

VALENCIA, RODRIGO OSORIO, HACIA 1589: PÚBLICO, AUTOR Y FECHA
PARA *EL GRAO DE VALENCIA*, DE LOPE DE VEGA*

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (Universitat de València)

CITA RECOMENDADA: Daniel Fernández Rodríguez, «Valencia, Rodrigo Osorio, hacia 1589: público, autor y fecha para *El Grao de Valencia*, de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVIII (2022), pp. 367-400.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevga.426>>

Fecha de recepción: 11 de noviembre de 2020 / Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2020

RESUMEN

La trayectoria escénica de *El Grao de Valencia*, de Lope de Vega, nos es desconocida, pero hay buenas razones para suponer que fue el autor de comedias Rodrigo Osorio quien se encargó de llevar la pieza a las tablas ante el público valenciano entre 1588 y 1590, durante el exilio de Lope en Valencia. Para llegar a tales conclusiones —y tras discutir un supuesto estreno en Toledo, que no carece de fundamento— se tendrá en cuenta la posición que ocupa *El Grao de Valencia* en *El peregrino en su patria*, la documentación existente en torno a la actividad teatral de Osorio en la ciudad del Turia y la adecuación de su compañía al reparto de la comedia, así como ciertos detalles del texto y el argumento de *El Grao de Valencia* y su relación con *El Prado de Valencia*, de Tárrega.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *El Grao de Valencia*; Rodrigo Osorio; Francisco Agustín Tárrega; *El Prado de Valencia*.

ABSTRACT: Valencia, Rodrigo Osorio, Around 1589: Audience, *Autor* and Date for *El grao de Valencia*, by Lope de Vega.

The performances of Lope de Vega's *El Grao de Valencia* are unknown to us, but there are good reasons to believe that it was *autor de comedias* ['theatre entrepreneur'] Rodrigo Osorio who was in charge of staging the play before Valencian audiences between 1588 and 1590, coinciding with Lope's exile in the city. After discussing a plausible premiere in Toledo, this article argues that various performances took place in Valencia. To support this, it examines the position of *El Grao de Valencia* in *El peregrino* and the existing documentation on Osorio's theatrical activity in Valencia, as well as the suitability of his company to cast the play. In addition, it evaluates the specificities of *El Grao de Valencia's* text and plot and their relationship with *El Prado de Valencia* by Tárrega.

KEYWORDS: Lope de Vega; *El Grao de Valencia*; Rodrigo Osorio; Francisco Agustín Tárrega; *El Prado de Valencia*.

* Este artículo se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación PGC2018-094395-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PID2019-104045GB-C54 y PID2019-104045GB-C51, financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación y por fondos FEDER.

A quienes dedicamos nuestros desvelos al estudio del teatro del Siglo de Oro y, en particular, al de Lope de Vega, a menudo nos toca asistir al estupor de propios y extraños —en reuniones familiares desde luego, pero también en no pocos encuentros científicos— ante la posibilidad de que aún a día de hoy, cuatrocientos años después del estreno de *El caballero de Olmedo* o *Fuente Ovejuna*, perduren tantas incógnitas sobre la obra del Fénix de los Ingenios como para que sigamos empeñados en dar la espalda a otros dramaturgos y escritores. En las líneas que siguen quisiera abordar precisamente uno de tantos y gratos misterios que todavía nos depara la producción dramática de Lope: me refiero a *El Grao de Valencia*, cuyas circunstancias de escritura y representación se desconocen, pese a que ha llamado la atención de los especialistas en más de una ocasión.¹ Conservada y atribuida a Lope en el manuscrito II-460 de la Biblioteca de Palacio (ff. 1r-16v),² único testimonio de la obra, *El Grao de Valencia* figura en las listas de *El peregrino en su patria*, lo que garantiza la paternidad lopesca; ahora bien, ¿cuándo y dónde la escribió el Fénix, para qué público y qué compañía?

El primer problema con que topamos es la ausencia de huellas de *El Grao de Valencia* en la rica documentación teatral exhumada y conocida hasta la fecha, según se aprecia en las bases de datos DICAT, CATCOM y ASODAT, dirigidas por Teresa Ferrer. Nada sabemos tampoco acerca de su fecha exacta de composición, que tradicionalmente se ha situado entre 1589 y 1590, durante el exilio de Lope en la ciudad del Turia. El consenso crítico a tal efecto, propiciado por el profundo ambiente valenciano de la comedia, ha determinado que ese sea el momento de escritura postulado como más probable también por parte de Morley y Bruerton [1968:216-217], aun cuando su análisis de la versificación les llevó a establecer un periodo comprendido entre 1589 y mayo de 1595. La primera fecha se debe al con-

1. Amén de la bibliografía citada a lo largo del artículo, no quisiera dejar de mencionar otros trabajos en los que *El Grao de Valencia* ha sido objeto de estudio. Así, véanse Baulier [1945], sobre su puesta en escena y su recepción por parte del público; Teijeiro Fuentes [1991], a propósito de su carácter de obra temprana; Zabala [1991], acerca del «decorado verbal» de esta y otras comedias valencianas de Lope; Marion-Andrès [2019], en torno a la creación del espacio marítimo en la pieza; y, por último, Fernández Rodríguez [2019a], sobre *El Grao de Valencia* en cuanto comedia bizantina.

2. Arata [1989:25-28] ofrece una descripción minuciosa.

vencimiento de que difícilmente pudo Lope escribir una comedia con tanto sabor local antes de su llegada a Valencia, mientras que la segunda se corresponde con la fecha de un manuscrito que contiene el único soneto de *El Grao de Valencia*. Un hito decisivo para la datación de la comedia es el estudio emprendido por Joan Oleza [1986:301-302], que fijó su redacción «en torno a 1589» a partir de diversos aspectos técnicos, fundamentalmente el tratamiento de los personajes, el corto número de escenas, la poca elaboración de la comicidad, el índice de versos por réplica y la escasa cantidad de acotaciones y de atrezo.

I. «AL CORRER DEL MAR»: UNA COMEDIA VALENCIANA

Un análisis exhaustivo del texto permite en efecto secundar la tesis de Oleza (pero ya veremos que no es la única posibilidad). En primer lugar, es necesario considerar la detallada y vivísima hechura valenciana de la obra, como ponen de manifiesto las alusiones al *Aseo* o catedral (*Seu* en valenciano), alrededor de la cual transcurre una escena;³ a uno de los lugares donde se practicaba el juego del trinquete, de tanto predicamento entre los valencianos (vv. 800-807 y 860-882);⁴ al *Micalete* o Micalet, la emblemática torre de la catedral (v. 1065); a la iglesia de San Martín, en la actual calle de San Vicente Mártir (v. 1486); a la plaza del convento de *Pedricadores* o Predicadores (v. 1607); a *las Madalenas*, es decir, a Santa María Magdalena, el más antiguo convento femenino de la ciudad de Valencia (v. 2021); a las *Barracas*, entonces el barrio marinero;⁵ y, finalmente, a la bulliciosa plaza de la

3. Se trata de los vv. 752, 797 y 1496. En las dos primeras menciones, los editores de la obra, Cotarelo [1916:521] y Juliá Martínez [1935a:38 y 40], enmiendan la lectura «del Aseo» por «de la Seo», pero la forma masculina *Aseo* reaparece en otros textos de Lope: «Aquel es el sacro Aseo» (*Los locos de Valencia*, v. 139). Tampoco resulta pertinente la enmienda que introducen en el v. 1496 («Tocó el Aseo creo que ocho o nueve»), en el que sustituyen «Aseo» por «sarao» (quizá para corregir una lectura tomada erróneamente por absurda, pues el manuscrito de Palacio transcribe *aseo* en minúscula, como en los dos casos anteriores), con lo que se pierde la alusión a las horas tocadas por el reloj de la catedral de Valencia. Todas las citas de la comedia se corresponden con mi edición del texto, ahora mismo en prensa.

4. Lope lo cita a menudo como actividad de nobles y caballeros, sobre todo en Valencia, que albergaba «varios lugares donde se jugaba a la pelota, como el llamado Trinquete de los Caballeros, el de Barcia y el de los Mascones» (Sánchez Laílla 2013:189), entre otros. Véase Sanchis Guarner [1999:285].

5. En los vv. 2062, 2074 y 2091, amén del billete leído tras el v. 2029. Este barrio se encontraba lejos del centro de la ciudad y estaba formado por *barracas*, las casetas tradicionales de Valencia, hechas de adobe y con tejado de cañas.

Olivera (v. 2467).⁶ Desde luego, el lugar más destacado es el Grao («el más celebrado de todos en las costas de España», en palabras de Covarrubias), por entonces un barrio desgajado de la capital y lugar de recreo habitual de los valencianos:⁷ no en vano aparece en el propio título, pues se trata de uno de los principales escenarios de la comedia, sin ir más lejos del cuadro inicial y del final. Abundan también las referencias a las incursiones de los corsarios en la costa valenciana, así como a las torres y atalayas de defensa y a los jinetes que salían al paso para atajar las razias de los moros (vv. 627-641, 1065-1084 y 2832-2834). Una de ellas, en boca de un atribulado don Felis, que presiente la peor de las suertes para su amada, resulta particularmente emotiva:

Mirad aquesa torre y Micalete
 haciendo fuegos uno, y dos, y cuatro,
 y desde aquí por infinito número;
 señal es esta que en la costa hay moros,
 que, según se da priesa el atalaya,
 ya deben de haber hecho alguna presa,
 y no puede ser otra que la vida
 que hoy se partió de aqueste muerto cuerpo,
 dejando en pena por su ausencia el alma. (vv. 1065-1073)

Las atalayas, cuya función era avistar las naves hostiles, se comunicaban el peligro unas a otras encendiendo un fuego, aunque su eficacia era limitada,⁸ según experimenta en sus propias carnes don Felis, que acaba de perder a su querida Crisela. Pero tal secuestro no solo se nos describe de oídas, como es habitual,

6. Al referir las cuchilladas que repartió el criado Jarife en la Olivera, Lope incide en la mala fama de esta célebre plaza, que a finales del siglo XVI albergaba un importante corral de comedias, pero que debió de ser asimismo escenario de pependencias, hurtos y trapicheos, pues tanto el *Quijote* como el *Guzmán* apócrifo «mencionan el teatro y la plaza como espacios picarescos» (Checa 2015:682-683).

7. En la obra de Lope pueden rastrearse no pocos testimonios al respecto, entre los que destaca la rima entre *Grao* y *sarao*, que habla por sí sola: «Vayan y vengan del Grao / con regocijo y sarao» (*El Hamete de Toledo*, vv. 118-119); «¡Por Dios / que he de morir de un sarao! / Siempre de ellos y del grao / traigo romadizo y tos» (*Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, vv. 1800-1803). Idéntica rima aparece en dos ocasiones en la también lopesca y valenciana *Don Lope de Cardona* (vv. 53-54 y 2330-2331), así como en *El Grao de Valencia*, tal y como tendremos ocasión de comprobar.

8. Para más detalles, véanse Friedman [1983:35-41] y Bono [1993:165-166].

valeroso cabeza de los Vives,
 de Burriol, de Nules, de Cañete,⁹
 de Faura y de Puzol y de Monviedro,
 y de todo este reino, que no queda
 de aqueste valle hasta Valencia un hombre.

CAPITÁN Ya vienen todos tarde, ya soy muerto;
 todos se vuelvan, que ya estoy sin vida.

SOLDADO 1º No le dejéis, que del dolor podría
 perder el seso y arrojarse al agua. (vv. 1109-1122)

Los linajes aludidos están ligados a municipios situados entre el sureste de la actual provincia de Castellón y el noreste de la de Valencia (algunos topónimos presentan leves variaciones respecto a su forma castellana actual, como el castellonense *Burriol*, hoy *Borriol*). En cuanto al conde de Almenara, dado que la acción en principio transcurre durante el reinado de Carlos I,¹⁰ debe de tratarse de don Gaspar de Próxita y Boil o de su sucesor Fernando de Próxita y Milán de Aragón, tercer y cuarto conde de Almenara respectivamente (Esquerdo 2001:62-64).¹¹ En lo que respecta a ese barón de *Benifayón*, la cosa es algo más compleja. En los siglos XVI y XVII, los señores de Benifayó, en la comarca valenciana de la Ribera Alta, no gozaban de la consideración nobiliaria de barones; es muy probable, en cambio, que Lope confunda Benifayó con Benifairó, como ocurre en tantos documentos de la historiografía local, y que se refiera por tanto al actual Benifairó de les Valls (municipio situado al noreste de la provincia de Valencia, en la comarca del Camp de Morvedre, al igual que otros topónimos citados en el pasaje), cuya baronía pertenecía entonces, en efecto, a la familia de los Vives. Con la mención de este último linaje, puede que Lope tratara de homenajear a Juan Vives de Canyamars, quien años más tarde, en 1623, sería nom-

9. El *Cañete* citado por Lope debe de ser Canet de Berenguer, en la comarca valenciana del Camp de Morvedre, y no el Cañete perteneciente a la actual provincia de Cuenca, demasiado lejano.

10. Así se deduce de los versos siguientes, pronunciados por el corsario Guadamo: «Yo soy moro que en la mar / sustento cuatro galeras / que, si agora las asieras, / no tuvieras qué envidiar; / que Carlos, emperador / por quien esta fuerza tienes, / aunque le sobran mil bienes, / te lo tuviera a mayor» (vv. 1408-1415). Desde luego, por lógica no puede tratarse de otro que Carlos I, pero la vaguedad e irrelevancia argumental de tal alusión no impiden suponer que, para el público, un público acostumbrado a las licencias cronológicas de Lope, la comedia se desarrollase en una suerte de presente atemporal, cuando no francamente contemporáneo.

11. Lope cita el linaje de Almenara «entre los Grandes de España» en *La octava maravilla* (v. 2289).

brado virrey y capitán general de Cerdeña, o a alguno de sus antepasados.¹² Comoquiera que fuere, el pasaje en su conjunto permite entrever un «hábil elogio de la nobleza del lugar, que suena a diplomática *captatio favoris*» (Froldi 1973:152), lo que podría constituir otro indicio más de que Lope compuso el *Grao* para un público valenciano durante su exilio (claro que, dicho sea de paso, los nobles referidos, de los que nada más vuelve a decirse, no llegan a tiempo de impedir que el rapto se perpetre).

¿Por qué, sin embargo, cita Lope linajes algo alejados de la ciudad del Turia? Pues porque Valencia no es el único lugar de la geografía levantina en el que transcurre esta comedia: parte de la acción, por ejemplo la escena que acabamos de leer, se sitúa en *Manzofa*, la actual Moncófzar (Badía Herrera 2014:200), *Moncofa* en valenciano, municipio situado en la comarca de la Plana Baixa, al sureste de la provincia de Castellón y no muy lejos de los topónimos antes citados.¹³ Precisamente a la torre de Manzofa acuden los moros Jarife y Zulema para raptar a Crisela (su padre la había llevado allí para protegerla de las tentaciones amorosas), y es también allí donde el capitán Leonardo tendrá preso al corsario Guadamo a fin de realizar el trueque por su hija. En la comedia se menciona asimismo *Monviedro*, es decir, la actual Sagunto (vv. 1084, 1116 y 2114), así como Denia (vv. 2171, 2782 y 2896), patria fingida del corsario Jarife, que llega a Valencia disfrazado de pescador con la intención de secuestrar a don Felis.

La mención de Denia, por entonces una de las más importantes poblaciones costeras españolas, da pie justamente a un generoso elogio de la ciudad de Valencia, tal vez como halago al público local:

RICARDO	¿Hállaste bien en Valencia?
JARIFE	Señor, bien me voy hallando.
RICARDO	¿Sábesla bien?
JARIFE	Preguntando.
RICARDO	¿Hace a Denia diferencia?
JARIFE	¿Eso quieres comparar?
	Valencia es Roma segunda,

12. Debo estas pesquisas a la erudita y generosísima ayuda de Enric Marí Garcia, cronista oficial de Benifayó (Marí Garcia 2019).

13. Las playas y torre de esta localidad castellanense serían escenario, en 1609, de la expulsión y el embarco de muchos moriscos hacia tierras musulmanas.

y de cuanto quiere abunda
 y nada puede invidiar.
 Tiene excepciones y fueros,¹⁴
 de regalos un tesoro,
 edeficios, seda y oro
 y mil nobles caballeros. (vv. 2779-2790)

Las alabanzas de la ciudad (alguna más veremos), lo mismo que sus muchos «espacios reconocibles [...] descritos incluso con tintes costumbristas» (Badía Herrera 2014:200), cobran aún mayor relevancia como argumento para defender la escritura del *Grao* en Valencia al constatar que, en comparación con las demás comedias lopescas allí ambientadas, la que nos interesa es sin lugar a dudas una de las más pródigas y minuciosas a la hora de recrear el colorido local (y muy probablemente la más temprana), sobre todo respecto a las más cercanas en el tiempo, como *Los locos de Valencia*, *La viuda, casada y doncella* o *La viuda valenciana*, escritas en la década de los noventa. Así lo advirtió ya Juliá Martínez [1935b:12], para quien *El Grao de Valencia* constituye por tal razón «la joya entre las comedias de Lope localizadas en la región levantina».

Uno de los diálogos quizá más significativos para desentrañar el público al que iba dirigida la obra es la despedida de Ricardo y Leonora, al principio del primer acto, cuando el galán consigue que ella se muestre favorable a verse una segunda vez:

RICARDO	¿Podré veros en Valencia, castellana?
LEONORA	Creo que sí.
RICARDO	¿Dónde?
LEONORA	Al correr del mar.
RICARDO	¿Fortuna habré de correr?
LEONORA	No, que bien podéis traer la carta del marear.
RICARDO	Pues ¿qué? ¿Queréis que os escriba?

14. El reino de Valencia contaba con una serie de fueros y privilegios, vigentes desde su promulgación en 1261 por parte de Jaime I el Conquistador hasta su abolición en 1711 mediante el Decreto de Nueva Planta de Felipe V.

LEONORA ¡Oh, qué hacéis de preguntar!
 Adiós.

RICARDO Pues ya tengo mar,
 fálteme tierra a do viva. (vv. 327-336)

Juliá Martínez [1935b:20] señaló agudamente que Lope, con la expresión *Al correr del mar*, se habría permitido un juego de palabras, «poniendo en boca de Leonora incorrectamente la palabra valenciana, *carrer*», en alusión a la calle del Mar, por aquel entonces la principal de la Judería y un importante centro comercial y artesano, pues hacía las veces de calle mayor (Sanchis Guarner 1973:102 y Sanz Ruiz 2006:93). De llevar razón el estudioso, se trataría sin embargo no tanto de un error de la toledana como de una muestra más de su ingenio y coquetería, pues, al afirmar que Ricardo la podría encontrar *al correr del mar*, Leonora estaría retomando sutilmente la metáfora amorosa de las sirenas, que su pretendiente había empleado para describir la hermosura de las damas, y que tanto juego había dado en toda la escena de galanteo previa (vv. 149-168 y 202-216). En mi opinión, es muy probable que Juliá Martínez esté en lo cierto, porque de otro modo la expresión *Al correr del mar* quedaría quizá algo coja, aunque cabría tal vez parafrasearla por ‘junto al mar’, de nuevo en relación a la metáfora de las sirenas. En cualquier caso, el galán aprovecha las palabras de Leonora para preguntar si habrá de sufrir alguna tormenta (*fortuna*), es decir, si encontrará obstáculos para requebrarla, a lo que la dama responde que podrá llevar un mapa (*carta del marear*), lo que parece allanarle el camino. A mi juicio, la respuesta de Ricardo abona la interpretación de Juliá Martínez. La clave reside en un pasaje de las *Fiestas de Denia* en el que Lope nos brinda un juego de palabras muy similar a propósito de la calle del Mar y los tormentos amorosos que esta obliga a padecer a un galán: «...Su firmeza y fe en Valencia, / en la calle del mar de su fortuna, / han corrido tormentas y tormentos, / corona de sus firmes pensamientos» (vv. 1005-1008). En efecto, no es nada descabellado suponer que se trate de un guiño a la lengua valenciana, que Lope conocía y a la que se refiere hasta en dos ocasiones en la comedia.¹⁵ De ser así, desde luego tendríamos una razón de peso para asumir que la obra se estrenó ante un público valenciano.

15. La primera, en palabras del moro Jarifé cuando planea el secuestro de don Felis («Tomaré traje cristiano, / mezclareme entre otra gente, / que sé razonablemente / el lenguaje valenciano», vv. 1834-1837), y la segunda, cuando Ricardo pondera a su escribano: «¡Qué bien usó el valenciano!» (v. 2728).

Cabría incluso plantearse si la lectura correcta no sería *carrer del Mar*, de tal modo que *correr del mar* se debiera a un error —facilitado por el *correr* del verso siguiente— cometido por un copista que no hablase valenciano.¹⁶ El texto de la obra no está exento de errores y, sin ir más lejos, este mismo verso tiene muchos visos de estar deturpado,¹⁷ por cuanto el hiato entre la *e* de *Dónde* y *Al*, es decir, entre dos vocales átonas de distintas palabras, contradice la ortología lopesca (Poesse 1949:67-68); así las cosas, la enmienda más plausible, respetuosa con el pasaje y acorde con la lengua de Lope consistiría en leer *Adónde* en vez de *Dónde*, pues solventaría el problema ortológico sin afectar un ápice al sentido, y se podría explicar fácilmente como una variante aparecida en el proceso de transmisión de la obra y debida a una variación (*Dónde/Adónde*) usual e inconsciente incluso en la lengua de hoy en día.

Sumamente interesante asimismo resulta el uso de la expresión «de mala gana», que aparece en dos casos en la obra, muy cerca el uno del otro. El primero de ellos («Ahora bien, yo tornearé / porque loco no me tornes; / pero sabe Dios si salgo / de mala gana a la plaza», vv. 758-761) no recibió ningún comentario por parte de su editor, Juliá Martínez, quien, sin embargo, entendió que sí debía anotar el segundo («Y su padre ¿fue con ella? / FLAVIO No. RICARDO ¿Por qué? FLAVIO No quiso ella, / que estaba de mala gana», vv. 817-819). El crítico añadió además una atinada observación muy relevante para nuestros propósitos: «En *La Dorotea* recuerda Lope esta frase valenciana. Nótese, por tanto, el intento de dar fórmulas lingüísticas locales» (Juliá Martínez 1935a:41). El pasaje aludido es el siguiente: «Dice Dorotea que no quiere ventanas para los toros, porque está de mala gana, como dicen en Valencia, y porque ella no se quiere holgar cuando se huelgan todos» (*La Dorotea*, p. 342).¹⁸ Llevaba razón Juliá Martínez. En el primer caso mencionado, la expresión «de mala gana» tiene el significado corriente hoy en día ('con resistencia y fastidio'), mientras que en los otros dos (ambos con el verbo *estar*, por cierto) se alude a una indisposición física, que en el caso de *El Grao de Valencia*, el que nos atañe, resulta patente por el desarrollo posterior de la acción. Se trata así, en efecto, de un valencianismo, según se recoge ya en *Autoridades*: «En el dialecto de Aragón y Valencia se toma por

16. Doy las gracias a Julio Alonso Asenjo por las utilísimas reflexiones que me hizo llegar a propósito de este pasaje.

17. Así me lo hizo notar, con su acostumbrada amabilidad y finura métrica, Antonio Sánchez Jiménez.

18. Agradezco a Antonio Sánchez Jiménez que me haya facilitado la consulta del pasaje.

disposición en la salud, y así dicen *estar de buena o mala gana*, por estar bien o mal dispuesto». ¹⁹ Este uso debió de llamar la atención de Lope ya durante su destierro, conque no le tembló la mano a la hora de incluirlo en el *Grao*. La decisión no es de poca monta: según mis pesquisas, en ninguna otra comedia del Fénix se registra la expresión «estar de mala gana» a la valenciana, mientras que en la acepción hoy más común, por el contrario, es muy abundante, como lo es en la pluma de tantos escritores del Siglo de Oro, empezando por Cervantes o Calderón (véase, sin ir más lejos, el CORDE). ²⁰ Se trata, pues, de un localismo premeditado, que, si bien no entorpece la comprensión del diálogo a oídos de un foráneo, desde luego cobraría mayor sentido a orillas del Turia.

II. LA RELACIÓN DE LOS FESTEJOS: BODAS, CORNUDOS, LOPE Y TÁRREGA

Ocupémonos ahora de la relación de las celebraciones con motivo de la boda entre doña Ana y don Rodrigo (vv. 1484-1587). Se trata de una minuciosa, «extensísima y nada funcional» descripción de unas fiestas caballerescas y danzas cortesanas, «que debió hacer las delicias del público nobiliario» (Oleza 1986:289), con las que Lope probablemente quisiera deleitar, mediante una pintura muy detallada de sus pasatiempos predilectos, al estamento nobiliario local, amante de las fiestas y torneos y crucial en el desarrollo del espectáculo teatral valenciano. Como otras muchas relaciones lopescas de festejos, esta que nos interesa podría suprimirse sin que el argumento se resintiera del todo. Sin embargo, Lope evita que la relación tenga una función meramente ornamental y procura integrarla en el devenir de la trama, pues obedece a un claro propósito por parte de Ricardo: que el atribulado don Felis abandone por fin su encierro y ensimismamiento, producidos por el rapto de Crisela. Así, en la relación aparecen varios personajes de la obra, como la amada de Ricardo, Leonora: «Tocó el Aseo creo que ocho o nueve / danzando mi Leonora, que, vestida / al castellano traje, una pavana / mostró

19. Para más detalles, remito a la excelente nota de González Ollé y Tusón [1984:140] en su edición de los *Pasos* de Lope de Rueda, que describen un caso similar debido tal vez al editor y reescritor del batihoja, el valenciano Timoneda, quien dejó no pocas huellas de su trabajo en forma de catalanismos (González Ollé y Tusón 1984:18-23).

20. Trato con más detenimiento este asunto en un trabajo aún en preparación.

muy bien la gracia castellana» (vv. 1496-1499). En la relación abundan además las malicias,²¹ chismorreos,²² chistes,²³ enredos y viejas cuentas amorosas, por lo que Lope no solo buscaría reflejar al detalle la suntuosa puesta en escena, los vistosísimos trajes y las ingeniosas invenciones de los festejos cortesanos, sino también satisfacer las más bajas pasiones del respetable. Al final, el avisgado Ricardo se sale con la suya:

Todas las guarniciones plateadas,
 hasta de las correas las hebillas,
 fueron sus lanzas y armas estimadas.
 Los dos ganaron cuatro gargantillas,
 y el otro, para ser bien empleadas,
 ganó de piedras de oro dos manillas,
 que presentó, don Felis, a Leonora,
 la castellana que Ricardo adora.

DON FELIS ¿Y fuistes vos?

RICARDO El mismo, a tu servicio.

DON FELIS ¿Y qué hizo don Juan?

RICARDO Muriose, helose;
 mas en la folla anduvo el sacrificio,
 que se pensó vengar y arrepintiose.

DON FELIS ¡Por Dios, que estoy sin alma y sin juicio!
 Tú me has forzado a que me atreva y ose
 a salir por las calles descubierto;
 el cielo me has con esa fiesta abierto. (vv. 1580-1595)

21. «Don Claudio a dos salvajes inhumanos / para padrinos y defensa toma, / las armas blancas y la calza verde. / DON FELIS ¿La letra? RICARDO “Entre estos vive quien me pierde”. / DON FELIS Malicia fue de sus parientes necios» (vv. 1520-1524).

22. «Ganó doña Guiomar una guirnalda, / y un escofión finísimo doña Alda. / DON FELIS ¡Qué celos tendrá de eso doña Elvira! / RICARDO No soy primero en mormurar los celos; / mas el galán Estacio nos admira, / que sacó las colores de los cielos. / DON FELIS Por Dios, que han sido burlas y mentira: / no tiene que llorar ajenos duelos» (vv. 1538-1545).

23. «Entró un gallardo mozo que remata / las riquezas y galas excesivas / con una calza azul turquí y de plata; / bordadas unas ondas y aguas vivas, / los blancos y turquíes penachos ata / con unas cifras de su nombre, altivas. / La letra dice: “Entre estas y por estas”. / DON FELIS Con tantas aguas, mojaría las fiestas».

Ricardo, en efecto, cumple su cometido y logra que don Felis vuelva al ruedo, lo que a efectos argumentales justifica en cierto modo la prolija relación. Pero a lo que íbamos. Resulta que estos festejos han sido muy relevantes para la datación de la obra por parte de la crítica; así, en ARTELOPE se concluye que «la famosa boda referida en clave en la Jornada II es la de D^a Lucrecia de Moncada, hija del marqués de Aitona, y D. Francisco de Palafoix, señor de Ariza, que se celebró en Valencia el 14 de septiembre de 1590, con fastos celebrados por el Canónigo Tárrega en su comedia *El Prado de Valencia*». ARTELOPE apuesta sin ambages por una conjetura barajada como posible por algunos de los más agudos estudiosos de la obra, como Josefa Badía [2014:219]. Me inclino sin embargo por rechazar que la relación de las fiestas celebradas en honor de la boda de doña Ana y don Rodrigo encubra veladamente los festejos nobiliarios aludidos, y por lo tanto no creo que se deba retrasar la fecha de composición de la obra —cuando menos no por tal motivo— hasta el otoño de 1590.²⁴ La razón no es otra que el comportamiento (aludido, no representado) de ambas figuras en la comedia: doña Ana es una mujer casada que atiende de manera libertina a las reclamaciones amorosas de don Felis (con quien, al parecer, había mantenido una relación un tiempo atrás),²⁵ mientras que a don Rodrigo se le pinta como un marido celoso que de nada se percata. El siguiente diálogo, en el que don Felis se muestra resuelto a contratar un nuevo criado a su servicio, es muy elocuente al respecto:

DON FELIS (Ricardo, el hombre me agrada;
que un mancebo, y de mi nombre,
no puede estar sin un hombre
que ciña y gobierne espada,
y más en los pasos que ando
desde anteyer con doña Ana.

RICARDO Menester ha a su ventana
quien la espalda esté guardando,
que es el marido celoso.

24. Me retracto, por tanto, de lo que afirmé en un trabajo anterior (Fernández Rodríguez 2019a:307), en el que di por buena a este respecto la tesis de ARTELOPE (cuya ficha de la obra, por lo demás, es valiosísima, como siempre).

25. Así se lo hace saber Crisela a Jarife: «Tengo celos de una dama / que se le casaba entonces, / porque la quiso primero / y es ocasión de ladrones» (vv. 1778-1781). Un poco antes lo había insinuado don Juan: «Sal gallardo, ¡pesia a tal!, / que estas fiestas inventaron / amantes que celebraron / las vísperas de su mal; / y casándose doña Ana, / que un tiempo... DON FELIS Paso, no más» (vv. 784-789).

Muy bien hacéis en llevarle,
que es mozo de muy buen talle
y sabéis que es animoso.) (vv. 2206-2217)

Un poco más adelante, se nos informa del transcurso de las correrías nocturnas de don Felis. El diálogo se produce después de que este dé una encendida enhorabuena a su amigo Ricardo por el reciente matrimonio:

RICARDO Sí, mas estáis consolado
 con la señora doña Ana,
 que os quiere de mejor gana
 y no os obliga a casado.
 ¿Cómo os fue anoche con ella?
DON FELIS Rondar y ver lo que pasa.
RICARDO ¿Estaba el marido en casa?
DON FELIS No es hombre que gusta de ella.
 Suele venir a la una.
RICARDO Mal lo hacen los casados,
 a tal hora embelesados
 con los cuernos de la luna. (vv. 2592-2603)

Además del sentido literal en alusión a la luna en cuarto creciente o menguante, la expresión *los cuernos de la luna* se empleaba como sinónimo de “por todo lo alto”, en particular con el sentido de “alabar desmedidamente” (lo mismo que el actual «poner por las nubes»), pero aquí arrastra asimismo una connotación jocosa en relación a los *cuernos* de los casados, cuya atención a menesteres de más alto postín, según Ricardo, les impide advertir las andanzas secretas de sus esposas.²⁶ Aquí, claro, con la mirada puesta en el incauto don Rodrigo.

Más tarde, don Felis decide hacerle llegar un papel a doña Ana mediante las diligencias de su criado (el moro Jarife, que oculta su identidad), y este finge una respuesta en la que la dama invita al galán a acudir de noche a la playa para así encontrarse. De este modo, pese a que no llegan a intervenir como personajes,

26. En un pasaje de *El maestro de danzar* pronunciado por otro marido celoso, Lope es aún más explícito al respecto: «Mirando queda el viejo la cometa / en un balcón del corredor, atento, / con sus antojos de cristales claros; / y yo, con los oscuros de mis celos, / vengo a mirar el cuerno de la luna, / si acaso crece o mengua en mi sospecha» (vv. 2094-2099).

don Rodrigo y doña Ana (a la que, por cierto, Leonora no duda en tachar de «melindrosa altiva», v. 2403) ejercen un papel demasiado comprometido como para encarnar, ni siquiera de lejos, nada menos que a Lucrecia de Moncada y Francisco de Palafox. No, definitivamente la boda de doña y don Rodrigo no puede estar relacionada con la celebrada el 14 de septiembre de 1590 entre esas dos ilustres familias.

Sigamos entonces el hilo de *El prado de Valencia* de Francisco Tárrega, que la crítica ha datado asimismo en 1589 (Canet y Sirera 1986:107), y cuyo papel como fuente o impulsora de la pieza lopesca ha suscitado un consenso amplio. Para Oleza [1986:302], por ejemplo, el Fénix debió de estar «muy influido por *El prado de Valencia*», que presenta «tantos puntos de contacto» con el *Grao*, de la que «viene a ser su modelo» (Sirera 1983:16). Sin embargo, más allá de una fórmula dramática similar, pocos son los elementos precisos que suelen citarse al respecto. El más recurrente es quizá la mencionada relación de las fiestas nupciales, que Tárrega no pudo escribir antes de septiembre de 1590, cuando tuvo lugar el desposorio, y que por tanto sería un añadido posterior, según concluyó el mejor conocedor de *El prado de Valencia* (Canet 1985:204), dado que el canónigo habría escrito su obra en 1589 (pero conviene ser cautos, toda vez que esta datación es hipotética: la comedia pudo haber sido algo más tardía). Pues bien, si asumimos esta teoría y si aceptamos que la relación de Lope descende de la de Tárrega, habría que retrasar la redacción de *El Grao de Valencia* —nada invita a suponer que también en este caso debamos pensar en un añadido ulterior— hasta el otoño de 1590. Esa sería la hipótesis de Oleza [1986:289],²⁷ para quien la relación del *Grao* es «fiel contrarréplica a la que Tárrega incluyera, sobre la boda Palafox-Moncada, en *El prado de Valencia*, comedia de la que a su vez, y en conjunto, es una contrarréplica esta obra de Lope» (circunstancia que no obsta, claro, para que hayamos descartado el vínculo directo de la descripción de Lope con el casamiento susodicho).

Ahora bien, la relación de Lope, engarzada en el argumento de la pieza, no presenta similitudes con la de Tárrega, desligada de la trama y puramente celebratoria, según ha señalado con pericia Badía Herrera [2014:220], que destaca no obs-

27. No obstante, se ha dicho ya que en otro lugar de este trabajo clásico, fundamental para comprender la obra dramática del primer Lope, Oleza [1986:301-302] postuló que *El Grao de Valencia* se compuso «en torno a 1589».

tante cómo Lope empleó para tal fin la misma estrofa que el canónigo: la octava real. Podría no ser un dato baladí. Es cierto que Lope aconsejaría su uso en el *Arte Nuevo* precisamente para las relaciones, y es cierto también que al menos en otras cinco piezas suyas escritas antes de 1604 la estrofa elegida para describir fiestas y torneos es justamente la octava (Morley y Bruerton 1968:143). Pero no debe pasarse por alto que ninguna de ellas es anterior a 1598, pues, de hecho, «No tenemos ningún otro caso fechado de m[onólogo]. n[arrativo]. en oct[avas]. entre 1583 y 1598» (Morley y Bruerton 1968:216). Es decir, podríamos habérmolas con un rasgo métrico por aquel entonces ajeno al *usus scribendi* de Lope (si bien debemos ser prudentes, pues se han perdido muchas comedias suyas de esos años). ¿Cabe deducir que Tárrega le inspiró el uso de la octava para tal relación, y que por tanto el Fénix compuso la suya en fechas posteriores, es decir, como pronto en el otoño de 1590? No necesariamente. Al fin y al cabo, se trataba de un metro lo suficientemente asentado en la tradición y particularmente oportuno para temas caballerescos (así lo demostraría justamente su devenir, también a manos de Lope) como para aventurar sin más tal conjetura. No es menos cierto sin embargo que se conocen pocas relaciones de fiestas caballerescas en octavas anteriores a *El prado de Valencia* —por aquel entonces generalmente se escribían en prosa—,²⁸ por lo que suponer una mera coincidencia al respecto entre dos obras en principio relacionadas entre sí es, quizá, tan aventurado como dar por hecha la filiación. ¿Acaso fue Tárrega quien tomara la idea de Lope? ¿Tal vez fuera una decisión compartida al abrigo de amistosas conversaciones? ¿O el uso de la octava a tales fines sencillamente flotaba ya en el ambiente? Me temo que es difícil pisar sobre seguro.

III. UNA CAUSA PERDIDA: LA HIPÓTESIS TOLEDANA

Sea como fuere, no es posible descartar rotundamente una fecha de composición algo posterior, comprendida en el primer lustro de los años noventa, época dividida entre la estancia de Lope en Toledo al menos desde julio de 1590 y hasta mediados de 1591, su entrada al servicio del duque de Alba en el verano de 1591 y, por últi-

28. Véanse Ferrer Valls [1993] y Gamba Corradine [2017], a quienes agradezco toda la ayuda que me han prestado.

mo, la plácida y fructuosa etapa, siempre como su gentilhombre de cámara, en Alba de Tormes desde la primavera de 1592 hasta abril de 1595, cuando por fin regresa a Madrid (Sánchez Jiménez 2018:91-97). Como en tantas otras ocasiones, la inercia crítica ha propiciado que estas fechas, más o menos *sotto voce*, por lo común se hayan desechado,²⁹ aun cuando, eso sí, de aceptar el influjo de la relación de Tárrega, como suele hacerse, lo más lógico sería conceder también que Lope redactó *El Grao* tras abandonar Valencia, salvo que ya antes estuviera al tanto de los planes del canónigo. Sin embargo, no estará de más recordar que en julio de 1590 el Fénix se encontraba efectivamente ya en Toledo, conque cabría al menos barajar la hipótesis, esgrimida por Juliá Martí [1941:8], de que Lope escribiera allí su comedia en 1590 (o incluso un año antes según Martí). A su juicio, esta circunstancia explicaría la contraposición entre la protagonista valenciana, Crisela, y la toledana, Leonora. Por ahí, cabría añadir que los compases iniciales de la obra, en los que se nos pintan las primeras impresiones de la recién llegada y se comparan ambas ciudades, apelarían así a la propia sensibilidad de los espectadores toledanos,³⁰ que, por lo demás, podrían disfrutar casi tanto como los valencianos, por qué no, con el exquisito retrato de la ciudad levantina. Pero examinemos estos pasajes con más detenimiento.

La comedia da comienzo con una tierna escena de carácter cuasi costumbrista y contenido erotismo, en la que se exalta el Grao, lugar de festejos y reuniones, y se muestra el recelo y el temor de la toledana al contemplar por primera vez el mar:

CRISELA	¿Qué te parece del Grao?
LEONORA	Que aun es mayor que su fama. ¡Cuánto caballero y dama!
CRISELA	Puédese hacer un sarao.
LEONORA	Holgado me he por extremo de haber visto el mar.
CRISELA	Es bravo.

29. No es el caso de Cañas Murillo [2000:81], quien, precisamente en su estudio sobre la etapa de Lope junto al duque de Alba, recuerda cómo no hay ninguna comedia suya «que pueda fecharse con absoluta seguridad en los mencionados meses de estancia en Valencia». Con todo, contamos con testimonios fidedignos acerca de los encargos que el Fénix recibió en aquel entonces por parte de distintas compañías, según recalca García Reidy [2009:259-260 y 2013:112-114] y como veremos más adelante.

30. Debo estas observaciones a la gentileza de Gonzalo Pontón.

- LEONORA De ver su furia no acabo;
desde la orilla le temo.
¡Válasme, Dios! ¿Que esto es
de quien dicen tantas cosas?
- CRISELA Mira sus ondas furiosas,
baña en su agua tus pies.
Llega, bien puedes llegar;
entra, Leonora, a la orilla,
porque, en llegando a Castilla,
digas que entraste en la mar.
- LEONORA ¡No me rempujes, por Dios!
Qué honda debe de ser.
¡Cruzate!
- CRUZATE ¿Qué es menester?
- LEONORA Que os pongáis junto a las dos,
que de caer tengo miedo.
- CRUZATE Por esta arena, señora,
¿no vas más segura agora
que en las cuestras de Toledo?
- LEONORA ¿El coche dónde se va?
- CRUZATE Por la puente da la vuelta.
- LEONORA De volver estoy resuelta.
- CRISELA Creo que te cansas ya.
- LEONORA No es por eso.
- CRUZATE Pues ¿qué tienes?
- LEONORA Yo me entiendo; vámonos.
¡Ya caí! ¡Teneme, ay, Dios!
- CRISELA ¡Jesús, qué enfadosa vienes!
¿No ves que hasta el agua me entro?
- LEONORA Del mar tengo miedo, pues
no me coja de los pies
y dé conmigo allá dentro. (vv. 1-36)

El temor de Leonora ante las olas, la posibilidad de contar en su tierra cómo es el mar o la inevitable comparación con las sentidas cuestras de Toledo acaso cobrarían mayor fuerza dramática si el receptor principal de la comedia fuera el público toledano. La confrontación con la ciudad castellana se agudiza en los versos si-

güentes, en los que se menciona el Tajo o la Huerta del Rey (el terreno comunal donde los toledanos acudían a solazarse) y se incide en el contraste entre el frío castellano y el benigno clima de Valencia:

CRISELA ¡Oh, melindre castellano!
 LEONORA Pues ¿tú no ves que resbalo?
 CRISELA Dime, ¿tenéis tal regalo
 por vuestra tierra el verano?³¹
 LEONORA Lo que es güertas y jardines,
 cuanto los ojos desean,
 donde ordinario pasean
 mil rostros de serafines;
 pero el mar, si no es pintado,
 no trates de ver el mar.
 CRUZATE Bien hay donde pasear,
 buen río, ribera y prado.
 LEONORA La Güerta del Rey es buena,
 con mucha fruta escogida,
 por cuya margen florida
 el Tajo mormura y suena;
 mas dura tan poco el verde
 por el insufrible hielo,
 que apenas se pinta el cielo,
 cuando los esmaltes pierde.
 Aquí todo el año entero
 parece sereno abril,
 pues tenéis árboles mil
 más copiosos por enero.
 Allá crisola al setiembre
 todo lo que mayo muda;
 pues pregúntale si suda
 al escarchado diciembre. (vv. 37-64)

31. El uso moderno esperaría *en verano*, pero pueden rastrearse otros textos del Siglo de Oro en los que las estaciones del año, acompañadas exclusivamente del artículo, poseen un valor temporal: «Los ásperos inviernos / la nieve le servía / de blanda cama, y el verano ardiente / de sombra un árbol, que al cristal corriente / de un arroyuelo en soledad vivía» (Lope de Vega, *Rimas sacras*, p. 422).

Los comentarios acerca del mal tiempo de Toledo se rematan con la hermosa imagen de las hojas y flores que renacen en mayo y se desprenden en septiembre —como un metal se depura y limpia al fuego en un crisol—, de modo que en diciembre ya todo lo cubre la escarcha. Leonora alterna el comedido elogio de su tierra con la franca pintura de sus incomidades, frente a una Valencia ante la que termina de rendirse por entero: «Sin duda que aquesta tierra / debe de ser paraíso / donde el cielo, en parte, quiso / mostrar el poder que encierra» (vv. 65-68).³² En defensa de Toledo acude el gracioso, que ya había roto una lanza por su patria, y que ahora no puede por menos que ponderar los sabrosos placeres que le brinda:

CRUZATE Yo, señora, no imagino
que puede ser tierra mala
a quien ninguna se iguala³³
en sabrosa carne y vino.
 ¿Pues el pan de perlas finas,
que solo, a secas, sustenta?
Si hace frío, el sol calienta,
y en los montes hay encinas.

LEONORA ¿Quién os mete en eso a vos?
¿No ha de haber conversación
sin pan y vino y carbón?
Dejaldo, hablemos las dos,
 que yo os prometo, Crisela,
que tal vuestra tierra es
que a Castilla en solo un mes
ningún pensamiento vuela. (vv. 69-84)

De nuevo, Leonora se encarga de disipar las dudas y se deshace en elogios hacia la ciudad del Turia, no sin antes advertir que «Solo de menos he echado, / y me

32. El elogio de Leonora es uno de los muchos que brindó Lope a la ciudad que le acogiera durante su destierro, entre los que cabe destacar unos pocos versos de *Los locos de Valencia* («Ella es tal cual la promete / su grande fama al deseo. / ¡Qué fértil! LEONATO Por grande extremo», vv. 141-143) y, sobre todo, las palabras de otra castellana recién llegada a la ciudad del Turia, Fulgencia, en *El bobo del colegio*: «Todo, señora, me agrada. / Cierta que es bella ciudad / de notable majestad, / y, hermosamente cercada, / parece toda un jardín» (vv. 645-649).

33. Entiéndase 'aquella a la que ninguna se le iguala'. «La dura omisión del antecedente de *quien* tras de preposición no era rara en lo antiguo, especialmente en verso» (Rico 1983:108).

hace soledad, / el trato y llana amistad / más recibido y usado» (vv. 85-88), palabras que acaso trasluzcan sin más sus dificultades para adaptarse a Valencia y al carácter de sus gentes, pero que quizá revelen también el sentir de Lope (y en general de su época), que en varias ocasiones aludió a la llaneza del trato castellano.³⁴ La conversación toma luego otros derroteros, al preguntar Leonora a su prima cómo le va con los galanes, antes de cuya llegada aún se permite una última apostilla:

LEONORA Sin duda que el dios de amor,
 cuando salió del profundo,
 anduvo corriendo el mundo
 buscando lugar mejor;
 en Valencia se quedó
 con el vicio de la tierra
 que cuerpo de santo encierra. (vv. 97-103)

La imagen de la ciudad del Turia como una tierra llena de *vicio* y presidida por Eros (con el permiso de San Vicente Mártir) tiene su correlato en la descripción, también inicial, que Lope ofrece de la misma en *Los locos de Valencia*, cuando se refiere al influjo conjunto de los padres del *dios de amor* («aquí dio Venus y Marte / una divina influencia», vv. 133-134), quienes, según creencias astrológicas a la sazón muy extendidas, producen «lascivia amorosa y excesiva» (León Hebreo, *Diálogos de amor*, p. 168), esto es, «favorecen el amor pero pueden también engendrar excesos» (Tropé 2003:116). Todo lo cual incide en el sambenito de libertinos que por aquel entonces arrastraban los valencianos —ay, la famosa Mancebía— y prepara el terreno para los amoríos que tendrán lugar en la comedia.³⁵

¿Qué cabe deducir de todo ello? A decir verdad, resulta arriesgado apostar en uno u otro sentido. Así, por ejemplo, podría razonarse en buena lid que el asombrado temor de Leonora ante el mar, la descripción de los rigores del frío castellano y la divertida simplicidad de Cruzate, defensor a ultranza del terruño, buscarían concitar la sonrisa y la mirada condescendiente y satisfecha del público

34. Así en *El Arenal de Sevilla* («Solo pensé que era llana / nuestra gente de Castilla», vv. 948-949) o en *El enemigo engañado* («Es en Castilla la Vieja / la gente llana y segura», p. 125).

35. Véanse los distintos (e impagables) testimonios que, a propósito de la fama de los valencianos, recogen Herrero García [1966:305-311] y Sanchis Guarner [1999:211-213].

valenciano, que aprobaría con gusto y regocijo la admiración de una foránea procedente nada menos que de la ciudad imperial. Pero no es menos cierto que los espectadores castellanos no tendrían poco a lo que agarrarse (la desconfianza ante el mar, la llaneza en el trato, un comportamiento más recto) para no haber de plegarse a las tentaciones y liviandades del Mediterráneo. Todas estas escenas podrían funcionar a las mil maravillas, sí, ante uno y otro público, por mucho que nosotros, como los estudiosos precedentes, nos inclinemos por la hipótesis de un estreno en Valencia. Comoquiera que sea, tras el regreso del Fénix a tierras castellanas, el recuerdo y la impronta de la ciudad levantina permanecerían aún muy presentes en su memoria, lo que podría explicar la hechura tan valenciana de la pieza, rastreable asimismo en comedias muy posteriores como *El bobo del colegio*, *Don Lope de Cardona* o *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, sin adentrarnos ahora en las razones que empujaron a Lope a escribir estas piezas ni en sus posteriores visitas a la ciudad del famoso Grao.

IV. NOTICIAS, PEREGRINOS Y REPARTOS: RAZONES PARA UNA HIPÓTESIS

Admitámoslo: con los datos manejados hasta ahora por la crítica, en rigor no podemos aferrarnos a una composición del *Grao* en suelo valenciano o toledano, ni descartar una fecha posterior a la estancia de Lope en la ciudad del Turia, ni supeditar la redacción del *Grao* a la boda celebrada en septiembre de 1590, cuyo nexo con la comedia lopesca es sumamente inverosímil (al margen de la posible intermediación de la relación escrita por Tárrega, cuya filiación con la de Lope no sabemos en qué términos —ni dirección— se produjo). Además, son muchos los pormenores biográficos que se nos escapan, pero que conviene considerar, pues multiplican las opciones: sin ir más lejos, recordemos que, desde Valencia, Lope mandaba comedias para que autores como Gaspar de Porres (toledano, para más señas) las representaran en otros lugares (¿en el caso del *Grao*, quizá en Toledo?).³⁶ Conque adscribir la pieza al periodo en que Lope vivió a orillas del Turia no

36. El propio Porres declaró que él mismo, durante la estancia valenciana de Lope, «le envió al dicho Lope de Vega de dos en dos meses por comedias a la dicha ciudad de Valencia, donde las hacía, y se las traían a esta corte los criados que enviaba por ellas» (cito el testimonio por García Reidy 2009:260).

debería estar necesariamente reñido con admitir que el Fénix pudiese haberla concebido para el público castellano. Por lo demás, la atención de peticiones lejanas sería constante en la vida del dramaturgo (García Reidy 2009:259-260). Puestos a especular, ¿cabría imaginar que hiciese lo propio algún año más tarde con el *Grao*, esta vez desde tierras toledanas o salmantinas y con la vista puesta en la ciudad que le acogiera durante casi dos años tras su destierro del reino de Castilla? Por qué no.

Ahora bien, examinadas todas las posibles circunstancias, es hora ya de poner nombres y apellidos sobre la mesa. ¿Para qué *autor* pudo escribir Lope el *Grao*? Si volvemos los ojos a la famosa lista de comedias de *El peregrino en su patria* (organizada, bien es sabido, a partir de los repertorios de las distintas compañías encargadas de estrenar los títulos consignados),³⁷ observaremos que *El Grao de Valencia* se sitúa justo antes que *La ingratitud vengada* y seis casillas antes que *El soldado amante*, ambas piezas estrenadas muy probablemente por Rodrigo Osorio (Pontón 2018:422-424).³⁸ En medio se hallan tres comedias perdidas o no identificadas (*Muza furioso*, *Alfonso el afortunado* y *El casamiento dos veces*),³⁹ así como *El hijo de Reduán*. Pues bien, resulta que contamos con varias noticias que vinculan a Osorio con Valencia, en calidad de autor de comedias, desde 1588.⁴⁰ Particularmente relevante para nuestros intereses será advertir que hay constancia de dicha labor teatral desde octubre de 1588 hasta abril de 1589 (Mérimeé 1913:127); que un documento dirigido a la Inquisición valenciana fechable en torno a 1588 —sobre el que habremos de volver— menciona a la compañía de Osorio; que del 4 de febrero al 17 de abril de 1589 Osorio representó con su compañía en el teatro de los Santets de Valencia, mientras en la Olivera hacía lo propio la de Bartolomé Quirós, que le cedió no obstante cuatro días de representación en abril (Mérimeé 1913:33-34); que, según el autor de la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*,⁴¹ ese mismo año un tal Osorio (identifi-

37. Remito a Wilder [2004] y a Fernández Rodríguez [2014].

38. Sobre la posibilidad de que fuera Francisco Osorio, y no Rodrigo, quien representara *La ingratitud vengada*, véase Boadas [2015:916], que comenta asimismo importantes indicios a favor del segundo aducidos por la crítica.

39. Se ha especulado, sin pruebas ni indicios fehacientes, con que *El casamiento dos veces* pueda corresponderse con *La boda entre dos maridos* (Morley y Bruerton 1968:294), para la que se ha propuesto una fecha de composición situada entre 1598 y 1601 (Roso Díaz 2002:793-794).

40. Los datos que menciono a continuación proceden del DICAT.

41. La referencia puede leerse en la edición de Shergold y Varey [1985:147].

cado en el DICAT como Rodrigo Osorio, dada su presencia allí por aquel entonces) estuvo trabajando en Valencia con su compañía; o, incluso, que desde el 28 de marzo hasta el 23 de mayo de 1595 Osorio siguió representando en los escenarios valencianos (Mérimee 1913:127).

Así las cosas, tal y como sugiere Gonzalo Pontón [2018:422], «La relación del cómico con Lope se remonta por lo menos a la época del destierro en Valencia: Juan Bautista de Villalobos, miembro entonces de la compañía de Osorio, testimonia haber visto al dramaturgo en la ciudad del Turia, de lo que cabe deducir la existencia de tratos entre ambos» ya en aquellos tiempos. Con todo, no estará de más advertir que el actor, en esta declaración acerca del destierro de Lope fechada en 1595, no menciona explícitamente que el Fénix surtiera de comedias a Osorio, hecho que quizá se sobrentienda, dado que sí alude a su propia vinculación profesional con el *autor* y afirma que en Valencia vio a menudo al dramaturgo, nada menos que durante más de dos meses;⁴² sostiene, en cambio, que Lope recibía encargos desde otros puntos de España (como sabemos también gracias al testimonio de Gaspar de Porres), por lo que difícilmente iba a ser Osorio una excepción, cuya compañía, una de las más reputadas del momento, estaba entonces tan afincada en Valencia, y a la que Lope debió de vender por esas fechas *La ingratitude vengada* y a la que evocaría, entre las mejo-

42. Aunque se trata de un documento conocido (que comenta con mucho acierto García Reidy 2009:259-260 y 2013:112-114), transcribo íntegra la declaración tomada a Villalobos, ya que resulta de sumo interés para nuestras pesquisas: «dijo este testigo que sabe que por el principio del año ochenta y ocho fue desterrado por los señores alcaldes del crimen de esta corte por dos años del Reino y ocho de la corte y cinco leguas el dicho Lope de Vega, en razón de decir que había hecho cierta sátira contra Gerónimo Velázquez, autor de comedias, y otras personas de su casa, y dentro de pocos días de como salió de la cárcel real de esta corte, donde estuvo preso el dicho Lope de Vega, fue desde ella a la ciudad de Valencia a cumplir los dos años de destierro del Reino, en que fue condenado por los dichos señores alcaldes, porque este testigo le vio en la dicha ciudad de Valencia al dicho Lope de Vega con su mujer y casa, viviendo en la dicha ciudad de Valencia cumpliendo el dicho destierro, yendo este testigo a la dicha ciudad de Valencia, y estando en ella en la compañía de Osorio, autor de comedias, cuyo compañero era este testigo, y de aquella vez le vio este testigo más de dos meses cumpliendo el dicho destierro en la dicha ciudad el dicho Lope de Vega, y allí vio este testigo que le dio a Quirós, autor de comedias, que estaba en la dicha ciudad en aquel tiempo, una comedia que allí hizo, y que en todo el tiempo de los dichos dos años, sabe este testigo que el dicho Lope de Vega estuvo en Valencia cumpliendo el dicho destierro del Reino porque desde cualquiera parte donde estaban los autores de comedias le escribían al dicho Lope de Vega a la dicha ciudad y les respondía y enviaba algunas comedias, hasta tanto que hubo cumplido los dichos dos años de destierro del Reino, y después de haberlos cumplido le vio este testigo venir a Toledo y estar en la ciudad cumpliendo el destierro de la corte y cinco leguas, y ha estado en Toledo y otras partes en servicio del Duque de Alba hasta agora, y que lo que ha dicho lo sabe este testigo por haberlo visto en la forma que ha declarado so cargo del juramento que hizo y lo firmó». Cito por Tomillo y Pérez Pastor [1901:9-10].

res, al final del *Peregrino* mediante la mención de *El soldado amante*, amén de recuerdos ulteriores (Pontón 2018:422-423 y Fernández Rodríguez 2019b:308-309).⁴³

La candidatura de Rodrigo Osorio cobra más fuerza aún al constatar que la documentación de la época registra representaciones suyas en Toledo (en 1592 como encargado de montar autos durante el Corpus; en 1594, para representar durante siete días en el corral de la Fruta de Toledo, aunque al final solo lo haría un día)⁴⁴ y al observar que una escritura sevillana de 1592 lo da por «vecino» de Toledo (según el DICAT, ‘natural’, pero quizá más bien ‘residente’, dadas sus previas estancias toledanas y a tenor de otra escritura, esta de 1587, que le consideraba «natural» de Madrid).⁴⁵ Sea como fuere, su estable y extensa actividad teatral en Valencia entre 1588 y 1589 (así como en la primera mitad de 1595) y la vinculación de su persona y compañía con Toledo hacia 1592 casan estupendamente con el argumento del *Grao* y con las fechas y lugares de composición más razonables propuestos por la crítica. Por ahí, cabría incluso aventurar que algo tuviese que ver Osorio con la patria chica de Leonora y con la comparación entre Toledo y Valencia tan presente en la comedia. A fin de cuentas, su relación con Lope pudo adentrarse incluso en el terreno personal; así acaso lo sugiera un dato muy curioso: el testigo de una obligación fechada en febrero de 1594, por la que se permitía al incorregible Osorio abandonar la cárcel (abonando además un pago en dos plazos, el primero de ellos en Toledo), fue el regidor Diego de Urbina, nada menos que el suegro de Lope.⁴⁶

Pero hay más: en la citada declaración ante la Inquisición de Valencia, que el DICAT fecha fehacientemente en 1588, se detalla la vida licenciosa y los desmanes morales (que no tienen desperdicio, por cierto) de la compañía de Osorio, de la que se enumeran sus componentes, hasta un total de siete actores y dos actrices (más, quizá, un músico y su mujer, que se citan al margen de la compañía).⁴⁷ Pues bien,

43. Por el contrario, el propio Juan Bautista de Villalobos declara que en una ocasión vio a Lope entregar una comedia al autor [Bartolomé López] Quirós, que a la sazón también representaba en Valencia, como se aprecia en la nota anterior y según se explica en el DICAT; se trata de la única noticia conservada acerca de la relación entre Lope y Quirós, por lo que resulta espinoso indagar en esa senda, pero no quería dejar pasar la ocasión sin consignar el dato, por mucho que la propia alusión en boca de Villalobos parezca apuntar a una colaboración efectivamente esporádica.

44. Para más detalles, remito al DICAT.

45. Así lo entiende también Pontón [2018:422]: «La documentación conocida señala a Osorio como residente en Toledo o Madrid».

46. Véase la entrada correspondiente del DICAT.

47. Las dos actrices son Isabel de Torres, apodada *la Granadina*, y la mujer de [¿Benito, Juan, Cristóbal de?] Castro, mientras que los actores son [Juan] Bautista [Villalobos], [Lope de Sasieta]

esa es precisamente la cifra de actores y actrices con la que *El Grao de Valencia* cierra su última escena, un momento de la representación que a menudo servía para que el público pudiera ya despedirse al menos de los actores principales. El *Grao* consta justamente de dos papeles femeninos, y poco más que siete actores harían falta para desempeñar los masculinos: con nueve se podría montar holgadamente,⁴⁸ más algún que otro aprendiz para engrosar el *acompañamiento* o interpretar papeles mínimos en alguna escena. Considerando que el propio Osorio podría sumarse a los siete actores y asumir un personaje (algo que no era nada infrecuente en un *autor*), y que algún miembro secundario, joven o ayudante pudo no haberse consignado en el referido documento, esta noticia viene a apuntalar la convicción de que fue Osorio quien estrenara la comedia, y en parte también que lo hiciera en una fecha alrededor de 1589.

Volviendo finalmente la vista al catálogo del *Peregrino*, que *El Grao de Valencia* se sitúe justo delante de *La ingratitud vengada*, probablemente concluida a finales de los años ochenta para la compañía de Rodrigo Osorio,⁴⁹ no hace sino reforzar este periodo de escritura como el más verosímil, habida cuenta del orden cronológico más o menos riguroso con el que se disponen los títulos de cada uno de los repertorios en la susodicha lista de comedias.⁵⁰ A este respecto, recordaré una vez más que las dos obras conocidas que aparecen a continuación en el catálogo del *Peregrino* (tras las misteriosas *Muza furioso*, *Alfonso el afortunado* y *El casamiento dos veces*) son *El hijo de Reduán*, cuya redacción se situaría asimismo cerca de 1588

Avendaño, [¿Benito, Juan, Cristóbal de?] Castro, Juan de [Ribera] Vergara, Bernaldino [¿Bernardino de Alcaraz?], [¿Juan?] Bravo y un tal Gallego (para la identificación de todos ellos, en algunos casos dudosa, remito al DICAT, que recoge, comenta y corrige la bibliografía pertinente). El documento, que puede leerse en Cotarelo [1901:29-31] y Díaz de Escovar [1925], cita también a Magdalena Osorio, hija de Rodrigo, por estar amancebada con el Bautista mencionado (y con conocimiento de los padres, para más inri); no obstante, a pesar de que a veces se la ha tenido por farandulera, «de la documentación existente no se deduce que fuera actriz», tal y como se afirma en el DICAT. En cambio, Rennert [1909:547] la incluyó en su reconstrucción de la compañía de Rodrigo Osorio (lo mismo, por cierto, que a la pareja antes citada, formada por un músico y su mujer).

48. En la segunda jornada, bastaría incluso con ocho actores principales. Como era habitual, algunos papeles deberían desdoblarse; así, en la primera jornada, el actor que diera vida a Leonardo podría también interpretar a Cruzate; en la segunda, al rey de Argel lo encarnaría sin apuros uno de los actores que hiciera de don Juan o de don Pedro, personajes ausentes en ella; en la tercera, esos mismos actores podrían asumir el papel del propio monarca y el de Arráez (así como interpretar a los dos cautivos del último cuadro).

49. Sobre su datación, remito a Boadas [2015:915].

50. Para más detalles, puede verse Fernández Rodríguez [2014].

(Pontón 1997:823-824), y *El soldado amante*, estrenada por Rodrigo Osorio entre 1593 y 1595 (Pontón 2018:421-424), conque las fechas dejan intuir una leve progresión ascendente, tal y como es habitual en los repertorios de comedias que conforman el catálogo del *Peregrino*. El juicio y la intuición del editor de estas dos piezas consolidan la impresión de hallarnos frente a un repertorio aún desconocido, lo que a su vez aviva la candidatura de Osorio para *El Grao de Valencia*: «cabe preguntarse si la última [*El hijo de Reduán*], que presenta concomitancias relevantes con *El soldado amante*, pudo haber sido escrita para la misma compañía. Es hilo del que merecería la pena tirar» (Pontón 2018:424).⁵¹

V. VALENCIA, RODRIGO OSORIO, HACIA 1589 (UNA PROPUESTA CON PRUDENCIA)

Así las cosas, con todas las piezas sobre el tablero (los motivos argumentales y juegos de palabras expuestos, el detallado elogio de los nobles valencianos, la posición del título en el *Peregrino*, la documentadísima actividad teatral de Osorio en Valencia hacia 1589 y la adecuación de su compañía al reparto de la comedia), pero sin excluir tajantemente otras posibilidades, diría que lo más sensato es suponer que Lope compusiera *El Grao de Valencia* para Rodrigo Osorio entre 1588 y mediados de 1590 en la ciudad del Turia, lo que explicaría fácilmente el profundo ambiente valenciano de la obra (y quizá incluso sus rasgos toledanos, que podrían deberse al paso del Fénix por Toledo o, quién sabe, a sus expectativas de mudarse allí). Así, todo ello casaría con la fecha de 1589-1590, generalmente asumida por la crítica (Morley y Bruerton 1968:216-217) y renovada por Oleza [1986:301-302] a raíz de ciertos aspectos técnicos de la obra.

Sin embargo, siguiendo a Juliá Martí [1941:8], no cabe descartar del todo que Lope, en Toledo ya desde julio de 1590 (Sánchez Jiménez 2018:91-94), pudiera haberla compuesto entre mediados de 1590 y 1592 en la ciudad imperial, donde coin-

51. A falta de un estudio más profundo, que espero acometer pronto, no me resisto a advertir que a *El ganso de oro*, la comedia que aparece tras *El soldado amante*, se le ha adjudicado un periodo de composición entre 1588 y 1595 (Morley y Bruerton 1968:42), lo mismo que a *La difunta pleiteada* (situada dos casillas más allá que *El ganso de oro*), cuya fecha de redacción más probable es 1593-1595 (Morley y Bruerton 1968:446 y 601), todo lo cual sugiere una continuidad cronológica con las piezas anteriores, particularmente con *El soldado amante*.

cidiría con Osorio,⁵² al que no le sería difícil estrenar allí la pieza y luego llevarla a la ciudad levantina, que añoraría los versos de Lope, más aún si la espera se premiaba con una obra tan íntimamente valenciana como el *Grao*;⁵³ a fin de cuentas, si asumimos la teoría de Oleza [1986:289], para quien la relación en octavas de los festejos en *El Grao de Valencia* constituye una contrarréplica de la de Tárrega (que no pudo haberse escrito antes de septiembre de 1590), habría que aceptar que Lope escribió el *Grao* estando ya en Toledo, circunstancia descartada por la crítica pero que, con todo, conviene no perder de vista. No obstante, los indicios aducidos (el argumento y el ambiente de la obra, ciertos detalles textuales, la posición en el *Peregrino*) encajan mejor con la primera hipótesis, lo que me lleva a apostar por ella: Valencia, Rodrigo Osorio, hacia 1589.

52. Nótese que, en la declaración antes transcrita, Villalobos, actor de la compañía de Osorio, afirmó haber visto a Lope en Toledo tras su paso por Valencia.

53. Poco más cabe indagar acerca del estreno de la obra. Trambaioli [2015:144-145] sugiere «una puesta en escena nobiliaria» en Valencia, quizá en ocasión de las fiestas nupciales acaso reflejadas en la comedia. Pero carecemos de documentación al respecto, y, más allá efectivamente de la importancia del público nobiliario en el teatro valenciano de la época (Sirera 1982:38), nada en *El Grao de Valencia* invita a pensar en un tipo de representación distinto al que permitían los corrales o casas de comedias (Fernández Rodríguez 2019a:175-194), como por ejemplo el de los Santets o la Olivera (Oleza 2019), en los que, ya lo sabemos, consta que actuó la compañía de Rodrigo Osorio.

BIBLIOGRAFÍA

- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la Comedia Nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2014.
- BAULIER, Francis, «La mise en scène dans deux pièces de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, XLVII 1 (1945), pp. 57-70.
- BOADAS, Sònia, ed., Lope de Vega, *La ingratitud vengada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. 2, pp. 911-1047.
- BONO, Salvatore, *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e musulmani fra guerra, schiavitù e commercio*, Arnoldo Mondadori, Milán, 1993.
- CANET VALLÉS, José Luis, ed., Francisco Agustín Tárrega, *El prado de Valencia*, Tamesis Books Limited-Institución Alfonso el Magnánimo, Londres, 1985.
- CANET VALLÉS, José Luis, y Josep Lluís SIRERA TURÓ, «Francisco Agustín Tárrega», en *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, coord. J.L. Canet Vallés, Tamesis, Londres, 1986, pp. 105-131.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 75-92.
- CHECA, Jorge, ed., Lope de Vega, *El bobo del colegio*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. 2, pp. 553-724.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo*, Imprenta de «La revista española», Madrid, 1901.
- COTARELO Y MORI, Emilio, ed., Lope de Vega, *El Grao de Valencia*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas. Tomo I*, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1916, pp. 513-546.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, «Rodrigo Osorio», en *Añoranzas histriónicas*, Librería y Editorial Rivadeneyra, Madrid, 1925, pp. 188-193.
- ESQUERDO, Onofre, *Nobiliario valenciano*, ed. J. Martínez Ortiz, Generalitat Valenciana-Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques, Valencia, 2001, vol. 1.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, VIII (2014), pp. 277-314
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, *Entre corsarios y cautivos: las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2019a.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Lope y la publicación de ocho (o diez) comedias “en otra parte”... ¿un primer proyecto editorial para su teatro?», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos* (Monográfico: *Sujeto literario y sociabilidad: imprenta y lectura* (s. XVII-XVIII), ed. C.M. Collantes Sánchez), VI (2019b), pp. 300-334.
- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Universidad de Valencia, Valencia, 1993.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Reichenberger, Kassel, 2008.
- FERRER VALLS, Teresa, dir., *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, Universitat de València, Valencia, 2012-2021, en línea, <<http://catcom.uv.es/consulta/>>. Consulta del 8 de noviembre de 2020.
- FERRER VALLS, Teresa, coord., *ASODAT. Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*, Universitat de València, Valencia, 2019-2021, en línea, <<http://asodat.uv.es/>>. Consulta del 8 de noviembre de 2020.
- FRIEDMAN, Ellen G., *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1983.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca, 1973.
- GAMBA CORRADINE, Jimena, *Fiesta caballeresca en el Siglo de Oro: Estudio, edición, antología y catálogo*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2017.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2009, pp. 243-284.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2013
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, y Vicente TUSÓN, eds., *Lope de Rueda, Pasos*, Cátedra, Madrid, 1984.

- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, ed. J.M. Reyes Cano, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1986.
- JULIÁ MARTÍ, Eduardo, «Las mujeres valencianas en las comedias de Lope de Vega», *Libros Hispanos. Boletín bibliográfico de la Librería Tormos*, Librería Tormos, Madrid, 1941, pp. 3-16.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, ed., *Comedia del Grao de Valencia*, en Lope de Vega Carpio, *Obras dramáticas escogidas. Comedias de costumbres*, Librería y casa editorial Hernando, Madrid (Biblioteca Clásica, CCLXX), 1935a, vol. 5, pp. 1-141.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, *Lope de Vega y Valencia*, C. Bermejo, Madrid, 1935b.
- MARÍ GARCIA, Enric, *Benifaió. Cronologia Històrica*, 2019, en línea, <<https://issuu.com/enmagar/docs/chb>>. Consulta del 12 de octubre de 2020.
- MARION-ANDRÈS, Claudine, «Creación del espacio marítimo en *El grao de Valencia* de Lope de Vega», *L'Entre-deux*, VI 2 (2019), en línea, <<https://lentre-deux.com/index.php?b=87>>. Consulta del 14 de octubre de 2020.
- MÉRIMÉE, Henri, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Édouard Privat-Auguste Picard, Toulouse-París, 1913.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.^a R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, coord. J. L. Canet Vallés, Tamesis, Londres, 1986, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, «La Montería y la Olivera: dos teatros en un contexto de cambio cultural», *Atalanta. Revista de las letras barrocas (A más distancia, más peso. Homenaje a la profesora Mercedes de los Reyes Peña)*, VII 2 (2019), pp. 148-189.
- OLEZA, Joan, dir., *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de València, Valencia, 2011-2021, en línea, <<http://artelope.uv.es/>>. Consulta del 3 de noviembre de 2020.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Lope de Vega: del corral al Gallinero», en *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2018, pp. 193-213.
- POESSE, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Indiana University, Bloomington, 1949.
- PONTÓN, Gonzalo, ed., Lope de Vega, *El hijo de Reduán*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, vol. 2, pp. 817-980.

- PONTÓN, Gonzalo, ed., Lope de Vega, *El soldado amante*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Madrid, 2018, vol. 1, pp. 419-642.
- RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1909.
- RICO, Francisco, ed., Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Cátedra, Madrid, 1983.
- ROSO DÍAZ, José, ed., Lope de Vega, *La boda entre dos maridos*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol. 2, pp. 791-922.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope de Vega. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, ed., Lope de Vega, *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, vol. 2, pp. 155-336.
- SANCHIS GUARNER, Manuel, *Aspecte urbà de València al segle XVI*, Sucesor de Vives Mora, Valencia, 1973.
- SANCHIS GUARNER, Manuel, *La ciudad de Valencia. Síntesis de Historia y de Geografía urbana*, trad. R. Filella, Generalitat Valenciana-Ajuntament de València, Valencia, 1999.
- SANZ RUIZ, Fernando, *Guía de recorridos históricos de Valencia*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2006.
- SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, eds., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Tamesis Books Limited, Londres, 1985.
- SIRERA, Josep Lluís, «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIV 2 (1982), pp. 173-187.
- SIRERA, José Luis, *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*, Playor, Madrid, 1983.
- TELJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «*El Grao de Valencia* en los orígenes de la dramaturgia barroca», *Anuario de estudios filológicos*, 14 (1991), pp. 475-490.
- TOMILLO, A., y C. PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Fortanet, Madrid, 1901.
- TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor Libros, Madrid, 2015.
- TROPÉ, Hélène, ed., Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, Castalia, Madrid, 2003.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El Arenal de Sevilla*, ed. M. Cornejo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. 2, pp. 459-610.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El bobo del colegio*, ed. J. Checa, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. 2, pp. 553-724.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Don Lope de Cardona*, ed. E. Fosalba Vela, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. 1, pp. 361-484.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. D. McGrady, Real Academia Española, Madrid, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El enemigo engañado*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, Tipografía de la «Revista de archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1918, vol. 5, pp. 111-144.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Fiestas de Denia*, ed. M.G. Profeti, apostillas históricas de B. J. García García, Alinea, Florencia, 2004.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, ed. L. Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, vol. 2, 2013, pp. 155-336.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Grao de Valencia*, ed. D. Fernández Rodríguez, en *Gondomar Digital. La colección teatral del conde de Gondomar*, en línea, <gondomar.unibo.it>, en prensa.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Hamete de Toledo*, ed. R. González Cañal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, vol. 1, pp. 303-416.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los locos de Valencia*, ed. C. Peña López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. 2, pp. 165-328.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El maestro de danzar*, ed. D. Fernández Rodríguez, en Lope de Vega, *El maestro de danzar. La creación del mundo*, Gredos, Madrid, 2012, pp. 11-258.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La octava maravilla*, eds. R. Valdés y M. Nogués, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. 2, pp. 891-1041.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas sacras*, eds. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Universidad de Navarra, Madrid, 2006.
- WILDER, Thornton, «Nuevos instrumentos para fechar las comedias tempranas de Lope de Vega», en *Lope en 1604*, coord. X. Tubau, Prolope-UAB-Milenio, Llérida, 2004, pp. 189-196.
- ZABALA, Arturo, «El decorado verbal y otras observaciones en y sobre las comedias valencianas de Lope de Vega», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M.V. Diago y T. Ferrer, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 143-164.