

NOTAS SOBRE LA EDICIÓN DEL TEATRO DE JUAN DE LA CUEVA:
PROBLEMAS Y CASOS DE LA COMEDIA DEL TUTOR¹

JAVIER BURGUILLO
Universidad de Salamanca
SEMYR

RESUMEN: Este trabajo sitúa la *Comedia del tutor* dentro del corpus dramático de Juan de la Cueva, describe los avatares editoriales de su colección teatral y, a partir de la obra de *El tutor*, analiza la problemática actual de una edición crítica de las piezas de este autor, destacando la necesidad de incorporar en ellas una anotación específica de los elementos escenográficos y espectaculares.

PALABRAS CLAVE: Juan de la Cueva – generación teatral de 1580 – teatro prelopista

ABSTRACT: This article situates the *Comedia del tutor* inside Juan de la Cueva's dramatic corpus, describes the publishing vicissitudes of his

¹ Este trabajo tiene su origen en una presentación oral dentro del *Seminario de Doctorado: La edición y anotación de textos teatrales del siglo XVI: problemas y casos*, dirigido por Javier San José Lera en el marco del proyecto de investigación *TESAL16. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca* (Junta de Castilla y León SA155A11-1 y MICINN FFI2011-25582), motivo por el que he centrado mi interés en la salmantina *Comedia del tutor*.

Incipit XXXII – XXXIII (2012 – 2013), 19-44

Entregado: 5/7/2013 - Aceptado: 23/8/2013

theatrical collection and, based on the work *El tutor*, analyzes the current problems of a critical edition of the pieces of this author, emphasizing the need to incorporate a specific annotation of the elements related to theatre in them.

KEYWORDS: Juan de la Cueva – theatrical generation of 1580 – pre-Lopean drama

I. EL CONTEXTO LITERARIO GENERAL Y LA *COMEDIA DEL TUTOR*

Juan de la Cueva (1543-1612) es uno de los dramaturgos más representativos de la llamada “generación teatral de 1580”: la de Cervantes, Lobo Lasso de la Vega, Argensola, Virués, etc.; aquella que estrenó sus piezas en los primeros corrales de comedias, que escribió para las primeras agrupaciones profesionales y que llenó los escenarios españoles desde los últimos días de los actores-autores hasta la madurez de Lope de Vega, colaborando así, con sus aciertos y sus fracasos, a decantar el modelo de la *comedia nueva*². Cueva estrenó sus obras entre 1579 y 1581 en los corrales sevillanos de don Juan, de doña Elvira y de las Atarazanas, a cargo de representantes y compañías de prestigio (las de Alonso Rodríguez, Pedro de Saldaña y Alonso de Cisneros), en el momento inaugural del teatro comercial hispalense. Se trata de catorce piezas – diez comedias y cuatro tragedias– que se suelen dividir en tres apartados. En primer lugar, aquellas que tienen como fuente principal las crónicas y el romancero, y que desarrollan argumentos de la historia legendaria de Castilla: la *Comedia de la muerte del rey don Sancho* (1579), la *Comedia de los siete infantes de Lara* (1579), y la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* (1579). Junto a estas se suele incluir también la *Comedia del saco de Roma* (1579), aunque aborda un suceso más reciente. El segundo grupo lo forman tres piezas inspiradas en la historia y la mitología clásicas: la *Tragedia de la muerte de Áyax* (1579), que procede

²Para un estado de la cuestión sobre el estudio de este teatro véase Ojeda (2011).

de las *Metamorfosis* de Ovidio, desarrolla el episodio del “juicio de las armas” que causará el suicidio del héroe; la historia de la *Tragedia de la muerte de Virginia* (1580), deudora de las *Décadas* de Tito Livio, en la que la doncella muere a manos de su padre, que prefiere asesinarla a verla deshonrada; y la *Comedia de la libertad de Roma por Mucio Cévola* (1581), que sube a las tablas la historia, recogida también por Livio, de la expulsión de Roma de la dinastía tarquinia después de la violación de Lucrecia. A caballo entre estas obras y las del tercer grupo se pueden situar otras dos sobre *El príncipe tirano* (1580), una comedia y una tragedia de idéntico título, impregnadas del fatalismo de la tragedia senequista pero de argumento original, en las que Cueva pretende mostrar los límites del rey injusto, del tirano. El último tipo lo forman las piezas que presentan un argumento novelesco, aunque poseen un sentido y un desarrollo muy distintos entre sí: la *Comedia del infamador* (1581) es de trama amorosa y ambiente contemporáneo; la *Comedia de la constancia de Arcelina* (1579) de enredo amoroso y cierto tremendismo; la *Comedia del degollado* (1579) sobre cautivos; la *Comedia del viejo enamorado* (1580), sobre el tópico de los amores de un anciano por una adolescente y, por fin, nuestra divertida *Comedia del tutor* (1579)³, una de sus piezas más relevantes y posiblemente la más cercana al gusto contemporáneo: los personajes están más conseguidos, el diálogo es más ágil y, sobre todo, el obsesivo afán didáctico del resto de sus obras se subordina aquí a la acción dramática, al pasatiempo y a la risa.

Como muchas piezas de esos años, su estructura se presenta aún dividida en cuatro jornadas. La primera comienza en Sevilla, con un soliloquio de Octavio, enamorado de Aurelia. Aparece su criado Licio y le describe, para su regocijo, un retrato de la dama que acaba de contemplar; pero ambos están apenados porque Dorildo, el tutor de Octavio, ha decidido enviar a su pupilo a estudiar a Salamanca para hacer de él un hombre de provecho y evitar su perdición amorosa. En las escenas siguientes se presenta, por un lado, el amor de los dos jóvenes y, por otro,

³ Para una clasificación más precisa de este corpus véase Presotto (2011) y sobre la dramaturgia de Cueva a Reyes Peña *et alii* (2008) y Presotto (2013).

la hipocresía del tutor, que exige a Octavio una conducta moral cuando él persigue a las mulatas del lugar y se entrega a los juegos de naipes. En los parlamentos finales, Octavio parte con Licio para la ciudad del Tormes, y el tutor aprovecha la ocasión para declarar su amor a Aurelia, que lo rechaza. La segunda jornada comienza en Salamanca. Allí, ni la vida académica ni la algarabía estudiantil alegran el corazón de Octavio, que sufre por estar lejos de su amada. Otro estudiante, Leotacio, se enamora también de Aurelia al ver un retrato que le muestra Octavio, y decide viajar a Sevilla junto a su criado, el fanfarrón Astropo, para conquistar a la dama. Engaña entonces a su amigo Octavio y lo deja a cargo de su casa. Ya en Sevilla, Leotacio se encuentra con Licio, que ha ido también para llevar al tutor una carta de Octavio. Es entonces cuando Leotacio y el tutor, cada uno por su parte, pretenden servirse de Licio para conseguir el amor de Aurelia. Y el criado accede porque quiere burlarse de ellos e informa a la joven de sus intenciones. En la siguiente jornada, Licio instala a Leotacio en casa de Dorildo, diciéndole que es pariente de Aurelia; y, llegada la noche, da un susto de muerte a Leotacio y a Astropo, vestido con un disfraz de diablo. Los jóvenes quedan tan horrorizados que Astropo decide volver a Salamanca. Licio aprovecha este viaje para hacer llegar a Octavio una carta en la que le avisa de la traición. La última jornada comienza de nuevo en la vieja ciudad universitaria, donde Octavio recibe la carta y decide salir inmediatamente hacia Sevilla, donde Licio prepara una nueva burla: hace creer a Dorildo y a Leotacio, independientemente, que Aurelia ha aceptado sus pretensiones amorosas y que quiere encontrarse con ellos esa noche. Cada uno va al lugar señalado y a la misma hora, pero Dorildo se encontrará con Octavio, disfrazado de mujer, y Leotacio con Licio, vestido del mismo modo. Cuando ambos creen estar con su amada, aparece la auténtica Aurelia, acompañada por el bobo Gonzalo, y descubren la burla de los disfraces, de forma que los traidores quedan avergonzados y triunfa el ingenio de Licio.

Este resumen nos permite advertir la dependencia del texto de la comedia urbana clásica y del teatro popular precedente. Casi podríamos decir que estamos ante una comedia que cobija y amplía el hilo

argumental de dos entremeses. Así se lo indica Licio a Aurelia antes de la primera chanza: “La hora que quiero es, | en que veas un entremés, | que te harte de reír” (vv. 1589-1591). No aparecen aquí, como es habitual en otros textos del autor, ni caracteres elevados ni personajes alegóricos, y el tono del verso es menos elaborado que otras veces. La obra daría pie a comentar interesantes cuestiones de la historia cultural y literaria del momento, como su relación con *La Celestina*, o su representación de Salamanca frente a otras piezas ambientadas en esa ciudad estudiantil, como *El bobo del colegio*; o analizar –como ya apuntó Herrero (1941) y ha desarrollado Reyes Peña (2005)– el personaje de Licio como uno de los configuradores del prototipo del *gracioso* en la escena española; asuntos que no voy a desarrollar aquí para poder atender directamente a describir la tradición editorial del teatro de Cueva (apartados II y III) y comentar algunos de los problemas que plantea la edición del teatro de este autor, sirviéndome para ello, como hilo conductor, de una pretendida edición de la *Comedia del tutor* (apartado IV).

II. LIBROS PARA LEER TEATRO

El propio dramaturgo se encargó de la publicación de sus obras en una fecha muy próxima al tiempo del estreno. Agrupó las catorce piezas en una colección que vio la luz en 1583 como la *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo*. Y fue impresa en Sevilla, en casa de Andrea Pescioni, a costa de Iacome López y de Antonio de Acosta, con licencia del 26 de marzo de 1583. La colección se conserva en un único ejemplar en la Biblioteca Nacional de Viena, donde apareció a principios del siglo pasado. A los pocos meses, Cueva solicita una nueva licencia para volver a editar el texto. Puede que le moviera a ello el éxito de la primera edición, querer revisar o variar el texto, o la ausencia de un privilegio de impresión en la licencia de 1583. El caso es que el 1 de septiembre de 1584 obtiene una nueva licencia

para imprimir y el privilegio para vender el libro durante diez años⁴. A pesar de la rapidez de estas gestiones, la nueva edición se retrasa cuatro años sin que sepamos el motivo: *Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva. Dirigidas a Momo*, en Sevilla, por Juan de León, en 1588, y a costa de Fernando de Medina del Campo⁵. En esta segunda edición corrige una parte de los errores de la primera, añade un *Argumento general* al comienzo de cada pieza y otro *Argumento* al principio de cada jornada (a excepción de la 3ª jornada de la 1ª comedia, que falta en todos los ejemplares), como se indica en la portada: “Van añadidos en esta segunda impresión en las comedias y tragedias argumentos, y en todas las jornadas; enmendados muchos yerros y faltas de la primera impresión”. Al final del *Argumento general* de cada pieza, se consignan ahora los datos más relevantes sobre su estreno. Para la *Comedia del tutor* se indica que: “Fue representada esta comedia la primera vez en Sevilla, en la güerta de Doña Elvira, por Pedro de Saldaña, siendo Asistente don Francisco de Çapata y Cisneros, conde de Barajas. Año de 1579” (fol. 117v).

Junto a los textos legales, en los preliminares de 1583 figuraba una “Epístola dedicatoria a Momo” en la que Cueva dedica su colección, con sarcasmo, a Momo, divinidad pagana y “príncipe de los maldicientes” de forma que con este ofrecimiento se aplaquen las iras que los críticos vayan a lanzar sobre sus escritos, y presenta sus obras como piezas con un sentido didáctico, como casos ejemplares de mujeres y hombres virtuosos. Esta epístola se copia de nuevo en 1588, acompañada de un poema laudatorio de Miguel Díaz de Alarcón en tercetos encadenados⁶. Este cambio de impresor no supone un cambio real de imprenta: Juan de León comenzó a imprimir en 1585 asociado al italiano Pescioni; en

⁴Cfr. *Primera parte de las comedias y tragedias*, 1588 (BNE R/12349, h. A₂r), que citaré en adelante.

⁵Palau (1948-1977, IV, 230b) cataloga también una *Comedia de la muerte del rey don Sancho* (Sevilla, 1588) (nn. 66146 y 66150), pero es un error: no existió una suelta con estos datos.

⁶Para el autor y el contexto de estos versos véase Puerta (2001, 49) relacionado con Burguillo (2010, 459-461).

1587 deja de mencionarse al primero (desaparece incluso su marca de imprenta) y toda la empresa pasa a depender de León⁷.

Pocos meses después del vencimiento del privilegio que se le había concedido para la segunda edición de sus comedias (1584-1594), firma un poder notarial (15 de enero de 1595) al “licenciado Rodrigo de Cabrera, oydor por Su Magestad en el Audiencia Real de Canaria, residente en corte de Su Magestad”, para que se pueda presentar en su nombre ante el Consejo Real y pida una nueva prórroga del privilegio: “y me lo alargue para que yo pueda ymprimir la dicha primera parte de el dicho mi libro por el tiempo que más fuere su voluntad, e que me dé licencia, para que yo pueda ymprimir la segunda parte de el dicho libro que tengo, de pedir exsamen y previllegio para lo poder ympremir y vender”⁸. No conservamos ningún ejemplar de esa tercera edición de la *Primera parte* que aquí se anuncia, ni hay tampoco noticia de que se llegara a imprimir la “segunda parte de el dicho libro” para el que solicita licencias. Tan solo nos consta, por otro documento del 9 de junio de ese año, que Cueva otorga, ante el mismo escribano, un nuevo poder relacionado con esa *Segunda parte de las comedias y tragedias* que había anunciado. Se trata de otro escrito en el que concede al Ldo. Antonio Jiménez de Mora y al bachiller Diego Díaz, la potestad para que puedan “presentar y presenten en mi nombre un libro yntitulado *Segunda parte de las comedias y trajedias* que yo tengo hecho a mi nombre”⁹. Este segundo documento viene a

⁷ La crítica suele hablar de un cambio de imprenta, a pesar de la información ofrecida por Escudero y Perosso (1894, 30-33) o Delgado (1996, II, 532-533).

⁸ Poder notarial exhumado y reproducido por Reyes Peña *et alii* (2008, 32 y lámina VI).

⁹ Véase Rodríguez Marín (1923, 514). Díaz de Escovar (1910, 433) cita otra tragedia que se ha querido relacionar con esa *Segunda parte* que no conservamos (p. ej. Hermenegildo, 1973, 279n, o Novo, 1993, 56). En una ficha de 1581 indica: “En el Corral de Doña Elvira, de Sevilla, representó Alonso de Cisneros, estrenando la comedia de Juan de la Cueva, *El infamador*. | Publicó Micer Andrés, Rey de Artieda, su tragedia *Los amantes de Teruel*. Se imprimió en Valencia. | En el Corral de las Atarazanas, de Sevilla, representó la Compañía de Alonso de la Capilla, estrenando *La libertad de Roma por Mucio Scévola*, de Juan de la Cueva. | Representó en el Corral de Doña Elvira, de Sevilla, el autor Pedro de Saldaña, debiendo en esta época estrenar varias comedias de Juan de la Cueva, entre ellas *El degollado*, *El tutor* y *La Constancia de Arcelina* y la tragedia *La muerte de Agar*”. Dudo de la existencia de esta última porque la ficha está llena de errores (tres de las piezas de Cueva no son de

confirmar la existencia de dicha colección, que parece que llegó a estar, al menos, en manos de sus representantes legales¹⁰.

Varios años después del supuesto fracaso de estas diligencias, se publica en 1603, en Barcelona, en casa de Sebastián de Cormellas y como pieza suelta, su *Comedia del saco de Roma*¹¹. Se realizó fuera de su círculo habitual de influencia y, seguramente, fuera también de su control, porque conserva la versión de 1583. Tanto su formato como el impresor que se hace cargo de ella permiten suponer que al menos se tuvo en cuenta una de las piezas de Cueva dentro de la explotación comercial del teatro impreso a comienzos del siglo XVII. Recuérdese que en esos años comienzan a difundirse las comedias sueltas y la edición por partes de la obra de Lope (la primera en Zaragoza: Angelo Tavanno, 1604). Sebastián de Cormellas será, de hecho, uno de los impresores que más rápido debió advertir esta demanda y los beneficios que podía obtener de ella. Al tiempo que ve la luz en su casa nuestra comedia, está editando a Lope (*La Arcadia*, 1602; *El peregrino en su patria*, 1605) y al pícaro Guzmán (1603, 1605). Pero poco después se decide por el teatro como una de sus líneas editoriales prioritarias: en 1609 se ocupa de las *Comedias de autores valencianos*, con obras de Tárrega, Aguilar, Guillén de Castro, etc.; en 1611 edita la *Segunda parte de las comedias* de Lope; en 1614 las *Doze comedias* de Lope y la *Parte tercera [...] de Lope de Vega y otros autores* (Vélez, Grajal, Mira de Amescua, etc.); en 1616 sale de su imprenta la *Flor de las comedias de España*, con obras de

1581 y varía el título de la tragedia de Artieda), porque la Biblia no relata cómo murió dicha esclava, y sobre todo, porque la palabra *Agar* se puede confundir fácilmente con *Áyax*, de *La muerte de Áyax*, como sucede en las guardas de la edición de 1583, en la que se consigna así una por la otra.

¹⁰ Además, el autor aludió a ella en un poema de su *Coro febeo de romances historiales* (1587) dentro de las obras “que daré agora a la emprenta” (BNE R/6285, fol. 170v-171r).

¹¹ Palau (1948-1977, IV, 230b) la documentó como parte de los fondos de la biblioteca del marqués de Jerez de los Caballeros, que fue el origen de la Biblioteca de la Hispanic Society, donde se conserva actualmente. A esta comedia precede, en Palau, la referencia a una *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Zamora* (n. 66151), con los mismos datos editoriales (Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1603) pero sin localización actual. Nunca formó parte, al menos, de la biblioteca del marqués (Rodríguez-Moñino, 1966, 46-47), y nadie más ha vuelto a dar cuenta de ella (VV. AA., 1982, I, 135).

Lope, Mira de Amescua, Aguilar, Vélez, Tárrega, etc., y la *Sexta parte de las comedias* de Lope; en 1617 la *Séptima* y *Octava parte* de Lope; y en 1618 la *Novena*, *Décima* y *Oncena parte* del mismo autor, entre los datos más destacados¹².

Pero ni este teatro ni esta dinámica editorial eran ya los propios de Juan de la Cueva. Y quizá por este motivo no prosperó, con el cambio de siglo, la publicación de su *Segunda parte de comedias*. Sin embargo, el alto concepto que tenía de su labor literaria, junto al deseo de que sus escritos perduraran y de que su mensaje pedagógico llegara a un mayor número de personas, le debió animar a publicar sus primeras piezas al poco de estrenarlas. Porque, aunque eran obras creadas para la representación, seguían teniendo utilidad como textos de lectura provechosa, según explica en la epístola inicial: “Y ha llegado la malicia de nuestros tiempos en algunos a querer formar escrúpulo de afrenta en la composición dellas [las piezas], sin considerar el provecho que en la república resulta *de su letura*, pues la comedia es imitación de la vida humana, [...] retrato de la verdad, en que se nos representan las cosas que debemos huir, o las que nos conviene elegir, con claros y evidentes ejemplos” (fol. 4r; *sub. mío*). Lectura, leer, y no ya contemplar o escuchar, de forma que esta justificación viene a ser similar, por temática, finalidad y modo de acceso a los prólogos de ciertas obras en prosa y a los de los romanceros de tema histórico¹³. De hecho, siguiendo la tradición de los impresos teatrales españoles del siglo XVI, aquí se transmite el texto de las piezas como si se tratara de poesía o prosa. La puesta en página no presenta ninguna marca específica de teatralidad externa. No hay acotaciones de ningún tipo, ni se indica la entrada o la salida de los actores, o qué personajes intervienen en una escena; y los introitos o loas, que debieron existir sobre las tablas (con su presentación, su apunte argumental y su *captatio benevolentiae*), se tornan aquí argumentos en

¹² Agradezco estas noticias a Montserrat Lamarca, y a Germán Vega, que me ayudaran a descartar esta suelta como una comedia pirata —como supuse inicialmente— conocida la afición sevillana por estas prácticas en el siglo XVII. Véase además a Delgado (1996: I, 157-160).

¹³ Desarrollo este punto en Burguillo (2010, 159-241).

prosa, pensados para la lectura intelectual. Como ha descrito la crítica (Hermenegildo, 2001: 17; San José, en prensa) y se puede advertir en esta colección, no existió en la Península, a lo largo de la centuria, un formato editorial específico para la literatura dramática. Un género sobre el que pesó, además, la influencia de la tradición impresa de la comedia latina y –pensando más en la generación de Cueva– de la tragedia italiana renacentista.

Esta ausencia de formato variará, en algún punto, en los impresos teatrales barrocos, que ya son más conscientes de estar trabajando con literatura teatral, que se aprecia incluso en la mayor riqueza de marcas teatrales que ofrecen las piezas de otros autores contemporáneos de Cueva, editados después de 1600, como en los valencianos apuntados arriba¹⁴.

III. UN CONTEXTO PARA LOS LIBROS DE CUEVA

Ante el panorama material del teatro del último tercio del Quinientos –la conservación de tan pocos manuscritos y la proporción tan pequeña de piezas que llegaron a imprimirse, de una práctica escénica que debió de ser abundante–, la magnitud de la colección de Cueva llevó a la crítica romántica a considerar al sevillano como un precursor directo de la dramaturgia del Fénix; una fortuna crítica que se tambaleó cuando Bataillon (1935) sostuvo que su importancia estaba sobrevalorada porque había tenido la fortuna de publicar sus piezas en un tiempo en el que no era común imprimir teatro y que su colección no era más que un simple cargamento salvado del naufragio. Vistas así las cosas, Cueva no sería más que uno de tantos dramaturgos de segunda fila de aquellos días. Sin embargo, desde hace algunos años se entiende que la evolución de nuestro teatro finisecular, en su camino hacia la fórmula de la *comedia nueva*, no dependió de la influencia definitiva de uno u otro autor concreto, sino de la decantación de un modelo dramático a partir de un

¹⁴ Compárense las referencias a la teatralización que conserva Juliá (1929) –introitos, localizaciones, apartes, etc.– frente a su ausencia en las ediciones antiguas y modernas de Cueva.

conjunto de prácticas convergentes. Y que, dentro de este maremágnum, se ha de entender la influencia de Cueva desde un planteamiento más amplio (Froldi: 1999). Algunas de sus propuestas no gozaron de ninguna trascendencia, pero otras sí dinamizaron el panorama y llegaron a confluír en el nuevo modelo. De este modo, el sevillano resulta ser una de las figuras más relevantes de la renovación teatral de aquel período, aunque dicha renovación como tal no “llegó nunca a ordenarse en torno a la figura del sevillano” (Canavaggio, 1997: 106-108)¹⁵.

En esta línea, se ha de matizar también el carácter excepcional de la impresión de las piezas de nuestro dramaturgo. En el panorama editorial del momento, no era ciertamente habitual editar textos teatrales destinados al espectáculo, pero el caso de Cueva tiene lugar dentro de un contexto de búsqueda y decantación del género trágico que sí gozó de los favores de la imprenta. Los autores de tragedias tenían un concepto muy elevado de su creación teatral, una clara intención moral, un afán de promoción y, en definitiva, un proyecto personal que requería el concurso de la imprenta y que no se ha estudiado todavía suficientemente. La *Primera parte de las comedias y tragedias* (1583 y 1588) de Cueva, entonces, se ha de enmarcar dentro del contexto editorial que se inicia con la publicación de las *Primeras tragedias españolas* (1577) de Jerónimo Bermúdez y llega hasta las *Obras trágicas y líricas* (1603) de Virués, y recoge a *Los amantes* (1581) de Rey de Artieda y la *Primera parte del romancero y tragedias* (1587) de Lasso de la Vega. Un contexto de creación y de relación entre el dramaturgo y su obra muy diferente del que triunfará en los años siguientes pero que tiene su propio sentido.

¹⁵ Al margen de estas consideraciones, podemos suponer que la colección dramática de Cueva debió gozar de cierto éxito, al menos en el momento. De otro modo, el autor no habría iniciado los trámites para una tercera edición y tampoco se habría fijado Cormellas en sus piezas. Por otro lado, todavía hoy podemos encontrar la huella de sus versos en otras comedias de la época (Giuliani, 1996), y ha llegado hasta nosotros un número considerable de ejemplares, además de otros tantos que hemos perdido pero estaban en bibliotecas privadas de finales del siglo XVI—Peña (1995: 334) documenta su presencia en casas particulares barcelonesas y Cátedra (2002: 514) en la del marqués de Astorga— o viajaron al Nuevo Mundo (Torre, 1991: 233-234).

IV. PROBLEMAS Y CASOS DE LA EDICIÓN DE LA *COMEDIA DEL TUTOR*

El primer problema que surge a la hora de editar las piezas de Cueva es la dependencia que existe entre las obras particulares y la colección general. Como se advierte en la lista de las principales ediciones modernas (ver Referencias bibliográficas), los editores se han centrado en presentar la edición de piezas concretas al margen de la obra completa, que solo ha ofrecido Icaza (1917) hace ya un siglo. Desde entonces, los editores han estado más interesados por cuestiones literarias particulares: las tragedias y las obras de tema épico, sobre todo, y la *Comedia del infamador*, por su discutida vinculación con el mito de don Juan (Cebrián, 1992: 78-80). Por eso, no se ofrecen habitualmente al lector los textos preliminares, y nunca se percibe la colección como un artefacto editorial con cierto sentido unitario. No se advierte así el trasfondo socioliterario de la dedicatoria, ni la relación de los versos laudatorios iniciales con los de otros tantos libros sevillanos del momento; tampoco se puede relacionar la selección de los asuntos que allí se dramatizan con los que están apareciendo en los romanceros históricos, ni se pueden discutir otras cuestiones que plantea la colección general¹⁶. Es legítimo y tiene sentido editar las piezas desgajadas de la colección, naturalmente, pero esta opción editorial se ha de compaginar con el estudio del sentido de esa obra determinada dentro del corpus general.

Decididos pues, como ejemplo práctico, por una obra particular, por la edición crítica de la *Comedia del tutor*, el primer paso es la búsqueda de todos los testimonios antiguos existentes (y de ediciones modernas, si las hubiera). En el apéndice se incluye la mayor relación que se ha

¹⁶ Al final del *Argumento* de las piezas se indica que concurrió a los estrenos el asistente ('corregidor') de la ciudad, Francisco Zapata de Cisneros, primer conde de Barajas. Pero dicho conde fue asistente entre 1573 y 1578 y no pudo ir al teatro como tal entre 1579 y 1581. A partir del cabildo municipal del 15-12-1578 el asistente era don Hernando de Torres y Portugal (Reyes Peña *et alii*, 2008: 131). Algunos editores han pensado que la notoriedad de dicho noble, que impulsó numerosas iniciativas en favor de la ciudad, pudo llevar al dramaturgo a cometer este lapsus cronológico, pero lo dudo porque el conde fue llamado para presidir el Consejo de Órdenes (1579-1583) y el Consejo de Castilla (1583-1591) y su nombre está entre los que rubrican la licencia de la edición de 1583.

reunido hasta la fecha: el ejemplar único de 1583 (testimonio A), ocho ejemplares de la edición de 1588 (testimonio B) y la edición suelta de 1583, que quedaría al margen de nuestros propósitos con *El tutor*. Se consignan también tres manuscritos, copias de B, cuyo texto modernizan y corrigen de forma evidente, por lo que carecen de valor textual.

Como la edición príncipe (A) fue corregida y aumentada por el propio autor, los editores modernos utilizan como texto base la segunda (B). En términos generales son textos cuidados, donde se puede entrever la cercanía a las prensas del propio escritor, aunque conviene advertir que B no siempre corrige a A y genera sus propios yerros. De esta forma, una *collatio* entre A y B ayuda a resolver esos errores, ya sea por comparación o por conjetura. Menos eficaz se presenta la colación de los ejemplares de B. Después de la experiencia del Seminario de Investigación sobre Dramaturgos Clásicos Andaluces (SIDCA) con la edición de *El príncipe tirano* (Reyes Peña *et alii*, 2008: 125-128), donde cotejaron 6 ejemplares de B, en su reciente edición de la *Comedia del tutor* (Reyes Peña *et alii*, 2010: 271) han desestimado volver a realizar este trabajo porque no ofrece más que “irrelevantes y mínimas variantes al ser ejemplares de la misma edición”¹⁷. Y han confeccionado ya para *El tutor* un aparato crítico sencillo, con variantes entre A y B y otras lecturas de Icaza (1917), y ofrecen un texto más depurado. Esta edición del SIDCA es la primera moderna que se realiza de *El tutor* después de la general de Icaza (1917: I, 328-402), y aunque tiene una finalidad más instrumental, como veremos, su labor de fijación textual resulta ya definitiva para nuestros propósitos. Y hasta que no se realice una edición unificada de la colección completa no podremos identificar los distintos estados de B de forma cabal¹⁸.

A la hora de fijar el texto, los editores suelen optar, a estas alturas del siglo, por modernizar las grafías que no tienen ningún valor fonoló-

¹⁷ Presotto (2013: 84) tampoco destaca variantes significativas al cotejar los ejemplares de B de que él tiene noticia.

¹⁸ Véase por ahora Reyes Peña *et alii* (2008: 127) y sobre todo Burguillo (2010: 586-592), que ya apunta a una posible filiación a partir del cotejo de 8 ejemplares de B.

gico¹⁹. Y, según los casos, mantienen o no los cultismos y la alternancia vocálica propia del lenguaje de la época y del habla meridional de Cueva.

La cuestión de la puesta en página del texto y de su anotación varía notablemente entre unas ediciones y otras. El impreso original (A y B) es un formato en 4º, con encabezados en mayúscula, los nombres de los personajes al margen en letra cursiva y el texto dramático en una columna cuando se trata de metros italianos –estancias, octavas, tercetos encadenados– y en dos y en cuerpo menor si son castellanos –redondillas, que en 1588 aparecen en cursiva–. La crítica sigue reflexionando sobre el uso de esta polimetría en relación con un posible cambio de situación dramática, como un cambio de escena o de secuencia (Reyes Peña *et alii*, 2008: 116-120, y Presotto, 2013: 208) que podría condicionar la propia puesta en página del texto (aunque esta cuestión es menos relevante en *El tutor*, que se desarrolla esencialmente en redondillas). Otro de los puntos discutidos es el de la inclusión de acotaciones que, como hemos visto, no aparecen en el original, aunque el texto es portador de una incuestionable dinámica teatral, como ponen de manifiesto las abundantes didascalias implícitas²⁰.

Ante esta situación, los editores han optado por varios tipos de presentación. Cebrián (1992) segmenta el texto en escenas e indica entre corchetes los personajes que las integran, con abundantes notas léxicas y culturales. Matas (1997) recupera con corchetes la entrada y la salida de los personajes, los apartes, e incluso alguna indicación actoral, como golpes, actitud del hablante, etc. Sus notas son menos profundas,

¹⁹ Para otros detalles de la fijación del texto véase, entre otros, el planteamiento de Reyes Peña *et alii* (2010: 272-273).

²⁰ En los impresos, esta teatralidad del texto debía ser suplida por el lector. Se conservan acotaciones manuscritas del siglo XVII en algunos ejemplares de B (ver Apéndice), especialmente en las comedias 6 a 8 del ejemplar de la BNE R/12349 (*Comedia de la constancia de Arcelina*, del *Príncipe tirano*, y del *Viejo enamorado*) con abundantes anotaciones sobre entradas y salidas de los personajes, sobre objetos, acciones y actitudes (“pónele el collar”, fol. 191r; “sale con azada”, fol. 192r; “entra dentro registrando”, fol. 211; “apártanse a un lado, escondidos”, fol. 255r; “Aquí se transforma en la figura como de demonios horribles”, fol. 262r) y otras que nos llevan incluso a pensar en una posible representación (“corre la cortina”, fol. 211, o “córrense las cortinas”, fol. 176).

pero útiles. La de Presotto (2013) es de corte más filológico, de edición depurada y muy respetuoso con el impreso, y ofrece los valiosos ensayos de Oleza, Frolidi y el propio Presotto. Pero, por su misma concepción tradicional del estudio y la edición de los textos, no plantea una anotación exhaustiva y no incluye ninguna referencia a la actuación. Ofrece el texto todo seguido, pero añade un espacio entre los versos cuando un personaje entra o sale del escenario (sin indicar más) y dos espacios cuando entiende que ha habido un cambio de escena.

El teatro del siglo XVI se salvó del olvido gracias a su plasmación escrita (manuscrita o impresa), pero perdiendo en el camino su condición dramática. El hecho teatral, ciertamente, es un espectáculo global, fruto de una conjunción de elementos que solo tienen lugar en el momento mismo de cada representación. Por eso, una vez concluida, no es posible abordarlos todos, ni abordarlos a la vez, ya sea para elaborar una historia del teatro o para editar el texto de un drama. Pero ello no implica que no debemos mejorar nuestro conocimiento de muchos de ellos (público, vestuario, escenografía, etc.) ni tampoco que no podamos enriquecer los registros textuales que han llegado hasta nosotros para que los lectores puedan entender la obra, y tengan una idea más aproximada de la funcionalidad teatral del texto que están leyendo, sobre todo, cuando se trata de unas piezas que carecen totalmente de referencias en este sentido. Recuerda el Pinciano (López Pinciano, 1998: 137) en su *Filosofía antigua poética* (1596) –aludiendo a Alonso de Cisneros, que representó una de las obras de Cueva–, que “tengo yo en mi casa un libro de comedias muy buenas y nunca me acuerdo dél; mas, en viendo los rótulos de Cisneros y Gálvez, me pierdo por los oír; y mientras estoy en el teatro, ni el invierno me enfría ni el estío me da calor”²¹. ¿De qué forma se puede aproximar ese mundo teatral al lector contemporáneo?

²¹ Sobre este Cisneros (u otros dos de entonces, pero menos posibles) y sobre Saldaña véase el DICAT (2008).

En el contexto de las ediciones de Cueva, el SIDCA ha presentado ya, en este sentido, ciertas novedades. Y aunque no son iguales, sí están todas preocupadas por la dimensión espectacular del texto. En la primera, dedicada a la historia de Virginia, hay muy pocas notas (variantes textuales y alguna explicación léxica) porque su propósito no era ofrecer una edición al lector común sino estudiar la estructura teatral del texto (Reyes Peña *et alii*, 2004). Para ello, cada jornada aparece convenientemente segmentada en escenas, y estas a su vez en secuencias. Una segmentación que les sirve para elaborar una *Tabla de análisis estructural y de producción* “con el objetivo de facilitar [...] algunos de los datos necesarios para el estudio, producción y montaje de los textos dramáticos”: mediante la *Tabla* se puede apreciar la estructura del texto, y “su desarrollo, los momentos de mayor o menor tensión dramática, los personajes que intervienen en cada una de esas segmentaciones, la tipología de estos, la posibilidad de ser doblados o no por un mismo actor y el elenco imprescindible para su montaje, entre otras informaciones” (Reyes Peña *et alii*, 2004: 51-55). Pero la mayor aportación del SIDCA llegó con la edición de la comedia y la tragedia de *El príncipe tirano* (Reyes Peña *et alii*, 2008). Allí ofrecieron un estudio muy relevante de la dramaturgia de Cueva, presentaron los dos textos con una rica anotación léxica y cultural, con abundantes acotaciones entre corchetes (entradas, salidas, localizaciones y apartes), elaboraron su *Tabla*, y ofrecieron un estudio detenido de la teatralización del texto (págs. 71-116). A partir de la propuesta metodológica de Hermenegildo (2001: 16-52) sobre las didascalias implícitas y, a la zaga de los trabajos de Shergold (1955) —que postuló que Cueva había escrito sus obras pensando en el escenario concreto en el que se iban a estrenar y entendió que estos corrales estaban ya equipados de una maquinaria que posibilitaría, entre otros artilugios, el uso de trampillas y poleas—²², reconstruyen la teatralización de ambas

²² En posteriores estudios (Shergold, 1967: 161, 189-190, 208), supuso también la utilización de escotillones para otras obras de finales de siglo, lo que le lleva a concluir que “early plays commonly require trapdoors, and there must have been some fairly ample space below the stage to enable them to be effectively and conveniently used” (ver también Shoemaker, 1934). La documentación estudiada por Davis y Varey (1997: 49) corrobora estos postulados:

piezas: realizan un estudio arqueológico de su puesta en escena a partir de la proyección de las didascalias implícitas –entradas y salidas, gestos, movimientos, miradas, enunciación, utilería, acción, actitud, tiempo, lugar, etc.– y del conocimiento de los escenarios de la época que hoy conservamos. Este estudio es un significativo avance en el estudio de la teatralización de los dramas finiseculares. Pero solo un porcentaje (pequeño) de estas indicaciones pasan a las notas o a la información que se ofrece entre corchetes junto al propio texto. Y, ya por último, la edición de *El tutor* (Reyes Peña *et alii*, 2010) que, como se ha indicado, tiene un carácter instrumental. El texto no incluye ninguna nota ni acotación y sirve de base para realizar un estudio de la estructura teatral. En primer lugar realizan un *Esquema de segmentación* –jornadas, escenas y secuencia, que subdividen ahora además en microsecuencias–, gracias al cual pueden desarrollar un estudio detenido del diseño dramático de la pieza (ritmo, presencia de los personajes, espacios y tiempo) y del uso de la métrica. Y ofrecen también, con este material, su *Tabla de análisis estructural*. Pero en esta ocasión el estudio no atiende más que a estos elementos estructurales, a los que “hay que añadir la efectividad cómica y espectacular de los disfraces, el de demonio de Licio y el travestismo de Otavio y Licio al final de la pieza, la gestualidad de los actores; la efectividad del enredo; el lenguaje directo y sencillo, y el dibujo claramente trazado de los distintos personajes” (2010: 255), asuntos que no tienen aquí ocasión de desarrollar.

Tras esta senda, querría apuntar, a modo de ejemplo final, unas breves observaciones sobre tres puntos de nuestra comedia que requerirían una indicación de carácter teatral para que el lector pueda comprender correctamente el significado y el sentido del texto, ya sea con una nota o un aviso entre corchetes. Primero. En el *Argumento de la segunda jornada* leemos que “Llegando Otavio a Salamanca, toma amistad con Leotacio, un estudiante, y, mostrándole el retrato de Aurelia, se enamora della”. Gracias a este apunte (que faltaba en 1583) podemos entender

el tablado del Corral de la Pacheca de Madrid tenía escotillones por esas fechas, porque tuvieron que ser reparados el 15 de agosto de 1582.

después el texto, porque la didascalía implícita no es suficientemente gráfica; dice Octavio: “Y más, Leotacio mío, cuando cuento | sus celestiales partes y a la vista | su natural retrato le presento” (vv. 625-627). Y no hay nada más. Pero encontramos a Leotacio enamorado de la joven unos versos más adelante. En este punto convendría indicar entre corchetes junto al último verso: “Muestra a Leotacio un retrato de Aurelia”. Segundo. Cuando Licio ya está urdiendo la trama de la primera burla, dice para sí: “¿Hay tan gracioso entremés? | ¿Hizo en su vida Saldaña | ninguno de tal maraña | con ser la prima, cual es?” (vv. 1256-1259). Esta alusión metateatral, de rima tan forzada, nos hace pensar que es el propio Saldaña el que interpreta a Licio, el personaje que capitaliza el protagonismo de la comedia. Si tenemos en cuenta que la compañía de Saldaña estrenó esta y otras 8 de las 14 piezas de Cueva, ¿podríamos aventurar que quizá este personaje y toda la comedia se escribió para él? ¿Es el papel del gracioso Licio un encargo para mayor lucimiento de las habilidades histriónicas de Saldaña²³? Una reflexión como esta da idea de la cercanía de Cueva del hecho teatral como tal, con independencia de su vertiente libresca, y debería ser apuntada en nota y desarrollada en el estudio. Y tercero. No debemos olvidar, a pesar de estar ante una de las comedias aparentemente más sencillas de Cueva, que este escritor pertenece a una generación caracterizada por un “teatro de palabra y aparato” (Arata, 1992: 19). Aunque en esta pieza la “palabra” sea más llana, el “aparato” sigue siendo una de sus señas de identidad y de los reclamos para ganarse al público. La secuencia “de aparato” más relevante aquí es la de la burla de Licio a Leotacio y Astropo en casa de Dorildo (vv. 1596-1687). Podemos suponer, por las didascalías implícitas, cierta información –que Licio se ha vestido de demonio o que Aurelia observa la escena desde un escondite– pero es más costoso, y requiere varias lecturas, advertir las rápidas entradas y salidas de Licio, su aparición en la habitación donde duermen los otros, la distribución del escenario

²³ Véase al respecto, del mismo año que *El tutor*, la *Comedia de la muerte de Áyax* (1579), donde Cueva indica que “Representó esta tragedia Pedro de Saldaña, haciendo él mismo la figura del Áyax admirablemente” (Presotto, 2013: 151).

en varias estancias (y alturas) y sobre todo la fuerza espectacular de la intervención de Licio. Aparte de la simple burla, la entrada del demonio debió tener una enorme fuerza espectacular, hasta el punto de ser uno de los elementos que caracterizaba el teatro del momento. Según el Pinciano: “ornato también es necesario, conveniente para el teatro mismo y máquina necesaria [...]. Y, en las máquinas, debe tener mucho primor, porque hay unas que convienen para un milagro y otras, para otro diferente; y tienen sus diferencias según las personas, porque el ángel ha de parecer que vuela y el santo, que anda por el aire [...], el uno y el otro que descienden del alto y el demonio que sube de abajo” (López Pinciano, 1998: 523). Porque Licio debió de aparecer por una trampilla del suelo del propio escenario y rodeado de algún artilugio o apariencia con la que simulara estar rodeado de fuego (“una figura espantosa, | con una llama furiosa | por cabeza, ojos y cara”, vv. 1673-1675) y, a juzgar por el miedo que provoca en los otros (“fuego”, “arder”, “quemar”, etc., que aparecen mencionados más de una docena de veces en menos de cincuenta versos), debió de ser una escena magnífica. Y algún otro artilugio (polea o escotillón) debió de “sacar” al demonio del escenario porque aparece Dorildo de improviso, todo el tinglado desaparece inmediatamente, y deja en evidencia la cobardía de Leotacio y Astropo, y en seguida vuelve a aparecer Licio vestido de criado.

Pero todo esto no son más que apuntes aislados sobre una comedia. A la hora de ofrecer la edición de una pieza, si intentamos ampliar los límites de la anotación tradicional para ofrecer una visión más completa del espectáculo dramático, resulta evidente que carecemos de una norma, de un canon o formato editorial que nos lo permita. Hermenegildo (2001: 18) propone trabajar “con dos series de anotaciones”, la tradicional (léxica y cultural) y la dedicada a los elementos que tienen lugar al margen de la propia textualidad de la obra (imágenes, vestuario, escenografía, acotaciones, etc.). ¿Es esta una vía de salida posible o el problema es inherente al propio modelo de edición del teatro en papel, en un libro? Puede que este interés por dar cuenta de los elementos espectaculares del teatro empiece a encontrar nuevos modos y herra-

mientas de expresión cuando comience a discurrir por los caminos del hipertexto y la edición digital.

APÉNDICE. TESTIMONIOS IMPRESOS Y MANUSCRITOS

IMPRESOS:

[A] *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva. Dirigidas a Momo*, Sevilla: Andrea Pescioni, 1583. Ejemplar único: Viena (*Nationalbibliothek*, 395562-B, CP. ID 63). Ex libris en la portada: “Franciscus Eusebius S.R.T. DE Lornes de Petino [ilegible]”; otros ex libris manuscritos tachados. En el fol. 237v: “y Miguel Martínez me la bendió en 16 [ó 26] de abril de 1633 [firma ilegible]”. Descripción material en Presotto (2013: 65)

[B] *Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva. Dirigidas a Momo*, Sevilla: Ioan de León, 1588. Ocho ejemplares: [1] Madrid (BNE, R/12349). Con varios ex libris manuscritos en la portada: de “don Fernando de Henao Monjaraz” (1624-1648), hijo mayor del poeta Gabriel de Henao; y de Pascual de Gayangos en la portada y anotación manuscrita en las guardas. Anotación en fol. 1v: “Pagose al S.^r D.^{or} mexia ciento y catorze reales”. Con acotaciones manuscritas (ver en una nota anterior). | [2] Madrid (BNE, T/9451). En la guarda y en la portada lleva un ex libris de don Agustín Durán. | [3] Madrid (Real Biblioteca, I-C-212). Se ha encuadernado con un “TOMO I” en el lomo, quizá por la palabra “Primera” que aparece en lo poco que se conserva de la portada, pero en la RB no hay otro volumen correlativo. La portada solo conserva la primera palabra de las dos primeras líneas: *Primera* | *De*. En la h. con sign. A₂ conserva dos ex libris: “Es del convento de Trinitario de (¿Vigue?)” y “Ex Libris de D^o Antonio de Salas”. Se le ha añadido un grabado del autor realizado por Carmona para el *Parnaso Español* (1778). Algunas anotaciones manuscritas con acotaciones, parlamentos añadidos, y puntos de lectura como este: “+para acudir a sobremesa del rey que estaba llamando+” (fol. 44v). | [4] Madrid (Bib.

de El Escorial, 53-I-55). Preliminares recortados. Encuadernado a finales del siglo XVI, con ex libris manuscritos y superlibris de la Biblioteca del Escorial, en un mismo volumen después del *Verdadero entretenimiento del Christiano, en el qual se trata de las quatro postrimerias del Hombre* (Sevilla: Alonso de la Barrera, 1584, a costa de Iacome López), en octavas reales, de Andrés de Losa “vezino de la Ciudad de Sevilla” (*12 + 119 fols.). En las h. sing. *5v-*7r figura una “Canción de Juan de la Cueva a Andrés de Losa”. La encuadernación conjunta de estas dos obras no parece casual. | [5] Londres (*British Library*, C.63.f.1). De la Biblioteca de Salvá. Portada mutilada y reescrita parcialmente a mano. Algunas acotaciones manuscritas. | [6] Toledo (Bib. Castilla-La Mancha, antigua Biblioteca Pública del Estado, 1-1479). Carece de portada y del fol. 2. El fol. 7 está manuscrito. | [7] Barcelona (*Biblioteca del Institut del Teatre*, VIT-160). Carece de portada, de los fols. 8, 178-183 (falta total), de los fols. 12, 184-188, 311-312, 327 (falta parcial), y de los tres últimos, fols. 328-330r (falta total); están reconstruidos a mano en todos los casos, pero falta el colofón. Formó parte de la colección teatral de don Arturo Sedó y antes de la de Cotarelo. | [8] Barcelona (*Biblioteca del Institut del Teatre*, VIT-161). Perteneció a la colección teatral de Arturo Sedó. En línea en la Biblioteca Virtual Cervantes. Descripción material en Presotto (2013: 66).

[C] *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón y coronación de nuestro invisto Emperador Carlos Quinto*, Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1603. Ejemplar único: Nueva York (*Hispanic Society of America*) (Penney, 1965: 161). Descripción material:

[Portada:] COMEDIA | DEL SACO DE ROMA Y | Muerte de Borbón, y Coronación de nuestro | inuicto Emperador Carlos Quinto. | *Compuesta por Iuan de la Cueva natural de Sevilla.* | Todas las personas desta Comedia del Saco de Roma | son las siguientes. | [relación de los personajes, a dos columnas] | [viñeta] | *Con Licencia Impressa en Barcelona en casa Sebastian | de Cormellas al Call, año M.DCIII.*

[h. sign. A₁v-A₁₄v, texto de la comedia] [A₁v] Personas dela Primera Iornada. | [relación de los personajes] | [A₁v-A₃r, texto de la primera jornada]

| [A₅r] Personas dela segunda jornada. | [relación de los personajes] | [A₅r-A₈v, texto de la segunda jornada] | [A₈v] PERSONAS DE LA TERCERA IORNADA. | [relación de los personajes] | [A₈v-A₁₃r, texto de la tercera jornada] | [A₁₃r] Personas de la Quarta Iornada | [relación de los personajes] | [A₁₃r-A₁₄v, texto de la cuarta jornada] | Fin de la Comedia del Saco | de Roma. | [viñeta: grabado de un cardo]

4^o. 14 h. sin foliar. El texto se dispone a una columna o a dos en función del metro, del mismo modo que en los testimonios anteriores. Texto y parlamentos en redonda.

MANUSCRITOS:

[D.1.] *Primera parte de las comedias de Juan de la Cueva* [...], en Sevilla por Juan de León. Año 1588. En Toledo (Biblioteca Pública, Col. Borbón-Lorenzana, Ms. 321/22), 2 vols. Manuscrito del siglo XVIII, que copia la edición impresa de 1588.

[D. 2.] [*Tragedias de Juan de la Cueva*]. En Toledo (Biblioteca Pública, Col. Borbón-Lorenzana, Ms. 280). Manuscrito del siglo XVIII, que copia la edición impresa de 1588.

[D. 3.] *Primera Parte de las Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva*. En Barcelona (*Biblioteca del Institut del Teatre*, Ms. 83239). 4 vols. En 4^o. Letra del siglo XIX. Encuadernación holandesa. Se presenta como una copia de la edición de 1588. En vol. I indexa las catorce piezas en el orden original (con la paginación del original) pero luego encuaderna las piezas de forma caprichosa, con paginación independiente en cada comedia o sin paginación. Y falta el texto de dos comedias, precisamente las dos que fueron editadas por Ochoa (1838). Fue de Cotarelo y con ex libris de Sedó.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y EDICIONES MODERNAS MÁS RELEVANTES

ARATA, Stefano, 1992. "La Conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580", *Criticón*, 54: 9-112.

- BATAILLON, Marcel, 1935. "Simple réflexions sur Juan de la Cueva", *Bulletin Hispanique*, 37: 329-336.
- BURGUILLO, Javier, 2010. *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, Tesis doctoral inédita dirigida por Miguel M. García-Bermejo, Universidad de Salamanca.
- CANAVAGGIO, Jean, 1997. "Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva", *Edad de Oro*, 16: 99-108.
- CASO, José Miguel, ed., 1965. *El infamador*, Salamanca: Anaya.
- CÁTEDRA, Pedro M., 2002. *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II: la biblioteca de don Alonso Osorio, Marqués de Astorga*, Valladolid: Junta de Castilla y León.
- CEBRIÁN, José, ed., 1992. *El infamador; Los siete infantes de Lara*, Madrid: Espasa-Calpe.
- DAVIS, Charles y John E. VAREY, 1997. *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, London: Tamesis Books.
- DELGADO, Juan, 1996. *Diccionario de impresores españoles (siglos xv-xvii)*, Madrid: Arco Libros, 2 vols.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, 1910. "Anales del teatro español correspondientes a los años 1581 á 1599", *La Ciudad de Dios*, 82: 432-440 y 789-796.
- DICAT, 2008. FERRER VALLS, Teresa, dir., *DICAT. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel: Reichenberger.
- ESCUADERO Y PEROSSO, Francisco, 1984. *Tipografía hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla*, Madrid: Sucesores de Ribadeneira.
- FROLDI, Rinaldo, 1999. "Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva", en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, eds., *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI jornadas de teatro clásico*, Almagro (Ciudad Real): UCLM-Festival de Almagro, 15-30.

- GIULIANI, Luigi, 1996. "Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva", *Anuario de Estudios Filológicos*, 19: 241-248.
- HERMENEGILDO, Alfredo, 1973. *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta.
- , 2001. *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- HERRERO, Miguel, 1941. "Génesis de la figura del donaire", *Revista de Filología Española*, 25: 46-78.
- HESSE, E. W. y J. O. VALENCIA, eds., 1971. *El infamador*, en *El teatro anterior a Lope de Vega*, Madrid: Alcalá (Col. Aula Magna 71), 285-367.
- ICAZA, Francisco de, ed., 1917. *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2 vols.
- , ed., 1924. *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos (reedit. en 1941, 1953, 1965 y 1973).
- JULIÁ, Eduardo, ed., 1929. *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid: Tipología de la Revista de Archivos, 2 vols.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, 1998. *Philosophía Antigua Poética*, en José Rico Verdú, ed., *Obras completas I*, Madrid: Biblioteca Castro.
- MATAS, Juan, ed., 1997. *La muerte del Rey Don Sancho. Comedia del degollado*, León: Universidad de León.
- NOVO, Yolanda, 1993. "Textos trágicos del XVI: la problemática delimitación del corpus de un género olvidado", en Felipe B. Pedraza, ed., *El redescubrimiento de los clásicos*, Almagro (Ciudad Real): UCLM-Festival de Almagro, 35-61.
- OCHOA, Eugenio de, ed., 1838. *El saco de Roma. El infamador*, en *Tesoro del teatro español desde su origen (año 1356) hasta nuestros días*, París: Baudry, 1838, vol. I [en L. Fernández de Moratín *Orígenes del teatro español*], 251-285.
- OJEDA, María del Valle, 2011. "Perspectivas de estudios del teatro del último tercio del siglo XVI", *Edad de Oro*, 30: 207-243.

- PALAU Y DULCET, Antonio, 1948-1977. *Manual del Librero Hispanoamericano*, Barcelona: Librería Palau, 28 vols.
- PENNEY, Clara Louisa, 1965. *Printed Books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*, New York: The Hispanic Society of America.
- PEÑA DÍAZ, Manuel, 1995. *Libro y lectura en Barcelona, 1473-1600*, Tesis doctoral inédita dirigida por Ricardo García Cárcel, Barcelona: Universidad Autónoma.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1987, *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, en *Teatro renacentista*, Barcelona: Plaza-Janés, 237-308 (reed. Madrid: Libertarias, 2005).
- PRESOTTO, Marco, 2011. "Para una edición de las obras de Juan de la Cueva", en Elisa García Lara y Antonio Serrano, eds., *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería: IEA, I, 55-65.
- PRESOTTO, Marco, ed., y Rinaldo FROLDI, intr., 2013. *Tragedias*, Valencia: PUV.
- PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la, 2001. "Los tratados del arte del vestido en la España moderna", *Archivo español de arte*, 293: 45-65.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, Piedad BOLAÑOS, Juan Antonio MARTÍNEZ BERBEL, María del VALLE OJEDA, José Antonio SERRANO y Rafael TORÁN, eds., 2004. *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, en *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI* (Cuadernos escénicos 9), Sevilla: Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Teatro - Centro de Documentación de las Artes Escénicas, 71-129.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, María del VALLE OJEDA y José Antonio RAYNAUD, eds., 2008. *El príncipe tirano. Comedia y Tragedia* (Cuadernos escénicos 15), Sevilla: Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Teatro - Centro de Documentación de las Artes Escénicas.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, 2005. "Un eslabón más en la cadena conducente a la figura del donaire: el criado Licio en *El tutor* de Juan

- de la Cueva”, en Luciano García Lorenzo, ed., *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid: Fundamentos, 77-107.
- , eds., 2010. “Una propuesta de segmentación de la estructura dramática: análisis de la *Comedia del tutor* de Juan de la Cueva” (Apéndice I: “Esquemas de segmentación por jornadas”; Apéndice II: “Tablas de análisis estructural y producción dramática”; Apéndice III: “Edición de la *Comedia del tutor* de Juan de la Cueva”), *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 4: 229-338.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO, 1923. *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Tip. de la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO, 1966. *Catálogo de la biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros. Reimpreso por primera vez en facsímile, precedido de una biografía del gran bibliófilo por Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid: Librería para bibliófilos.
- SÁNCHEZ FONTANS, J., ed., 1949. *El infamador. Los siete infantes de Lara*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- SAN JOSÉ LERA, JAVIER, en prensa. “Teatro y texto en el primer Renacimiento español. Del teatro al manuscrito impreso”.
- SHERGOLD, N. D., 1955. “Juan de la Cueva and the Early Theatres of Seville”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 32: 1-7.
- , 1967. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford: Clarendon.
- SHOEMAKER, WILLIAM H., 1934. “Windows in the Spanish Stage in the Sixteenth Century”, *Hispanic Review*, 2: 303-318.
- TORRE, JOSÉ, 1991. *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, México: UNAM.
- VV. AA., 1982. *Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios*, Madrid: Instituto Bibliográfico Hispánico, 2 vols.