ferrer. Mercader de libros delante de la Diputación y a su costa⁵.

En este volumen encontramos las composiciones de Aguilar, Tárrega, Miguel Beneyto o Guillén de Castro. Con todo, la aparición de estos volúmenes no hubiera sido posible sin el hábito lector implantado durante el transcurso del siglo anterior.

Otra vía de transmisión de los textos dramáticos, esta vez destinada a un teatro religioso, que podemos observar al elaborar un catálogo de las obras conservadas y que no ha recibido, creo, la atención que se merece, es la de los cancioneros del siglo XVI. Durante el periodo que abarcamos es posible encontrar varios cancioneros en los que figuran recogidas obras dramáticas afines a las celebraciones religiosas o de carácter hagiográfico. Ejemplo de ello es el *Cancionero General de la Doctrina cristiana* compuesto por López

5. Noticia tomada del volumen dedicado al teatro valenciano llevado a cabo por Merimée (1986).

de Úbeda, publicado en Alcalá de Henares en 1585 y que contiene la titulada *Comedia de San Alejo* y la *Comedia de virtudes contra vicios* y *Auto de la esposa en los Cantares*⁶.

El cancionero de López de Úbeda no es único y así, un año después de la publicación de este y el mismo año de su tercera edición (existe una primera edición datada por Moñino en 1579), es posible encontrar otro cancionero de igual naturaleza compuesto por López Maldonado.

Tomando las palabras del propio autor en el libro II de este cancionero se encuentran dos églogas que: «De lo cómico, quien gusta dello, hallará una natural semejanza en dos Églogas pastoriles que aquí van mezcladas».

Por último señalar que la invención de la imprenta no abolió, de ningún modo, el papel de la copia manuscrita como soporte de la publicación y transmisión de los textos teatrales. De hecho, el grueso de las obras que conservamos de este último tramo del siglo XVI ha llegado a nosotros a través de manuscritos: hasta la fecha me ha sido posible localizar un buen número de ellos repartidos por diferentes bibliotecas. Número que no es sino una pequeña muestra de la ferviente actividad dramática que azotaba las tierras peninsulares en el ocaso del siglo XVI.

La mayor parte de estas obras pertenece a los colegios que la orden jesuita tenía diseminados por toda la geografía peninsular. La mayor parte de estos textos se haya, como muy bien han estudiado los profesores García Soriano y Alonso Asenjo, custodiados en la denominada Colección de Cortés en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia y en la Biblioteca Nacional de Madrid. El gran número de las obras conservadas da una idea de la intensa actividad educativa que se ejercía en los centros de la Compañía. Estas obras, al contrario de lo que sucedió con las citadas hasta ahora, no entraron en el circuito comercial que se constituyó alrededor del teatro. Permanecieron en un plano acotado, pero no por ello ocultas al público, como puede verse por las diversas noticias que de representaciones jesuitas han llegado hasta nosotros. Ejemplo de ello es la *Comedia Paresia* compuesta por el jesuita Andrés Rodríguez y representada en la ciudad de Córdoba el 23 de enero de 1580 o el anónimo *Diálogo del Buen Pastor* representado en Toledo en el año de 1584.

Las piezas dramáticas pertenecientes al ambiente jesuita presentan un reto para el estudioso; ya que en muchas ocasiones aparecen sin autor y sin fecha de composición. El modo de entender la creación dramática era totalmente opuesto a la concepción que se había instaurado fuera de los centros religiosos. El reconocimiento y la fama pasaban a un segundo plano en favor del valor de la educación y la catequización.

Entre las piezas manuscritas de este periodo, no pertenecientes al ambiente de la orden, merecen especial atención las conservadas en el Palacio Real de Madrid, procedente de la biblioteca del conde de Gondomar. Arata (†) dio cumplida cuenta de las obras que pueden encontrarse en esta Biblioteca que puede ser tomada, sin lugar a dudas, como modelo de las bibliotecas nobiliarias de la época en la que nos movemos. Posee un total de noventa piezas dramáticas que van desde comedias hasta loas. La mayor parte de ellas, y por ello nos interesa notablemente, ha sido fechada en el último cuarto del siglo XVI. Entre ellas podemos encontrar ejemplares de las primeras obras de Lope de Vega, fechadas entre 1585

6. Da noticia de este cancionero, así como de otros citados más adelante, Rodríguez Moñino (1973).

y 1595, pero también obras de autores menores y anónimos compuestas entre 1575 y 1585; tal es el caso de *La conquista de Jerusalén por Godofredo Bullón*, obra conservada en los ff. 246-268 en el ms. II-460. Se trata de una adaptación de la *Gerusalemme liberata*, poema de Torquato Tasso publicado en Parma en 1581. Arata (1991) aporta en su artículo datos irrefutables que sitúan el periodo de composición de esta obra en los cinco primeros años de la década de los ochenta (1581-1585).

Queda perfilado, creo, a grandes rasgos con estas breves líneas el modo de transmisión que las obras teatrales tuvieron durante el último cuarto del siglo XVI. Estableciéndose dos grandes vías de difusión: la impresa y la manuscrita; esta última reservada para obras escolares y bibliotecas de nobles, además de como medio de transmisión de la obra entre compañías, línea que no se ha tocado aquí por falta de tiempo⁷. Los manuscritos no atienden a estrategias editoriales ni buscan el beneplácito y estatus social que la obra impresa podría dar. De este modo, la mayor parte de las obras conservadas por esta vía carece de una rúbrica completa, apenas si podemos leer el título. El nombre del autor, así como el nombre de los personajes o la dedicatoria no están presentes salvo en casos excepcionales como pueden ser las obras del padre Rodríguez. Por otro lado, en una línea mucho más asentada, asistimos al nacimiento de las grandes compilaciones en las que los paratextos como dedicatorias, preceptivas disimuladas o sonetos en loor del autor van ganando cada vez más terreno. Las compilaciones en las que teatro y lírica se dan la mano van dando lugar a compendios puramente teatrales en las que el nombre del autor y su fama adquieren una posición privilegiada.

BIBLIOGRAFÍA

- CÁTEDRA, Pedro M., «Introducción» en *El humanismo en tiempos de Juan de la Encina*, ed. Javier Guijarro, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999.
- CUEVA, Juan de la, *Primera parte de las comedias y tragedia*, ed. facsímil disponible en la Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca.
- ENCINA, Juan de, *Cancionero* ed. facsímil disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9477>> [última consulta realizada: 30-11-2010].
- FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y églogas*, ed. Josefa Canellada, Castalia, Madrid, 1981.
- INFANTES, Víctor, «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos» en *El humanismo en tiempos de Juan de la Encina*, ed. Javier Guijarro, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999.
- LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Primera parte del romancero y tragedias*, ed. Bárbara J. Mortenson, Edwin Meller Pres, New York, 2008.
- LÓPEZ DE YANGUAS, Hernando, «Farsa del mundo» en *Obras dramáticas*, ed. Fernando González Ollé, Espasa-Calpe, Madrid, 1967.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, «Las églogas de Juan de la Encina. Estudio bibliográfico de ediciones antiguas», *Revista de Filología Española*, 80 (2000), pp. 89-128.

7. Sobre la transmisión de obras entre compañías teatrales pueden leerse aportaciones muy interesantes en: Vega (2001).

DOBLE DIVERGENCIA DEL TEATRO EN LA SEGUNDA MITAD DEL XVI

- LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa y Pedro M Cátedra, «La imprenta y su impacto en Castilla», en *Historia de una cultura: la singularidad de Castilla*, 4 vols. T. II, ed. Agustín García Simón, 1998, pp. 464-542.
- REY DE ARTIEDA, Andrés, «Los Amantes» , en *Teatro clásico en Valencia I*, Teresa Ferrer Valls, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1997.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI*, Castalia, Madrid, 1973.
- VEGA, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Castalia, Madrid, 2001.

