

6-1992

## El Teatro en los Palacios

Pablo Jauralde Pou  
*Universidad Autónoma*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Diez Borque, José María (1992) "Lope de Vega y los Gustos del "Vulgo"," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 1, pp. 33-56.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## 2

---

### EL TEATRO EN LOS PALACIOS

**Pablo JAURALDE POU**  
*(Universidad Autónoma)*

Entre 1640 y 1650, sobre todo a finales de la década de los cuarenta, se produce un clarísimo desvío en la producción teatral a favor del teatro de Corte. Las guerras de Cataluña y Portugal desde 1640, las prohibiciones de comedias en 1644 y 1646 y el luto de la Corte hasta las segundas nupcias del monarca -en 1649-, dieron al traste con los teatros de corrales, suplantados en adelante por la espectacularidad, la variedad y el empaque de la representaciones en los reales sitios, de modo que los dramaturgos escriben ahora pensando en los escenarios y en las posibilidades de El Coliseo del Buen Retiro, del Salón del Alcázar, de La Zarzuela, El Pardo, Aranjuez y otros lugares y modos de representación. La obra escrita y representada para Palacio se lleva después, a veces, a los corrales, provocando graves problemas de tramoya y escenificación.

Pero antes de llegar a este punto, la compleja y rica evolución del teatro peninsular había tenido clara incidencia en las representaciones en Palacio. Para empezar, y como es bien sabido, había existido una tradición de teatro cortesano importantísima, que tuvo su auge cien años antes, cuando Gil Vicente representaba para la Corte portuguesa, Torres Naharro en los palacios cardenalicios de Roma, o Juan del Encina en el de los Duques de Alba. Esta tradición, sin desaparecer totalmente, pierde fuerza e interés con el auge del teatro popular primero y urbano después, se diluye frente a otras dramatizaciones diversas (teatro universitario, jesuítico, etc.) hasta el punto de que Cervantes la ignora cuando recuerda los orígenes de las representaciones teatrales en su niñez: entonces se refiere a los pasos de Lope de Rueda y a otras variedades de este cariz.

Documentos de la época, sin embargo, muestran que nunca dejó de existir el hábito de la representación pública solemne para celebrar la entrada de un Rey,

la boda de una princesa, etc.; ni la posibilidad de aderezar una fiesta particular con una simulación dramática. Es evidente que hacia finales del siglo XVI este hábito festivo se acrecienta. Hasta cuarenta relaciones entre las cuales una de Lope, otra de Gaspar de Aguilar, recogieron el entusiasmo público con que se celebraron en 1599, en Valencia, la ratificación de las bodas de Felipe III con Margarita de Austria y del Archiduque Alberto con la Infanta Isabel Clara Eugenia, hermana del Rey (Cfr. la ed. facs. de las dos citadas por A. Pérez Gómez, en su bella colección de Cieza: La Fonte que Mana y Corre). La *Fastiginia* de Pinheiro señala profusamente el gusto de los cortesanos por este tipo de celebraciones en la corte vallisoletana entre 1600 y 1606. En Lerma hubo festejos con ingrediente dramático en 1614 y 1617. Etc. Aunque un teatro permanente de Corte no se edificó hasta 1640, hay noticias de como se van gestando representaciones palaciegas importantes. como las enunciadas y las de Aranjuez (1622 y 1623), Madrid (1627), etc., hasta llegar al esplendor de la década de los cincuenta (SERRALTA [1987]), después de levantarse la prohibición. Por lo menos desde 1623 se utilizó el Salón del Alcázar de Madrid, remodelado entre 1630 y 1640 como el "Salón Dorado", coincidiendo su inauguración con la del Coliseo del Buen Retiro (BROWN-ELLIOTT, [1981] y VAREY [1984]).

En efecto, el triunfo de las comedias en los corrales, así como la efervescencia teatral en otros aspectos (VAREY, [1975]), por los mismos años, atañe también al auge de las representaciones cortesanas y palaciegas, que hasta cierto punto habían tenido un desarrollo independiente. En 1607 la Corte abandona el rígido escenario de los salones del Alcázar y busca otros lugares y modos de expansión dramática.

La documentación de los legados de Palacio [VAREY, 1986] muestra que se realizaban representaciones palaciegas en el Cuarto del Rey y el Cuarto de la Reina, por lo menos desde 1603. La investigación mas reciente [VAREY-SHERGOLD, 1989] parece que nos va a permitir distinguir entre representaciones palaciegas "privadas" y públicas. Las primeras serían las que se celebraban en los dichos cuartos y quizá en alguna otra salita. Tendrían una audiencia mayor entre cortesanos y un reducido numero de invitados las que se celebrasen en la Armería, en la Pieza de las Audiencias y, sobre todo, en el Salón Dorado. De ahí se pasaría a la conveniencia de adaptar o construir teatros mayores dentro de las mismas instalaciones de Palacio. Algo semejante se adivina que ocurre a partir de la década de los treinta en las instalaciones del Retiro, que no solo recibe a los comediantes en el Coliseo, sino también en otros espacios, como el Cuarto de los Príncipes, el Patinejo, El Saloncete, el Saloncillo y hasta el Salón de Reinos. Al lado de este tipo de representaciones cortesanas y privadas, directas herederas del teatro cortesano del Renacimiento, se producían otras, para las que se hacía venir a las comedias que estaban "en cartel" y que se representaban en Palacio, sea privadamente, sea dejando que acudieran también los madrileños.

Es evidente que el auge de los corrales trajo consigo el auge del teatro en todas sus manifestaciones. Felipe III y sobre todo Felipe IV gustaban del teatro, al parecer, más que de ninguna otra diversión -también gustaban de las actrices-, y acudían a los palcos de los corrales madrileños a disfrutar de alguna que otra representación. La formación artística de Felipe IV parecía ser envidiable: su trato con los pintores y artistas de la época, Rubens y Velázquez entre ellos; su exquisito gusto musical, etc., eran continuo motivo de alabanza. El gusto por el teatro y la diversión pública también era muy acusado en la primera esposa, francesa, de Felipe IV, Isabel de Borbón, de quien se suele contar la anécdota de la suelta de ratones en la cazuela del teatro cortesano para conseguir el griterío y la animación de un auténtico corral (como diremos más abajo).

De manera que para satisfacer este apetito por la comedia nueva, "El rey podía mandar -y con frecuencia mandaba- que las compañías de comediantes que representaban a la sazón en Madrid fuesen al Buen Retiro (o a otro de los teatros regios) para representar ante él. Como en Madrid no solía haber más de dos compañías a la vez, se cerraba por lo menos un corral, y si es el caso de una representación importante (por ejemplo, para festejar el cumpleaños de un miembro de la familia real, o para alegrar las carnestolendas), muchas veces se mandaba que fuesen las dos compañías a Palacio (...). De vez en cuando se daban representaciones públicas en el Coliseo del Buen Retiro, permitiendo al arrendador de los dos corrales de comedias que gozara de lo recaudado en dichas representaciones, o dándole otro tipo de compensaciones...". Doblado el siglo, como ya se dijo y como aún hemos de ver, los papeles se invirtieron y los dramaturgos escriben directamente para los teatros reales.

En efecto, lo que se debe subrayar es que el acicate y la novedad teatral no busca tan solo o principalmente el placer dramático, sino más bien el espectáculo festivo que incluye la audiencia y regocijo del pueblo. Las primeras documentaciones sobre las imitaciones palaciegas señalan bien a las claras que no se trataba de llevar el teatro a palacio -cosa que ya se hacía, como hemos visto-, sino de llevar los corrales y lo que en ellos ocurría a palacio. Los reyes y la Corte ya tenían su teatro, y tenían de añadidura un cortejo de actividades festivas, cada vez más suntuarias y exquisitas, de las que difícilmente podrían disfrutar los espectadores de los corrales, pero no tenían lo que era el gran éxito literario y urbano: la comedia nueva en los corrales de las urbes. Uno de los primeros documentos al respecto, el del severo cronista Alonso de Cabrera, es inequívoco en lo que a este punto se refiere: se reproducen las galerías y palcos de los corrales en uno de los patios de Palacio.

En 1607 el cronista nos dice:

"Hase hecho en el segundo patio de las casas del Tesoro un teatro donde vean sus Majestades las comedias, como se representan al pueblo en los corrales que están diputados para ello, porque puedan gozar mejor de

ellas cuando se las presenta en su sala, y así han hecho alrededor galerías y ventanas donde está la gente de Palacio y sus Majestades irán allí de su cámara por el pasadizo que está hecho, y las verán por unas celosías..." (citado por ARRÓNIZ, p. 268).

Frente a esta simulación en Palacio de lo que era la comedia nueva en el corral, las más de las representaciones se rigen por la exquisita etiqueta borgoñona, particularmente las que se realizaban en el Salón Dorado del Alcázar: "En uno de los extremos del Salón, en el medio, se colocaba una alfombra para el sillón del rey. También había sillones para sus hermanos, pero la reina, la infanta María y las damas de honor se sentaban sobre cojines dispuestos a la izquierda del Rey. Las damas de la Corte se sentaban también sobre cojines, apoyadas sobre las dos filas de bancos que corrían por los lados largos del salón. Los caballeros, agrupados según su rango -grandes, consejeros de estado, gentileshombres de la casa, mayordomos, hijos de los grandes, otros funcionarios de palacio y los secretarios reales-permanecían de pie, junto a la entrada de la izquierda, con los pajecillos arrodillados delante de ellos, mientras que los miembros menores de la aristocracia y otros cargos de la real casa se colocaban detrás de los bancos, junto a la pared contigua de la capilla real" (BROWN-ELLIOT, 48, siguiendo a Varey). Como señala Varey, se trataba en estos casos más de un ritual cortesano que de un auténtico teatro: la entrada y salida de los monarcas en el Salón, precedidos de una camarera con una antorcha, el desfile protocolario de los cortesanos al terminar, el modo de organizar la procesión que disuelve la fiesta, etc. todo estaba regulado, como otras actividades, por una rígida y solemne etiqueta. Tiene por tanto mucha razón el hispanista británico al añadir que los monarcas y el boato de la corte misma eran parte de ese espectáculo, y que había dos escenarios en el Salón dorado, el propiamente teatral, y el trono o sitial del monarca, rodeado de sus súbditos más cualificados.

A partir de 1622 los monarcas impulsan la construcción de Coliseos en los reales sitios, que imitan primero y desarrollan después la estructura de los corrales de comedias (SHERGOLD [1958, 1963, 1967]. La evolución del teatro palaciego tiene desde entonces trayectoria propia hacia representaciones espectaculares, ostentosas y totalizadoras en las que el texto literario adelgaza su presencia (VALBUENA [1930], VAREY [1970], NEUMEISTER [1973], EGIDO [1982], RODRÍGUEZ [1989], hasta desaparecer incluso el nombre del autor en las ediciones de las piezas (NEUMEISTER [1989]), inscribiéndose de este modo en una corriente europea del teatro barroco (UITMAN [1968], JACQUOT [1973], ROUSSET [1972], NAGLER [1976], ARRÓNIZ [1977] y EGIDO [1982]).

Los lugares de estas celebraciones fueron, por tanto, los sitios reales: Aranjuez, como palacio de verano; el Alcázar de Madrid, como residencia oficial del Monarca; y bastante más tarde, por este orden, el Pardo, La Zarzuela y los lugares del Palacio del Buen Retiro, que culminan en la construcción de un gran

Coliseo (en 1640). Intentaremos realizar una exposición cronológica. Terminaremos con una larga referencia al Retiro, en donde culminaron todas estas tendencias dramáticas.

Aranjuez fue realmente el palacio de verano de los Reyes, por lo que entró en decadencia cuando se iniciaron las obras de El Retiro. Para el teatro de Aranjuez contamos con el texto de *La Gloria de Niquea*, de Villamediana, que nos permite suponer bastante. La reciente edición facs. de las *Obras de don Ivan de Tarsis...* (Zaragoza: Juan de Lanaja, 1629), por la meritoria editorial Ara-lovis (Aranjuez, 1986) ha hecho accesible el texto. En realidad se trataba de una fiesta organizada por la reina con las damas de su palacio el día del 17 cumpleaños del Rey, de la que se ha conservado, además del texto de Villamediana, una relación de Antonio Hurtado de Mendoza (*Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor don Felipe IV*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1625).

Intentar leer la obra hoy es un sufrimiento, pues una intriga caballeresca y descabellada da pie a todo tipo de desmanes líricos y panegíricos. La gracia de la obra hubo de estar en su montaje, en el lugar -los jardines de Aranjuez una noche de primavera- y las improvisadas actrices, entre las que estaban la propia reina y todas las damas de palacio, con todo tipo de alusiones y discreteos galantes que hemos de suponer, pero que el tiempo ha borrado.

En tanto, la impronta de la corte se deja sentir sobre el modo de trabajar los autores, sobre el mismísimo texto literario. Lo primero que se debe señalar es que uno de los elementos dramáticos de la comedia nueva -la tramoya- cobra importancia sustancial en detrimento de los restantes cuando se trata de comedia escrita para la Corte, para el Palacio o para un público cortesano. La tendencia venía de atrás: las comedias de santos y mitológicas habían venido desbancando a los dramas de honor y las comedias de capa y espada en el gusto del público; los ingenios de las tramoyas encandilaban al público de los corrales, a pesar de que los viejos autores -como Lope- preferían dos actores, un tablado y una pasión. El teatro de la corte venía a dotar de espacio y medios económicos a esa tendencia.

Un testimonio precioso nos lo da Lope de Vega, cuando dedica al Almirante de Castilla *La selva sin amor*, égloga pastoral. Estamos en 1629. Dice un Lope ya curtido en las artes teatrales y sobrado de fama, aunque falto de dinero, a su mecenas:

"No habiendo visto V. excelencia esta égloga, que se representó cantada a sus majestades y altezas, cosa nueva en España, me pareció imprimirla, para que desta suerte con menos cuidado la imaginase V. Excelencia, aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos.

La máquina del teatro hizo Cosme Lotti, ingeniero florentino, por quien su Majestad envió a Italia, para que asistiese a su servicio en jardines, fuentes y otras cosas, en que tiene raro y excelente ingenio. Nuevo Hieron Alexandrino y no menos admirable en sus máquinas semovientes

que aquel insigne griego, o el alemán famoso que hizo el águila que acompañó por el aire la coronada frente de Carlos Quinto.

La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría, fue un mar en perspectiva que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se veían la ciudad y el foro con algunas naves, que haciendo salva, disparaban a quien también de los castillos respondían. Veíanse asimismo algunos peces, que fluctuaban según el movimiento de las ondas, que con la misma inconstancia que si fueran verdaderas, se inquietaban, todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido día más de trescientas. Aquí Venus en un carro que tiraban dos cisnes habló con el Amor su hijo, que por lo alto de la maquinaria revolaba. Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás efectos.

Para el discurso de los pastores se desapareció el teatro marítimo, sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista, trasformándose el mar en una selva, que significaba el soto de Manzanares con la puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas de las que entran y salen en la corte: y asimismo se veían la Casa del Campo y el Palacio, con cuanto desde aquella parte podía determinar la vista. El bajar los dioses y las demás trasformaciones requería más discurso que la Églogas, que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos rindiesen a los ojos. Esto para inteligencia basta, pues no es posible pintar el aparato sin fastidio, ni alabar las voces e instrumentos sino con solo decir que fue digna fiesta de sus Majestades y Altezas; y en regocijo de su salud, que siempre vaya en aumento con suma felicidad, a que entonces escribí así."

[Cito por la *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso de Sancha* (reed. facs. de Madrid: Arco/Libros, 1989, t. I).]

Durante un par de décadas -quizá entre 1620 y 1640- los dramaturgos escriben indistintamente para corrales y para Palacio; son, por ejemplo, los años en los que se da a conocer Calderón como dramaturgo.

¿De qué modo afecta todo esto al texto dramático, que es lo que a nosotros nos ha llegado? Si tomamos al teatro como un espectáculo una de cuyas partes es la exposición de un texto dramático, el crecimiento del teatro cortesano engrosa los rasgos espectaculares y difumina los que son más literarios. La llegada de los escenógrafos italianos, la posibilidad de escenarios abiertos -- Aranjuez, la Zarzuela, el Retiro...-, el poder adaptar escenarios *ad hoc* y no viceversa, el descubrimiento de las posibilidades dramáticas de los elementos del montaje (luz artificial, telón de fondo, bastidores múltiples, perspectivas en la

decoración, etc.) disparan el desarrollo de la comedia hacia representaciones aparatosas que son una auténtica fiesta para los sentidos: juegos artificiales y de luces, música y efectos sonoros, y hasta perfumes exóticos en las luminarias que servían para la representación.

A la par, el texto dramático adelgaza paulatinamente su importancia. Cada vez con mayor frecuencia -aunque nunca de modo absoluto- conflictos y pasiones dan paso a estas exhibiciones sensoriales. Hasta el mismo dramaturgo parece perder importancia como responsable esencial de la obra: ahora puede serlo el tramoyista.

Antes de que se cumpla este proceso totalmente, podemos adivinar la perplejidad de los dramaturgos que, como Calderón, comenzaron escribiendo para los corrales y acabaron solo haciéndolo para Palacio, perplejidad cuando durante esos años de transición sus comedias se representaban un día en un sitio y al día siguiente en el otro. Al comienzo todo pudo haber sido bastante simple: las obras se escribían para los corrales y luego se adaptaban para Palacio. Obras claramente de corral en Calderón son, por ejemplo, *El Purgatorio de San Patricio*, *El sitio de Breda*, *El astrólogo fingido*, *El Príncipe constante* (1629), *La dama duende* (1629), *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1629), etc.

Pronto la adaptación a Palacio -el prestigio del Monarca y de la Corte además- descubrió las nuevas posibilidades de escritura. Los efectos escénicos, la riqueza de decorados, etc., estaban en la mente de Calderón cuando escribe obras como *El mayor monstruo los celos* (1635), *El galán fantasma* (1635), *El médico de su honra* (1635), *La devoción de la cruz* (1637), *El mágico prodigioso* (1637), etc.

La discusión sobre si alguna de estas obras se representó en corral o palacio puede llevarnos a preciosas disquisiciones sobre el arte teatral. Por ejemplo, *El médico de su honra* contiene una serie de escenas nocturnas que son absolutamente esenciales para el juego dramático de la obra: la oscuridad es un motivo del argumento y de la intriga. En los corrales, llegado el momento de una de esas escenas, parece que se exigiera al espectador estamos al mediodía -un esfuerzo imaginativo que figure que es de noche, es decir, una convención más, como la de un aparte o la de un monólogo, y que los actores -uno al lado del otro- no se ven. La luz artificial de un teatro palaciego hubiera conseguido mejor una penumbra para que salieran "Jacinta y Enrique, como a oscuras", que es lo que dice la acotación.

Veamos alguno de sus pasajes más conocidos a la luz de este elemento dramático. Dice Jacinta:

"Este es el jardín, y aquí  
pues de la noche te encubre  
manto..."



Cuando poco después don Enrique se esconde detrás de un árbol, el espectador de los corrales no lo ve, lo oye:

"... Amor ayude  
mi intento, estas verdes hojas  
me escondan y disimulen  
que no seré yo el primero  
que a vuestras espaldas hurte  
rayos al sol...

Más adelante veremos que es exactamente lo contrario del teatro palaciego, en donde el espectador ve y no oye.

Inmediatamente sale a escena la protagonista, doña Mencía, y sus criados. De nuevo la voz va indicando el cambio de iluminación:

"MENCIA.- Silvia, Jacinta, Teodora.

JACINTA.- ¿Qué mandas?

MENCIA.- Que traigas luces..."

Las criadas cantan y doña Mencía se queda dormida en el jardín, momento que aprovecha para salir de detrás de las ramas don Enrique e iniciar el asedio amoroso a doña Mencía en una deliciosa escena de amor con el motivo poético de la garza perseguida. Pero se oyen voces dentro, del marido que llega de improviso. Y es este de nuevo quien señala con su parlamento los elementos de la escena.

"GUTIERRE.- Ten ese estribo, Coquín,  
y llama a esa puerta..."

Doña Mencía para no verse sorprendida exige a don Enrique que se esconda, y sus palabras vuelven a indicar inequívocamente la escena:

"ENRIQUE.- ¿Qué haré en tanta confusión?

MENCIA.- Detrás de ese pavellón  
que en mi misma cuadra esta  
os esconded..."

Sigue otra escena, remansada, entre los esposos. Luego, para procurar la salida del amante escondido, doña Mencía se arriesga a un engaño: fingir que hay un hombre en otra estancia y en la confusión inicial apagar las velas para que se escape don Enrique. La escena debe de entenderse por lo que los actores van diciendo. Parece obvio que en la mayoría de estos casos, si la escenificación mostrara todas estas circunstancias -luz que se apaga, puerta que se abre, árbol, etc.- los actores no necesitarían decirlo.

"MENCIA.- [Un hombre] escondido  
en mi aposento he topado,  
encubierto y rebozado;  
¡favor, Gutierre, te pido!

GUTIERRE.- ¿Qué dices? ¡Válgame el cielo!  
Ya es forzoso que me asombre,  
emboscado en casa un hombre.

MENCIA.- Yo le vi.  
GUTIERRE.- Todo soy yelo.  
Toma esa luz.  
COQUÍN.- ¿Yo?  
GUTIERRE.- El recelo  
pierde, pues conmigo vas.  
MENCIA.- Villano, cobarde estás,  
saca tu la espada, yo  
iré. ¡La luz se cayo!  
*(Al tomar la luz la mata disimuladamente y salen Jacinta y Enrique siguiéndola)*  
GUTIERRE.- ¡Esto me faltaba más!  
Pero a oscuras entraré.  
JACINTA.- Síguete, señor, por mí;  
seguro vas por aquí  
que toda la casa sé.  
COQUÍN.- ¿Dónde iré yo?  
*(Coge a Coquín)*  
GUTIERRE.- Yo topé el hombre...  
COQUÍN.- ¡Señor!, advierte...  
GUTIERRE.- Vive Dios que desta suerte  
hasta que sepa quién es  
le he de tener, que después  
le darán mis manos muerte.  
COQUÍN.- Mira, que yo...  
MENCIA.- ¡Qué rigor!  
si es que con el ha topado, ¡ay de mí!  
GUTIERRE.- Luz han sacado.  
*(Sale Jacinta con luz)".*

Obsérvese que no solo los parlamentos de los actores indican inequívocamente si se trata de una escena a oscuras o en la penumbra, es que además la escena pierde efectividad tragicómica- si el espectador, a pesar de esa oscuridad, no esta viendo que el atrapado es el gracioso Coquín y no el verdadero amante.

La obra fue, sin duda, escrita para los corrales; pero si se representó en Palacio -de lo que no existe constancia- todo ese juego hubiera podido escenificarse mejor, y sobraría texto, sobrarían las "acotaciones" de los personajes.

Ocorre que el teatro de Calderón se va desprendiendo cada vez más de texto. En sus obras más rabiosamente palaciegas el texto dramático comprendemos que esta ahí como un adorno más, a veces intrascendente: letras para cantar, disquisiciones vacías de contenido, exclamaciones que subrayan lo que ocurre, etc. El espectador, que antes oía lo que tenía que ver, ahora ve lo que hubiera tenido que oír.

Claro que la pérdida no solo va a afectar a las indicaciones escenográficas; en este desprendimiento se pierden los rasgos mayores de la comedia del siglo XVII: la dramatización de los temas mayores (amor, honra, poder, arbitrio, etc.), convertidos a veces en subidas referencias simbólicas; la complejidad de conductas que afectaban a situaciones de toda una tipología social -el galán, la dama, el padre, el rey, etc.-; por tanto, los conflictos que exigían la resolución de estos personajes; etc.

El proceso no puede contemplarse tan solo como el mero desarrollo del teatro cortesano frente al teatro urbano de las comedias, desde luego. Toda la historia azarosa de aquellos años conduce hacia esa postura de irresolución y abandono que vacía de contenido los espíritus y se conforma con la mera percepción sensorial, cada vez más hueca y estrafalaria. Calderón daba a su público lo que su público quería.

Si nos asomamos a alguna de esas comedias palaciegas, de la etapa final de Calderón, por ejemplo, como pudiera ser *El castillo de Lindabrisa*, observamos ya desde el mismo título ese refinamiento lindante con lo maravilloso, que tanto contrasta con los títulos arrefranados de otras obras anteriores. Se trataba de una "gran comedia" que se representó a sus majestades en el Salón Real del Palacio, en la que el diálogo y la acción se difuminan y dejan paso a la espectacularidad del montaje.

La jornada primera se acota así: "Sale un fauno vestido de pieles y con un bastón grande y nudoso, lo más extraño y nudoso que pueda..." Luego aparece "por los aires" el Castillo de Lindabrisa. Toda la comedia es un juego de amor, con algo de humor y mucho de espectáculo brillante. Las escenas que se suceden sugieren constantemente que el espectador ve mucho más de lo que oye, como en este final de la jornada primera, en el que habrá agua, fuego y aire:

"¡Fuego, fuego!

CLAR.-¿Qué vos es tan temerosa  
la que en repetidos ecos  
quitó el impulso a mi acción,  
hurtó el número a mi acento?

CRIADO.-Sobre el campo de Neptuno  
un Etna, señor, veo,  
que brotando llamas hace  
guerra de dos elementos.

CLAR.-¿Quién vio jamás (¡oh, que horror!)  
en campo de nieve ardiendo  
montañas de humo? ¿Quién vio  
abortar el agua fuego?

CRIADO.- Bajel es.

CLAR.- No dices bien  
porque alumbrando su incendio,

todo el bajel es farol  
antorcha ya de sí mismo.  
¡Oh Neptuno!, si eres Dios,  
¿Cómo sufres que en tu reino  
jurisdicción de otra Esfera  
esté abrasando, en desprecio  
de tus ondas? ¿No te corres  
que tu contrario soberbio  
entre en los términos tuyos  
tiranizando tu imperio?

Es decir, que el texto redunda en lo que es el espectáculo que se está ofreciendo al asombro del espectador: fuego y agua mezclados, por obra del artificio ingenioso, en el escenario.

Los mismos juegos escénicos con los personajes son hartos más complejos. En la jornada segunda, por ejemplo, se introducen dos coros de música, cada uno por un lado, que dialogan cantando, mientras se desarrolla la acción, que ha quedado reducida a incidencias y pretextos del gran espectáculo sensorial.

No todas las obras son así, desde luego. Además reconocemos por aquí y por allá algunos de los elementos de la comedia urbana de los corrales, ¡pero que difuminados y con que función tan distinta! El gracioso, por ejemplo, sigue ahí, pero que inocuo. Y el amor, y los celos, y el honor...; pero más para provocar exabruptos líricos que problemas de conducta humana. Sobre todo parece haberse borrado el problema de la decisión: los enredos afectan solo superficialmente los modos de ser.

El teatro palaciego ha evolucionado, pero porque la época era distinta y porque, sobre todo, el público era distinto. Durante esta etapa final el pueblo ya no acudía a Palacio y las representaciones cortesanas eran un juguete divertido y caro, estrafalario, con el que el Rey y su Corte se distraían de su propio tedio y emanaban poder de la única manera que se podía..., llevando su fantasía lejos de los ideales, ya imposibles que habían motivado el éxito de la comedia en los corrales de antaño.

### **Los reales sitios**

Habíamos empezado a hablar de los reales sitios, y ya nos referimos a Aranjuez.

La Casa de la Zarzuela fue inicialmente un pequeño refugio para los cazadores en el monte de El Pardo. Allí había empezado a construirse algo el Cardenal Infante, pero quedó inconcluso al marcharse como gobernador de los Países Bajos en 1632, de manera que en 1633 se planteó que hacer con aquellas obras. Un precioso proyecto de Juan Gómez de Mora -en 1634- se fue realizando desde entonces para convertir aquel refugio en un hermoso y digno palacio, que

se terminó hacia mediados de 1638 y que se debió decorar con cuadros de Rubens, entre otros. A partir de los años cincuenta -después del período negro de los cuarenta- la representación de comedias musicadas en ese lugar originó el nombre hoy tan popular de "zarzuelas".

Muy parecida es la historia del Palacio del Pardo, que en principio era La Torre de la Parada, es decir, otro refugio en las jornadas de caza, y que también se remodeló según los planos de Gómez de Mora a partir de 1635. Estaba terminada a finales de 1637. Al taller de Rubens se le encargaron casi un centenar de obras para vestir el nuevo palacete; y el propio pintor regio, Velázquez, pintó apropiadamente los tres conocidos y bellos retratos del Rey, el Príncipe y el Cardenal Infante vestidos de cazadores. No fueron los únicos encargos.

Pero el foco más importante para el desarrollo del teatro palaciego iba a ser, desde 1633 aproximadamente el Palacio del Buen Retiro, [Para el Coliseo del Buen Retiro con la reciente obra de J. Brown y J. Elliot, *Un palacio para el Rey*. La documentación sobre otros aspectos y escenarios es más dispersa] esa empresa gigantesca que al comienzo de la década de los treinta inició el Conde Duque, para dotar a la Monarquía Española de un lugar suntuario en las afueras de Madrid.

La construcción del Retiro coincide con la remodelación del Salón Dorado del Alcázar, al que se dotó de bastidores, proscenio y otra serie de artilugios teatrales, aunque no tan complejos como los del futuro coliseo, suficientes para representaciones de cierto empaque dramático: perspectivas, luces, cambios de decorado, etc.

Desde el comienzo de las obras, ya en fecha tan temprana como 1633, se rehacen los proyectos iniciales del Retiro para abrir una enorme plaza ajardinada en la que se pudiera celebrar corridas de toros, justas, mascaradas y otros espectáculos, al modo de la que se había habilitado en el Alcázar tiempo ha. Cosme Lotti comenzó por habilitar un espacio en los jardines, el llamado "patinejo" para montar un escenario portátil. Pero debió de moverse con mucha libertad para montar escenarios teatrales simples o múltiples según la época y la circunstancia. Se conservan noticias sobre todo ello con respecto, por ejemplo, a obras de Calderón como *La fábula de Dafne* (en 1635) o *Los tres mayores prodigios* representada la noche de San Juan de 1636 utilizando tres escenarios distintos. También se suelen citar como primeros ejemplos descriptivo-encomiásticos los versos que escribió Lope de Vega en diciembre de 1633, con motivo de la primera fiesta en el nuevo y flamante Palacio de El Retiro. Algunas piezas teatrales muestran claramente en su propio texto haber sido escritas y representadas en el Retiro, tal ocurre con *Los empeños del mentir* de Antonio Hurtado de Mendoza; o en *El mayor encanto amor*, de Calderón, en que uno de los personajes es el propio Retiro, a manera de gigante disfrazado de ermitaño. El auto sacramental de Calderón *El nuevo palacio del Retiro* fue escrito para ser representado en las fiestas del Corpus Christi de 1634 (véase Brown-Elliott, p.

241-2). A la terminación del Salón de los Reinos, Diego de Covarrubias formó una antología poética titulada *Elogios al palacio del Buen Retiro*, en 1635. De 1637 es la defensa de Manuel de Gállegos que se titula *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*; etc. De fechas más tardías se conservan ya documentación más explícita sobre representaciones de grandes obras, como *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, de Calderón, en 1680.

Otras veces se montaban los tablados de manera que pudieran ser contemplados desde los balcones del Palacio, a donde se asomaban el Rey y los cortesanos. Desde 1637 se contó con dos plazas, la Plaza Grande, que cerraba por un lado el ala Norte del Palacio, en la que se celebraban grandes festejos públicos; y la Plaza Principal, más pequeña, que se utilizó para festejos privados. Ese mismo año, en 1637, se enriqueció el conjunto con un salón de baile y un teatro permanente. El salón de baile, denominado el Casón, fue construido según el diseño de Carbonel; se remodeló totalmente en el siglo XIX y es lo que hoy llamamos "El Casón del Buen Retiro". El teatro se construyó inmediatamente, entre 1638-40, al lado. Con cierta frecuencia se utilizó como salón de comedias el espléndido salón del reino, terminado en 1635, es decir, el verdadero centro del Palacio -hoy día es el Museo del Ejército-, de cuyas paredes colgaban nada menos que las diez escenas de la vida de Hércules pintadas por Zurbarán, los cinco retratos reales ecuestres de Velázquez y otra impresionante serie de lienzos históricos, del mismo Velázquez, de Maino, etc. Probablemente sirvió de salón de comedias hasta que en 1640 se terminó el Coliseo. Desde luego allí tuvieron lugar algunas de las famosísimas academias del Buen Retiro -las más famosas son las de 1637 y 1638; y buena parte de los actos académicos de los suntuarios y regocijantes carnavales de 1637, en los que hubo intervención literaria de todos los ingenios de la época y comedia de Calderón. En otras ocasiones el escenario se situaba en el lago grande -el actual estanque-, o en alguna de sus islas, y los espectadores lo contemplaban desde barcasas, en las que se servía la cena. Dice Elliott:

"La utilización de la isla del estanque para representaciones nocturnas al aire libre abría, obviamente, nuevas posibilidades para los diseñadores de comedias de tramoyas. En algunas de estas representaciones se permitía la entrada del público, bien gratis, bien pagando una entrada, y los espectáculos adquirieron enorme popularidad. Monnani informaba el 25 de junio de 1639 que el Conde Duque normalmente solo permitía una restringida audiencia en la primera representación, de modo que su generosidad destacara más admitiendo a todo el mundo en las representaciones posteriores. Su gesto obtuvo claramente éxito. Todo Madrid acudió al Retiro esos días de junio de 1639 y pudo contemplar el espectáculo desde la orilla del estanque o desde barcas, aunque algunos estaban demasiado lejos para captar las palabras. Otro espectáculo, sin embargo, presentado el día del santo de la Reina, el 2

de julio de 1640, también una comedia de tramoya titulada *La fingida Arcadia* (presumiblemente la comedia de Tirso del mismo nombre), no resultó tan satisfactoria. Representada en la isla de noche, tan solo pudieron verla la familia real y aquellos afortunados que se sentaron en los bancos vista al escenario" (Brown-Elliott, p. 216).

"Estos espectáculos al aire libre de fines de la década de los treinta aún guardaban mucho la tradición de las fiestas de corte de las que derivaban originariamente. Sin embargo, a fines de la década, el desarrollo de la comedia de tramoyas con sus actores profesionales y sus escenarios en perspectiva a la italiana habían relegado ya esos elementos cortesanos a un papel secundario. Y ese deslizamiento de la fiesta cortesana al espectáculo teatral se vio acelerado por la construcción, iniciada en 1638, del Coliseo, un teatro perfectamente equipado que se edificó más allá de la Sala de Máscaras. Las puertas del Coliseo se abrieron el 4 de febrero de 1640 con una representación de *Los bandos de Verona*, una versión del tema de Romeo y Julieta escrita expresamente para la ocasión por Rojas Zorrilla.(Id.)"

"Aunque la obra de Rojas Zorrilla no requería especial maquinaria escénica, el Coliseo fue proyectado cuidadosamente para acoger las comedias de tramoyas. Ello significaba que, de acuerdo con el modelo italiano, el escenario estaba diseñado para recibir telones de fondo y bastidores que corrían por unas guías del suelo y eran accionados mediante cabestrantes desde abajo. Existía además maquinaria especial para producir efectos aéreos. La traza general del teatro, sin embargo, se asemejaba a la de los corrales de comedias de Madrid. Al igual que en los corrales, asimismo el público podía entrar en el Coliseo previo pago y en la temporada inaugural se realizaron grandes esfuerzos para divertir a los monarcas imitando el tipo de ambiente de los teatros públicos; hubo silbidos y peleas y -para dar mayor emoción a la escena- en una de las representaciones inaugurales en febrero de 1640 se soltaron ratones vivos entre las mujeres sentadas en la "cazuela" del teatro, "espectáculo más de gusto que de decencia", como observan unos avisos de la corte" (Brown-Elliott, 217).

Sobre la disposición del Coliseo se preserva una rica documentación, todavía no muy utilizada, en el Archivo del Palacio Real (legajo 667. Y cfr. VAREY, [1984]), allí se muestra cuidadosamente la disposición de asientos y palcos, siempre teniendo en cuenta el lugar del Rey, frente al proscenio y en una especie de trono con dosel y alfombras.

"Aunque el Coliseo se dejó de utilizar al poco tiempo de su inauguración, primero a causa de la guerra y después por la prohibición de representar comedias tras la muerte de la reina en 1644, con la llegada a España en 1649 de la segunda esposa de Felipe, Mariana de Austria, cobró nueva vida. El edificio, que se había deteriorado, fue

restaurado en 1650, aunque no se sabe hasta que punto se introdujeron modificaciones durante la restauración. Un plano de 1655 posterior a aquella muestra que contenía tres filas de palcos a cada lado con cuatro palcos por fila. Estos estaban reservados para los miembros de la nobleza, ministros y dignatarios de la corte. Enfrente del escenario estaba situado el palco real y debajo de él se extendía la "cazuela", reservada a las mujeres. El público masculino se colocaba de pie, delante de la cazuela y enfrente de lo que parece haber sido una embocadura. El escenario, con sus dispositivos para la ilusión perspectiva, se extendía hasta una ventana del fondo, la cual en los momentos apropiados proporcionaba una nueva perspectiva final, no de árboles y plantas artificiales, sino de los auténticos jardines del Retiro" (Id., p. 217).

Las representaciones no eran fáciles de organizar y, sobre todo, de sufragar. La documentación recogida por Varey muestra, en fin, que esta costumbre alcanzó hasta finales de siglo, con curiosas noticias sobre cómo se pagaban, las incomodidades y el frío del Cuarto de la Reina, los problemas con las compañías, etc. En general, la compañía recibía un "certificado de actuación" y luego intentaban cobrar el dinero correspondiente de la Hacienda real, lo que nunca fue fácil. La lista de gastos de las compañías es ilustradora sobre algo de lo que ocurría en semejantes ocasiones: además de los pagos "normales", digamos, por la representación, había que saldar las deudas por los refrescos y las comidas de la compañía, por los músicos, los copistas y los ayudantes de mil menesteres ("sobresalientes, ministros, mozos, etc."), el vestuario, las ingentes cantidades de cera para la iluminación, los coches alquilados para llevarlos y traerlos a Palacio, los decoradores, pintores, carpinteros y albañiles, los doradores... No sabemos si las cuentas, como las actuales, son todas falsas; pero de no serlo, puede calibrarse lo que costaba una representación si se piensa que se pagaban 300 reales a la compañía por su trabajo en el Cuarto de la Reina, por su trabajo, digamos, profesional, y unos 100.000 reales era la cuenta total para representar obras calderonianas como *La púrpura de la rosa*, *Las armas de la hermosura*, el *Faetón*, etc.

No era el único tipo de festividades. "Los cortesanos solían escribir sus propios juguetes teatrales, que daban ocasión a la camarilla de secretarios reales y dignatarios de la corte a lanzarse dardos mutuamente para su propia diversión y la de sus amos". Algo de esto vimos que era *La Gloria de Niquea*. Vélez de Guevara, Antonio Hurtado de Mendoza, incluso el propio Quevedo, prestaron más de una vez su pluma para proveer el texto de semejantes diversiones, aunque entrados los años treinta algunos, como el propio Quevedo y hasta el Conde-Duque, parecieron apartarse del mundo frívolo de la farándula que tanto contrastaba con los desastres del Imperio. Por ejemplo, con motivo del martes de carnaval de 1638, los cortesanos hicieron una representación del mundo al revés, fingiéndose una boda burlesca entre el Caballero de la ardiente Legumbre, don



Suspiro de la Chanza, Marqués de la Coliflor y doña Grimaldina Alfonso, hija del buen conde de la Berdolaga. Olivares y otros cortesanos -entre los cuales estaba Velázquez- representaron un papel más o menos ridículo. Mascaradas, bailes, saraos, justas y torneos, el juego de pelota y las luchas entre fieras, las naumaquias y paseos en góndola se sucedían sin fin para aliviar la melancolía de un rey cada vez más taciturno en una corte que trataba desesperadamente de ocultar la decadencia.

En resumidas cuentas, el Coliseo del Buen Retiro funcionó desde 1640 (BROWN-ELLIOT [1981]), como otros lugares de representación en el mismo Retiro (VAREY-SHERGOLD [1973]).

Sería interesante calibrar hasta que punto esa palatización incidió sobre las grandes líneas argumentales, temáticas, ideológicas, etc. de la comedia. NEUMEISTER (1989), por ejemplo, ha señalado "que la comedia de los corrales jamás ha sido el teatro de los reyes", y que Lope "ha pecado muchísimo contra la opinión del rey, y todos los autores de la comedia con él"; pero que la palatización del teatro, y su dependencia económica no del público, sino del presupuesto real, cambió completamente esas condiciones. Varey, por su parte, ha señalado como el legado documental más rico del teatro clásico proviene de los problemas de organización y sobre todo financieros.

Vamos a intentar ahora sistematizar lo que se refiere a algunos elementos técnicos.

Aunque desde 1622 -fiesta real de Aranjuez, representación de *La Gloria de Niquea*, de Villamediana; e inmediatamente comedias como *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza, o *El vellocino de oro*, de Lope- se conocen las posibilidades de la iluminación artificial, los corrales no la utilizaron más que como artificio sugeridor (para señalar al público que era de noche, por ejemplo, los actores portaban antorchas), en contraste con el teatro cortesano, que cada vez prodigaba con mayor ingenio los juegos luminosos (SCHANAPPER [1982]). En efecto, el Coliseo, inaugurado en 1640 en el Palacio del Buen Retiro, presentaba además de una compleja maquinaria para la tramoya, proscenio y telón de boca y bastidores para los juegos de perspectiva. La mejor descripción morfológica de su estructura y elementos se encuentra en MAESTRE (1989a). Pero el teatro cortesano establecía además un tipo de relación muy distinta entre el espectador y lo que acontece -que no solo es la obra, sino la etiqueta cortesana, la presencia del Rey, etc.-, lo cual se reflejaría tanto en el modo de representación como en el carácter de la obra, muchas veces escrita *ad hoc* para tales efectos. Este es uno de los puntos clave para la investigación: obras escritas para coliseo o para corral.

El año 1622 representa de modo claro el inicio de una tramoya a la italiana, bastante más compleja, que puso de moda un escenógrafo italiano -el Capitán César Fontana- y de la que el propio Lope se sirvió para sus tres comedias

sobre San Isidro. En 1626 llega a la Corte, también contratado por los monarcas, el florentino Cosme Lotti (+ 1643), un auténtico mago de la escenificación y de la jardinería, que sería sustituido en 1651, después de los años de luto, por Baccio del Bianco (BACCHI, [1963]; MASSAR, [1977], TORDERA [1989]; de quien fue finalmente sucesor -aunque con menores prerrogativas- el conocido pintor Francisco Rizi. "Oliveros había dado instrucciones al embajador extraordinario de España en la Corte Pontificia, el Duque de Pastrana, para que se trajera de Italia un buen "fontanero", es decir, un técnico especializado en la construcción de fuentes y juegos de agua para jardines, así como cierto número de jardineros para los jardines del Alcázar, la Casa de Campo y Aranjuez. Pastrana volvió en 1626 trayendo consigo a Cosme Lotti al que había conseguido arrebatarse no sin dificultades al Gran Duque de Toscana. Los dos jardineros que le acompañaban fueron despachados a Aranjuez, pero Lotti y su ayudante, Pietro Francesco Gandolfi, fueron retenidos en la Corte..." (BrownElliott, 49). Tres años después de la llegada de Lotti se puso en escena *La selva sin amor*, de Lope, azarzuellada y, por primera vez, con telón de boca. El teatro portátil en que se representó estaba totalmente cubierto -requisito para la luz artificial- con un decorado en perspectiva e iluminación específicamente teatral (WHITAKER [1984]). El tablado, por lo menos en algunas de sus partes, se hallaba por debajo del espectador. Todo ello significaba el divorcio entre el teatro popular y el cortesano, que no hará más que aumentar en lo que resta de siglo, con una notable y llamativa incidencia sobre el texto dramático (VAREYSHERGOLD [1963], SHERGOLD [1958], ARRÓNIZ [1977], VAREY [1968, 1969, 1970 y 1984] y EGIDO [1982]. Los nuevos elementos del teatro cortesano, tanto globalmente (BONET [1979]), como en sus diversos detalles (por ejemplo, la perspectiva, véase AMADEI PULICE [1983]) suelen interpretarse psicológicamente como una derivación de la forma de poder (NEUMEISTER, [1989]; GREER, [1989]). Como muy bien ha señalado RODRÍGUEZ (1989) hace falta conocer algunos de los múltiples y variados tratados teóricos de los italianos, para hacerse una idea auténtica de como podían llegar al escenario tal cantidad de artilugios escenográficos, por ejemplo, la *Prattica di fabricar scene e machine ne' Teatri*, de Nicolás Sabbattini (1637, reeditado en 1955).

De tales representaciones nos han quedado un puñado de documentos históricos de carácter pictórico y descriptivo (MASSAR [1977], VAREY [1981], RODRÍGUEZ [1989]), estudiados en correlación con las obras a que se refieren: En 1653, muerto ya Cosme Lotti, se puso en escena *Andrómeda y Perseo*, de Calderón. Tras la representación se enviaron los dibujos de cómo había sido a la Corte de Viena, en donde se conservan y en donde han sido estudiados (V. en Brown-Elliott, p. 218 y John Varey, "The Role of the King at Court Spectacles", BHS, LXI, 1984, 399-406). Esta

documentación junto con el manuscrito de la ya citada *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (BNM, ms. 9373) y alguna otra obra más constituyen hoy por hoy la documentación más rica para reconstruir el Coliseo del Buen Retiro. Debe verse en este sentido el vol. de Shergold-Varey, [1982]. Son interesantes las ediciones de *Los celos hacen estrellas* (1672), de Juan Vélez de Guevara, representada en el Salón Dorado; *La fiera, el rayo y la piedra* (1690), de Calderón; *Hipodamia y Pélope* (1697) de Sebastián Rejón de Silva; y *Todo lo vence amor* (1710), de Antonio de Zamora.

Y también el nombre y actividades de algunos pintores (PÉREZ SÁNCHEZ, 1989), algunos de cierto porte, como Angelo Nardi (pinta en 1629); Juan de Solís, que pinta para el Buen Retiro entre 1636 y 1645, año de su muerte; Pedro Núñez del Valle (1648-9); Bartolomé Pérez (+ 1693); José de Cieza (+ 1696); el valenciano José Caudí (+ 1696); J. Bautista Bayuco; Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia; Acisclo Antonio Palomino; y sobre todo Francisco Rizi (que trabaja hasta 1672, del que debe recordarse su cuadro *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, el 30 de junio de 1680, que se conserva en El Prado), a partir de cuya fecha se documenta la significativa y corta colaboración teatral de Francisco Herrera el Mozo, sobre todo para la representación de *Los celos hacen estrellas* (ed. SHERGOLD-VAREY,). Pérez Sánchez resume: "La presencia de los ingenieros italianos, epígonos del gran mundo teatral de las fiesta principesca medicea, mantuvo el teatro cortesano dentro de unas formas que son las del manierismo toscano, deslumbrador e irreal, aristocrático e intemporal, mientras en el ámbito de la pintura religiosa se desarrollan todas las premisas del naturalismo y la más absoluta cotidianidad en la representación. Es en la segunda mitad del siglo, desde Francisco Rizi, cuando artistas de mayor significación en la vida artística madrileña, se vinculan o "asisten" a la escenografía teatral, y es de suponer que exista una mayor identificación entre las formas de lo representado sobre la escena y de lo que constituya el trabajo más habitual de los artistas: el gran lienzo de altar o las decoraciones sacras. El lenguaje sonoro, colorista y retórico de los artistas del pleno barroco, halla un adecuado marco en las complejas decoraciones de las tramoyas teatrales, que imaginamos adquirirán en manos de buena parte de los mismos pintores que trazan retablos y grandes lienzos de aparato, un tono más cordial y próximo, aun dentro de su opulencia. Más cerca de Rubens y su cálida sensualidad, que de Giulio Parigi, con su rebuscada y distanciodora elegancia".

En fin, en 1660, se representa *La púrpura de la rosa*, de Calderón, "toda cantada", es decir, la primera ópera, aunque ya hemos visto como al menos desde 1630 -*La selva sin amor*- se está atisbando la ópera. Los antecedentes italianos, se recuerda, son de hacia 1589 -en la Corte de los Médicis-; las grandes óperas de Monteverdi se estrenan en 1609 (*El Orfeo*, en Florencia); 1613, etc. Es bastante probable que la incidencia de la música en la comedia no solo ocasionara la

aparición de los nuevos géneros "zarzuela" y "ópera", sino que incidiera notablemente en todo el espectáculo teatral y en su recepción (BECKER [1989]). EGIDO [1982] comenta a propósito de *El mayor encanto amor*, la incidencia de estas representaciones sobre la actitud del público: "El mayor encanto no cifraba su sorpresa ni en el argumento ni en el desenlace. Los espectadores acudían a la comedia mitológica como los que asistían al teatro griego, sabiendo de antemano lo que acontecía, pero dispuestos a celebrar la ceremonia. En este caso, más visados por los efectos de la máquina teatral que por la novedad del texto. La palabra surgiría como un trasfondo lírico, innovador de mutaciones a las que servía de aviso. La música integraría la función épica en un espectáculo teatral tan dominado por los juegos escénicos como por el orfismo del texto. El "tramoyero dios" entre bastidores, ordenaba previamente un mundo mítico de cuyos personajes tipificados no cabía esperar sino un final feliz. Y los espectadores verían como en un espejo el desarrollo de los refinamientos propios de las escenas cortesanas, convirtiendo en escenario dramático los cuadros mitológicos y los estanques y jardines palaciegos".

Durante la segunda mitad del siglo XVII, el proceso de disolución de la comedia en el espectáculo barroco, acarrea el arrinconamiento del autor por parte del escenógrafo, que a veces -si no casi siempre- es quien impone desde una escenografía técnica y primordial las pautas de la obra. Como es bien sabido, ello produjo el enfrentamiento entre Calderón y Cosme Lotti, a propósito de la representación de *El mayor encanto amor* (SHERGOLD [1958]), ya que este quería imponer prácticamente todos los cuadros escénicos de la obra, contra lo que reaccionó Calderón. Muy significativa es también la historia textual y dramática de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652 y 1690), ahora estudiadas por A. Egido (1989 y 1989a, quien ha editado también la obra en 1989). De esta obra, por cierto, acaba de realizarse una bellísima edición "según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690" (SÁNCHEZ MARIANA, 1987).

Desde finales de siglo se hace evidente -con la decadencia de los corrales- el influjo del arte teatral más refinado y exquisito de la Corte en las representaciones urbanas (cfr. J.E. VAREY, [1989]).

## BIBLIOGRAFÍA

N.B. Una bibliografía más completa se puede encontrar en mi propio trabajo "El teatro clásico español. Bibliografía", en *Edad de Oro*, VII (1987), al que remiten muchas de las citas de obras clásicas anteriores a 1985. Aquí se dan solo las fichas de las obras citadas y nuevas con el soporte de algunas otras referencias sobre el tema.

ARAGONE TEMI, Elisa: *Studio sulle "Comedias de santos" di Lope de Vega*, Florencia: D'Anna, 1971.

ARELLANO, Ignacio: "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", *Cuadernos de Teatro clásico*, I (1988), 27-49.

ASENSIO, Eugenio: "Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)", en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma: Inst. Español de Cultura, 1981, 257-70.

BACCHI, M. .... V. BIANCO

BECKER, Danièle: *Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII*, Madrid: Ministerio de Cultura, s.a. (¿1988?).

BECKER, Danièle: "El teatro lírico en tiempo de Carlos II: comedia de música y zarzuela", en HUERTA [1989], 409-31.

BIANCO, Baccio del: "Lettere inedite di Baccio del Bianco", ed. por M. Bacchi, *Paragone*, 14 (1963), 68-77.

BONET CORREA, Antonio: "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca", en José María DIEZ BORQUE (ed.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona: Eds. del Serbal, 1986, 41-70.

BUEZO, Catalina: "Del entremés burlesco a la mojiganga", en HUERTA [1989], 553-68.

CUEVAS, Cristóbal (coord.): *Sobre poesía y teatro. Cinco estudios de literatura española*, coord. y pról. de C. Cuevas, Málaga: UNED-Centro asociado de Málaga, 1989.

DÍEZ BORQUE, José María (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London: Tamesis, 1989.

DÍEZ BORQUE, José María (ed.): *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona: Eds. del Serbal, 1986.

EDWARDS, Gwynne: *The Prison and the Labyrinth: Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff: Univ. of Wales Press, 1978.

EGIDO, Aurora: "El mundo en los autos sacramentales de Calderón" en *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermánico*. Bochum 1987, ed. por H. Flasche, Stuttgart: Franz Steiner, 1988, pp.4163.,

EGIDO, Aurora: "Dos variantes escenográficas de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca (según la versión de Vera Tassis, 1687, y la valenciana de 1690), en Cristóbal CUEVAS (coord.), *Sobre poesía y teatro. Cinco estudios de literatura española*, coord. y pról. de C. Cuevas, Málaga: UNED-Centro asociado de Málaga, 1989, pp. 73-93.

EGIDO, Aurora (ed.): *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: UIMP, 1989.

GARCÍA LORENZO, Luciano, "La escenografía de los géneros dramáticos menores" en Aurora EGIDO (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: UIMP, 1989, pp.27-139.

GREER, Margaret Rich: "Art and Power in the Spectacle Plays of Calderon de la Barca", en *PMLA*, 104 (1989), 329-

HOLGUERAS PECHARROMÁN, Loly: "La comedia burlesca: estado actual de la investigación", en HUERTA [1989], 467-80.

HUERTA CALVO, Javier (et al., eds.): *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8 (1989), 3 vols.

HUERTA CALVO, Javier: "Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII. (Reyes como bufones)", en DIEZ BORQUE (1986), pp. 115-136.

LOBATO, María Luisa: "Mojigangas parateatrales y teatrales en la Corte de Carlos II (1681-1700)", en HUERTA [1989], 569-

LOWENTHAL, Leo: *Literature and the Image of Man: Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600-1900*, Boston: The Beacon Press, 1957.

MAESTRE, Rafael: "La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca", en *El mito en el teatro clásico español*, coord. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988, 55-81.

MAESTRE, Rafael: "El actor calderoniano en el teatro palaciego", en DIEZ BORQUE (1989a), p. 177-93.

MAESTRE, Rafael: *Escenotecnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca*, Murcia: Universidad, 1989b.

MARAVALL, José Antonio: "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco", en DIEZ BORQUE (1986), 71-96.

MASSAR, Phyllis Dearborn: "Scenes for a Calderon Play by Baccio del Bianco", *Master Drawings*, 1977, 365-75.

NEUMEISTER, Sebastián: "La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*, de Calderón", en RUANO [1989], 326-38.

NEUMEISTER, Sebastián: "Saber y callar: apuntes para una sociopatología del Siglo de Oro", *Actas del Coloquio Hispano-alemán Ramón*

Menéndez Pidal, ed. W. Hempel y D. Briesemeister, Tübingen: Niemeyer, 1982, 218-28.

NEUMEISTER, Sebastián: "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo", en Aurora EGIDO (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: UIMP, 1989, pp. 141-159.

OROZCO DÍAZ, Emilio: "Sobre el Barroco, expresión de una estructura histórica. Los determinantes sociopolíticos y religiosos", *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, Madrid: Ministerio de Ed. y Ciencia, 1983, 1062-3.

PARR, James A.: "Tragedia y comedia en el siglo XVII español: antiguos y modernos", en RUANO [1989], 151-60.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII", en Aurora EGIDO (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: UIMP, 1989, pp. 61-90.

RICH GREER ..... V. GREER

RODRÍGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio: *Escritura y palacio. El Toreador de Calderón*, Kassel: Reichenberger, 1985.

RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina: "Gesto, movimiento, palabra", en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de oro. Actas... Almagro, 1987*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Escenografía y tramoya en el teatro español de(l) siglo XVII", en Aurora EGIDO (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: UIMP, 1989, pp. 3360.

RUANO DE LA HAZA, J. M. (ed.): *El mundo del teatro español en su siglo de Oro ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa: Dovehouse (Ottawa Hispanic Studies), 1989.

RUANO DE LA HAZA, J. M.: "La puesta en escena de *La mujer que manda en casa*", RCEH, 10 (1986), 235-55.

RUANO DE LA HAZA, J. M.: "The staging of Calderon's *La vida es sueño* and *La dama duende*", BHS, 64 (1987), 51-63.

*La Fiera, el rayo y la piedra*, comedia de Don Pedro Calderón de la Barca, según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690 (Biblioteca Nacional, Ms. 14614), introd. de M. Sanchez Mariana, transcripción del ms. Javier Portus, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

SERRALTA, F.: "La comedia burlesca: datos y orientaciones", en *Risa y sociedad en teatro español del siglo de Oro*, París: CBRS, 1980, 99-125.

SERRALTA, F.: "Antonio de Solís y el teatro menor en Palacio (1650-166)" en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: CSIC, 1983, 155-77.

SERRALTA, F.: *Antonio de Solís et la "comedia" d'intrigue*, Toulouse: France Ibérie Recherche-Univ. de Toulouse le Mirail, 1987.

SHERGOLD, W. D.: "The First Performance of Calderon's *El mayor encanto amor*", *BHS*, 35 (1958), 24-7.

SILVERMAN, Joseph H.: "Lope de Vega's Last Year and Final Play: *The greatest Virtue of a King*", *Texas Quarterly*, 6 (1963), 174-187. Y en col. con Fr. Alfonso Andrés en *Insula*, 18 (1963).

TORDERA, Antonio: "Historia y mojiganga del teatro", en *Actas sobre las Jornadas de teatro popular en España*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea, Madrid: CSIC, 1987, 249-87.

TORDERA, Antonio: "El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco", en DIEZ BORQUE (1989), p. 121-40.

TORO, Alfonso de: "El drama de honor y su sistema: aproximación semiótica a los términos de 'tragedia', 'comoedia' y 'tragicomedia'", *Gestos*, 1 (1986), 53-72.

VALLEJO GONZÁLEZ, Irene: "La comedia de santos en Antonio de Zamora", en HUERTA [1989], pp.333-41.

VAREY, John: "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro", *Villa de Madrid*, 19 (1981), 15-18.

VAREY, John E.- SHERGOLD, N.: "Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays", *BHS*, 40 (1963), 212-44.

SHERGOLD-VAREY: *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos* (London: Tamesis, 1982).

VAREY, John: "Space and Time in the Staging of Calderon's", en Margaret REES (ed.), *Staging in the Spanish Theatre*, Leeds: Trinity and All Saints' College, 1984, pp. 11-25.

VAREY, John: "Scenes, machines and the theatrical experience in Seventeenth-Century Spain", *Atti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bolonia, 1985, 5, 51-63.

VAREY, John E.: "El teatro palaciego y las crisis económicas del siglo XVII", *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid: CSIC, 1986, III, 441-6.

VAREY, John: "El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias", en HUERTA [1989], 715-29.

VAREY, John: "Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón", *Edad de Oro*, 5 (1986), 272-7.

VAREY, John: "La escenografía de los autos sacramentales: el estado de la cuestión", en Aurora EGIDO (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca: UIMP, 1989, pp. 25-32.

VAREY, John E.: "El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias", en *El teatro español a fines del siglo XVII...*, III, Amsterdam, 1989, 715-29)



VAREY, J. E.- SHERGOLD N. D.: *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London: Tamesis Books 1989.

WHITAKER, S. B.: "Florentina Opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*", *Journal of Hispanic Philology*, 9 (1984), 43-66.