

R. 133.885



ORÍGENES Y DESARROLLO DE LA  
PRÁCTICA ESCÉNICA CORTESANA: DEL  
FASTO MEDIEVAL AL TEATRO AÚLICO  
EN EL REINADO DE FELIPE III.

Tesis Doctoral realizada por

D<sup>a</sup> Teresa Ferrer Valls

bajo la dirección del Dr.

D. Joan Oleza Simó.

Curso Académico 1986-1987.

Universidad de Valencia.

Facultad de Filología.

Departamento de Filología Española.



UMI Number: U603140

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U603140

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.  
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC  
789 East Eisenhower Parkway  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346



Quiero expresar mi agradecimiento, en primer lugar, a mis padres, cuyo esfuerzo de años ha hecho posible este trabajo. A Joan Oleza, director y compañero, por conversaciones apasionantes, por su comprensión y apoyo. A mi hermana M<sup>a</sup> Jesús y a José Andrés, gracias a sus habilidades con el dibujo se ha hecho más amena alguna de estas páginas. A los profesores del Departamento de Filología Española y en especial a aquellos que, más cercanos a mi parcela de trabajo, me han ayudado con préstamos de libros y su gerencias: Evangelina Rodríguez, José Luis Canet, Nel Diago, Antonio Tordera y Josep Lluís Sirera. A la profesora - Anna Giordano, del Departamento de Lengua y Literatura italianas, por facilitarme la entrada a sacco en su biblioteca. A la profesora Carmen Morenilla, del Departamento de - Filología Clásica, por su generosidad al ayudarme con algún intrincado texto latino. A José Martín profesor del Departamento de Arte, por guiarme en su biblioteca. A los - profesores Pilar Pedraza, Felix Fernández Murga y Francisco López Estrada, por su amabilidad al proporcionarme algunos de sus interesantes trabajos. A Fany Turanzo que ha me canografiado estas páginas.



"Tout le monde avouait que -  
les dieux n'avaient établi  
les rois que pour donner --  
tous les jours des fêtes, -  
pourvu qu'elles soient di--  
versifiées".

Voltaire, La princesse de -  
Babylone.

"Mientras estuvo su Cesárea  
Magestad en Nápoles, en lo  
estrínseco se atendía a --  
fiestas y juegos, más en lo  
intrínseco se trataua muy -  
de veras la guerra contra -  
el rey de Francia".

Raneó, Etiquetas de Nápoles.



## Í N D I C E

	<u>Páginas</u>
INTRODUCCIÓN .....	I-V
CAPITULO I: LA TRADICIÓN ESPECTACULAR MEDIEVAL: DE LA ETAPA PRIMITIVA A LA SOFISTICACIÓN DE LOS FASTOS DEL CUATROCIENTOS.	
I.1.- Introducción .....	2-6
I.2.- La etapa primitiva de la fiesta pública	7-13
I.3.- La transformación escenográfica en la - transición del XIV al XV .....	13-33
I.4.- La implicación del Corpus .....	33-46
I.5.- Los fastos públicos en el siglo XV ....	46-55
I.6.- Los fastos privados en el siglo XV ....	55-74
I.7.- A modo de conclusión .....	75-92
NOTAS .....	93-113
CAPITULO II: EL TEXTO Y LA PUESTA EN ESCENA: INCÓGNITAS E HIPÓTESIS EN EL QUINIENTOS.	
II.1.- Introducción .....	115-116
II.2.- Las églogas pastoriles en su etapa pri- mitiva.	
II.2.1.- Juan del Encina.....	118-121
II.2.2.- <u>Plácida y Vitoriano</u> : la definición de un escenario híbrido.....	121-133
II.2.3.- Los seguidores de Encina .....	133-139
II.2.4.- Conclusiones .....	140-143
II.3.- Las piezas de circunstancias cortesanas.	
II.3.1.- Políticas .....	143-148
II.3.2.- Costumbristas y dramas-fasto .....	149-159



Páginas

II.4.-	Los inicios de la comedia.	
II.4.1.-	Torres Naharro .....	159-163
II.4.2.-	Otros autores de comedias .....	163-168
II.4.3.-	Gil Vicente .....	168-172
II.4.4.-	La comedia. El escenario híbrido y el plano vertical-interior: su éxito en España .....	172-185
II.4.5.-	Timoneda, las <u>Tres Comedias</u> y la <u>Turiana</u> . La <u>Comedia</u> de Sepúlveda.....	185-190
II.4.6.-	Las comedias de Lope de Rueda .....	191-192
II.5.-	La pervivencia pastoril.	
II.5.1.-	Los coloquios de Lope de Rueda .....	192-193
II.5.2.-	Otros coloquios .....	194-195
II.5.3.-	Y alguna comedia .....	195-198
II.6.-	La generación de Lepanto.	
II.6.1.-	Cervantes .....	199-206
II.6.2.-	Juan de la Cueva .....	206-208
II.6.3.-	Los trágicos valencianos. Rey de Artieda y Virués .....	208-211
II.6.4.-	Tárrega .....	212-213
II.7.-	La encrucijada del XVI al XVII: la consumación del escenario polivalente.	
II.7.1.-	Más autores valencianos .....	214-216
II.7.2.-	La espectacularidad en la producción del primer Lope .....	217-226
NOTAS	.....	227-255
CAPITULO III:	EL FASTO PÚBLICO EN LA ÉPOCA DE LOS PRIMEROS AUSTRIAS: CIRCUNSTANCIAS Y ARTIFICIO DE UNA ESCENOGRAFIA EFÍMERA.	
III.1.-	Introducción .....	257-259
III.2.-	Los carros: religión y mitología ...	260-270

		<u>Páginas</u>
III.3.-	Escenografía urbana: los arcos triun- fales .....	270-320
III.4.-	A modo de resumen .....	320-326
NOTAS	.....	227-354
CAPITULO IV:	FASTO CORTESANO Y TEATRO: SUS VINCU- LACIONES EN EL QUINIENTOS.	
IV.1.-	Del torneo dramático a la comedia ca- balleresca .....	356-375
IV.2.-	Máscaras y teatro .....	375-396
NOTAS	.....	397-409
CAPITULO V:	UN PROBLEMA ESPECIAL: LA CONEXION ITA- LIANA Y LA EXPERIMENTACION ESCENOGRA- FICA EN LOS CÍRCULOS CORTESANOS.	
V.1.-	Introducción .....	411-413
V.2.-	La corte virreinal valenciana .....	414-426
V.3.-	La corte real: Carlos V y Felipe II..	426-450
V.4.-	Una práctica escenográfica cortesana en la segunda mitad del siglo XVII...	450-455
V.5.-	La tramoya, ¿el hermano pobre de la - escenografía? .....	455-477
NOTAS	.....	478-509
CAPITULO VI:	FASTO Y TEATRO CORTESANO BAJO EL REI- NADO DE FELIPE III.	
VI.1.-	Introducción .....	511-525
VI.2.-	La crisis del XVI y el reforzamiento del poder señorial.	
VI.2.1.-	Crónica de una crisis anunciada.....	529-532
VI.2.2.-	La reacción nobiliaria .....	532-538



Páginas

VI.3.-	La nobleza y el espectáculo teatral: fas- tos y representaciones en tiempos de Fe- lipe III .....	538-614
VI.4.-	Los géneros de comedia cortesana bajo el reinado de Felipe III.	
VI.4.1.-	Introducción .....	615-619
VI.4.2.-	El género mitológico en su primera etapa: la anónima <u>Fábula de Dafne</u> .....	619-637
VI.4.3.-	La tradición mitológica cortesana, un -- rastreo: <u>La Fábula de Dafne</u> , <u>Adonis y Ve-</u> <u>nus</u> y <u>La Fábula de Perseo</u> de Lope .....	638-665
VI.4.4.-	¿La mitología en los corrales? .....	666-683
VI.4.5.-	El género cortesano caballeresco: <u>El --</u> <u>Premio de la Hermosura</u> de Lope de Vega - y <u>El Caballero del Sol</u> de Luis Vélez de Guevara .....	683-708
VI.4.6.-	Conclusiones .....	708-711
NOTAS	.....	712-758
VII.	BIBLIOGRAFÍA .....	759-805

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo se plantea inscrito en toda una serie de investigaciones que desde hace unos años se iniciaron en el entonces Departamento de Literatura Española de la Facultad de Filología, dirigidas por el profr. J. Oleza y encaminadas hacia el estudio y explicación de los orígenes de la comedia barroca. Para ello era necesario volver la mirada hacia la tradición escénica del XVI, y calibrar en qué grado los textos dispersos, reinterpretados en el seno de tres grandes prácticas escénicas -populista, cortesana, erudita-, diferenciadas y definidas a la luz de unas hipótesis a experimentar, influyeron en la primera comedia barroca. Memorias de Licenciatura, Tesis de Doctorado, artículos y publicaciones colectivas nos preceden, y sin ellos nuestro trabajo no hubiese sido posible.

En el marco de estas investigaciones, la práctica escénica cortesana cobraba un relieve muy especial, hasta entonces muy poco ponderado, pues su influjo se revelaba como fundamental en la primera formulación de la comedia barroca: trabajos como el del profr. J. Ll. Sirera, referidos a la escuela valenciana, el del profr. J. L. Canet, concretado en la producción de Tárrega, el estudio del profr. J. Oleza sobre la propuesta teatral del primer Lope, o su investigación sobre la influencia de la tradición pastoril en el Lope más cortesano, así lo confirman.

Nuestro primer objetivo era continuar la investigación en este sentido, ciñéndonos a la época de Felipe III y a las representaciones y espectáculos teatrales más -- característicamente cortesanos, descubrir qué es lo que ocurría en esos años que, a la vez, contemplan el triunfo del teatro - de corral y preceden a la gran eclosión teatral cortesana de - la época de Felipe IV y Carlos II. La importancia reiterada- mente otorgada por la crítica clásica a la llegada de los es- cenógrafos italianos, Fontana y Lotti, así como la creencia - general de que en España no se había desarrollado un teatra- lidad cortesana por falta de mecenazgo, hacía pensar, en -- principio, que la práctica escénica y escenográfica cortesana estaba poco menos que en mantillas antes de su irrupción en - el panorama teatral español, en el cual -hasta entonces- las técnicas italianas habrían sido totalmente desconocidas. Y - sin embargo, todos nuestros datos apuntaban a que sólo una poderosa influencia cortesana podía explicar el carácter - específico de las primeras formulaciones de la comedia ba- rroca, especialmente en Valencia y en el primer Lope de - Vega.

Nos decidimos a rastrear estos precedentes, -- pero topamos enseguida con el problema de la falta de estudios globales referidos a algo que constituye piedra de toque funda- mental en las piezas y fastos que nos habíamos propuesto estu- diar: la puesta en escena. Y al final acabamos planteándonos la necesidad de efectuar un rastreo general desde los orígenes

de esta práctica escénica cortesana, remontándonos a los fastos medievales, pero aplicando exclusivamente un criterio basado en el estudio del espacio escénico y de la escenografía.

En este rastreo nos hemos servido de las ---- fuentes impresas básicas en nuestra historia del teatro, así como de los pocos, aunque utilísimos estudios de escenografía teatral, muy especialmente el ingente trabajo del profr. N. D. Shergold, pero hemos explorado sistemáticamente también manuscritos y relaciones impresas poco o nada manejadas, y aun manejadas muchas veces de segunda mano y con inexactitudes. En todo caso, cuando para trazar nuestro panorama, nos hemos visto obligados a recurrir a datos ya conocidos o a análisis ya efectuados, lo hemos hecho desde una perspectiva muy específica, la de la reconstrucción de la práctica escénica cortesana y de su tradición y experimentación escenográficas.

El estudio de la evolución de las experimentaciones escénicas en las piezas teatrales del XVI y en el marco del fasto profano público y privado, configuran un panorama - mucho más rico de lo que se venía creyendo, y relativizan, - a nuestro modo de ver, la importancia otorgada a la fecha de 1622( llegada a España de Fontana) y a la de 1626 (de Lotti) casi como puntos de arranque de un teatro cortesano de aparato, así como reafirman la continuidad de una práctica escénica cortesana desde el fasto medieval hasta el teatro aúlico del reinado de Felipe III.

Para ello, hemos estudiado en el primer capítulo la evolución de los fastos cortesanos y el tratamiento escénico y escenográfico específico de la etapa medieval. Ha -- sido inevitable la referencia a otros tipos de espectáculos -como el Corpus-, pues fasto religioso y profano aparecen in-

timamente ligados en sus orígenes.

En el segundo capítulo nos planteamos un estudio global, no exhaustivo, pero sí representativo de los textos teatrales profanos del XVI, que han pervivido hasta nuestros días. Pretendíamos indagar sobre qué tipo de experimentaciones escénicas se producen en España, en un siglo que es fundamental en la evolución de la concepción escénica. Evolución que conocemos mal, dada la falta de noticias descriptivas y de relaciones, tan abundantes en otros países. Pero lo que nos parecía evidente es que desde el escenario múltiple medieval al polivalente de corral, había sido preciso que transcurrieran años de manipulación escénica, y que no en todos los casos se debió producir esa falta de elaboración escénica y esa simplicidad de medios que normalmente se atribuye a las piezas tempranas. A su vez, el análisis escenográfico se convertía en clave importante para comprender la práctica escénica en su conjunto.

Para completar este panorama creímos preciso acercarnos en el capítulo tercero al fasto público y comprobar qué tipo de transformaciones se estaban produciendo en el marco de la escenografía urbana. Y desde luego se estaban produciendo.

A partir del estudio de la puesta en escena de los fastos cortesanos (en el capítulo cuarto) y de las conexiones italianas con las cortes españolas de Carlos V, de Felipe II o con la corte virreinal valenciana de la primera mitad de siglo, a partir también de las noticias que aportamos, tanto sobre representaciones como sobre el interés por el espectáculo teatral en la nobleza de la segunda mitad de siglo, -- (en el capítulo V), pretendíamos comprobar la existencia y --

relieve de las experimentaciones escenográficas en el ámbito cortesano en esta segunda mitad de siglo, así como el grado de consolidación de la práctica escénica en su conjunto. Los resultados obtenidos permiten explicar, creemos, la utilización de recursos escenográficos propios del fasto en la primera formulación de la comedia barroca, muy influida por el espectáculo teatral cortesano, y a la vez, la elaboración escénica nada corralera que se comprueba en obras cortesanas primitivas, como en la anónima Fábula de Dafne, anterior a la muerte de Felipe II, o en la temprana obra cortesana de Lope Adonis y Venus. El comprobar la existencia de una tradición no sólo escénica sino escenográfica cortesana, nos facilitaría así el estudio de piezas muy elaboradas desde el punto de vista de la puesta en escena y que aplican ya técnicas italianas (como El Premio de la Hermosura de Lope o El Caballero del Sol de Luís Vélez de Guevara), antes de la llegada de Lotti y Fontana. Al estudio de estas piezas cortesanas dedicamos el último capítulo del trabajo, el VI.

Hemos preferido, más que aportar una breve conclusión final, ir estableciendo, -dada la abundancia de documentación y la consiguiente posibilidad de extraviarnos en el esfuerzo analítico-, conclusiones parciales y acumulativas en cada capítulo, aun a riesgo de ser reiterativos en ocasiones, pero en todo caso para evitar sobre redundancias ocasionales una redundancia final.

Capítulo I: LA TRADICIÓN ESPECTACULAR  
MEDIEVAL: DE LA ETAPA --  
PRIMITIVA A LA SOFISTI--  
CACIÓN DE LOS FASTOS --  
DEL CUATROCIENTOS.



## I.1.- INTRODUCCIÓN

La historia del espectáculo teatral medieval, ya lo señalaba Shergold, es fundamentalmente la historia del fasto,<sup>(1)</sup> de la fiesta, tanto en su vertiente pública como privada, religiosa como profana, ligada al calendario litúrgico o fruto de circunstancias y acontecimientos diversos, como las entradas reales, las coronaciones, las celebraciones de aniversario o de nacimiento de miembros de la familia real, las bodas, los triunfos políticos, etc.

Y es que la fiesta es transposición dramática de un acontecimiento histórico, traducción simbólica de las relaciones políticas y sociales, la fiesta exhibe en su sentido cultural un programa de ideas y creencias a través de un lenguaje que entraña la colaboración de diferentes lenguajes. Desde el vestido a la arquitectura efímera, y desde la música a la pintura,<sup>(2)</sup> la fiesta se configura como un espectáculo fundamentalmente visual, de ahí que antes de la aparición de los teatros como soportes estables de escenografía, la escenografía cobra su verdadera carta de naturaleza en el interior de la fiesta.<sup>(3)</sup>

Pero mientras la fiesta religiosa o cívica mantiene fundamentalmente su vocación pública, la fiesta cortesana se despliega en una doble dirección: ya pública, como operación de prestigio de la monarquía o de la nobleza, que lleva aparejado un sentido oficial y político; ya privada, como autorrecreo de la propia clase en sus modos de vida y en sus ideales, lo que no quiere decir, como es obvio, que las altas jerarquías eclesiásticas no participen de estas fiestas cortesanas y que a veces no las organicen, incluso con la excusa de una celebración de tipo religioso. Para comprobarlo no tendríamos más que acudir a la rica --

gama de celebraciones de fines del Cuatrocientos en Italia. Pero son fiestas eminentemente cortesanas, o mejor, nobiliarias, independientemente de que los participantes pertenecan a la iglesia, desempeñen cargos en el municipio o ejerzan simplemente de nobles, que ya era bastante. La diversidad de públicos condiciona el que la fiesta tenga su asiento en espacios escénicos diversos. La fiesta religiosa en el interior del templo y/o en la calle. Las fiestas cívicas profanas, con un público heterogéneo, en la calle. La fiesta cortesana en la calle, pero también a puerta cerrada en el interior de los palacios, en patios y salones dedicados a ser eventualmente el marco del fasto, y que con el tiempo llegarán a especializarse como "salas de saraos" y aún después como salones de representaciones, para generar finalmente los propios teatros de palacio, como el mandado construir por el duque de Lerma en las Casas del Tesoro. Fue así como surgió más tarde el teatro del Buen Retiro. Pero aún falta mucho para que llegue ese momento. Por ahora, y en las páginas que siguen, trataremos de perseguir a través de la fiesta profana medieval y renacentista, pública y privada, la formación y transformaciones de una estrategia de espacio escénico y de escenografía.

Nos ha sido muy difícil, al tratar el fasto medieval, eludir el tema del Corpus: quizá nos hemos dejado prender en nuestro interés por el teatro religioso medieval. Pero también es verdad que se trata de una etapa en la evolución del hecho teatral español en que los límites de especialización -temática e incluso escenográfica- entre los diferentes tipos de espectáculo (público-religioso (Corpus)/ público-profano/ privado-profano) aparecen difuminados. Estamos en una fase previa a la generación de for

mas de drama específico en y desde los diferentes ámbitos, que se producirá a partir del reinado de los Reyes Católicos: misteris o autos, piezas de circunstancias políticas, dramas-fasto, piezas de tradición pastoril cortesana, o comedias de imitación latina... Asistimos, pues, a una etapa de ebullición, de interrelación de formas en el marco general de la "fiesta", en la cual el avance en un terreno determinado tiene su repercusión inmediata o incluso simultánea en el otro. Pongamos un ejemplo: el Corpus se aprovecha de las técnicas escenográficas utilizadas tradicionalmente por los Oficios en los fastos públicos-profanos y hace moverse a los escenarios y no, como en las representaciones en el interior de los templos, al público o a los actores. Pero al mismo tiempo el fasto público absorbe recursos del espectáculo en el interior de los templos, como por ejemplo la maquinaria aérea, que aparece de manera prácticamente simultánea en el fasto privado. Una buena prueba de esta simbiosis es la utilización en el XV y aún en el XVI de los entremeses del Corpus en fiestas profanas del tipo de una entrada real, como analizaremos más adelante.

En este estado de ebullición del que hablamos cabe tener en cuenta la fluidez de relaciones entre evolución escenográfica y evolución dramática, a veces muy íntimamente interconectadas, como en el caso de los torneos, cuya introducción se va ampliando dramáticamente a la par que se incide en el aspecto visual, más puramente escenográfico, del espectáculo, o, de nuevo, en el de los entremeses del Corpus, que van ampliando posibilidades escenográficas en la medida en que introducen nuevos temas, nuevas posibilidades dramáticas, y viceversa.

Entendemos la "fiesta", también nosotros, como una unidad que estructura, desde un tiempo y un espacio di

ferentes del cotidiano, desde una realidad transformada, - formas de expresión, lenguajes artísticos, espectáculos, - en definitiva, diversos, <sup>(4)</sup> muchos de ellos no específicamente teatrales, pero con una carga de teatralidad evidente, así los ceremoniales de coronación, los desfiles y banquetes, las procesiones... A ellos nos hemos referido en ocasiones, pero de una manera tangencial, puesto que el objeto de este capítulo no era el estudio de la fiesta como fenómeno global. Hemos hecho especial hincapié, sobre todo, en aquellos casos más relacionados con el fasto cortesano privado, mucho más proclive a transgredir la línea divisoria entre realidad y ficción, y a hacer de la vida en la corte una ceremonia teatral, que con el fasto público, en donde la fiesta se constituye como excepción a la cotidianidad.

Por último, y para evitar redundancias, hemos creído oportuno profundizar, al hilo de la exposición, en determinados aspectos (temáticos, de personajes...) no estrictamente ligados al problema escenográfico, pero en los que veíamos antecedentes del teatro cortesano de la época de Felipe III.

Nos hemos servido para la construcción de este capítulo de noticias muchas veces conocidas, sobre todo a través de trabajos tan ricos en ellas, y tan fecundos para nuestra propia labor, como los de N.D. Shergold, o S. Carre-<sup>(5)</sup> res. Nuestro objetivo ha sido volver sobre estos datos y noticias, añadir algunos nuevos, revisar todas las fuentes a nuestro alcance, pero siempre desde la perspectiva del tratamiento del espacio escénico y de los recursos escenográficos, revisando uno a uno los elementos que intervienen en la representación y los recursos escénicos que configuran su técnica. Las páginas siguientes deben enten-

derse como el análisis de toda una estrategia y una sabiduría escénica, mucho más que como una recopilación o puesta al día de datos y noticias en parte ya conocidos o como un puro inventario descriptivo de espectáculos.

## I.2.- LA ETAPA PRIMITIVA DE LA FIESTA PÚBLICA

Las noticias más antiguas que poseemos respecto a celebraciones festivas, hacen referencia a espectáculos que giran en torno a la exhibición del valor deportivo-guerrero de los participantes. Así en las bodas de Blasco Muñoz y Sancha Díaz que tuvieron lugar en Ávila en 1107, las fiestas consistieron en toros, torneos y juegos de bofardear. También pueden remitirnos a espectáculos bastante primitivos y nada poéticos, por cierto, como la matanza de un cerdo por unos ciegos con acompañamiento musical y regocijo público, tal como ocurrió en las bodas en 1144 de D<sup>a</sup> Urraca, hija de Alonso VII con D. García rey de Navarra. (6) A veces se incorporan bailes y danzas. De "balls, jocs e solaços diverses", disfrutó Jaime I en su visita por Aragón y Cataluña en 1238, según nos narra Muntaner en sus Crónicas. (7) Y con bailes populares y juegos ecuestres a cargo de los señores se celebró en Sevilla en 1260 el aniversario de la conquista de la ciudad por el rey San Fernando. (8)

Pero las primeras noticias sobre la utilización de escenografía móvil en las fiestas proceden de la Corona de Aragón y en concreto de la Ciudad de Valencia, en donde con motivo del recibimiento mandado hacer por Jaime I al rey de Castilla Alfonso X y su familia en 1274 se celebraron diversos juegos ("batalles de taronges e encortinaments") y exhibiciones de armas ("taules redones, taulats, juntes de relló, de caballers salvatges, barons anar ab armes, borns"), pero también se exhibieron "galees e llenys armats que els

La etapa primitiva de la fiesta pública.

La Corona de Aragón: primeros datos sobre escenografía.

homens de mar feien anar ab carretes per la Ramla"<sup>(9)</sup>. Más tarde, en 1286, y en las fiestas por la Coronación de Alfonso III en Zaragoza, serán utilizados de nuevo "dos -- llenys armats" pero esta vez para realizar una batalla de naranjas en el río, traídas de Valencia para la ocasión.<sup>(10)</sup>

Sin embargo la utilización de elementos esceno--gráficos en los fastos no parece haberse generalizado hasta aproximadamente el último cuarto del siglo XIV.

Durante el siglo XIII y la mayor parte del XIV - el fasto público mantendrá su contenido deportivo-militar por un lado y por otro la cada vez más arraigada intervención de los oficios con sus bailes. Así, en la celebración que tuvo lugar en la ciudad de Barcelona en 1290 con motivo de la paz de Tarascón, de nuevo Muntaner hace referencia a "jocs e solaces, així de taules redones, com de trer a - taulat, com d'anar ab armes, e bornar, e danses de cava- - llers e ciutadans e d'homens de viles e de cascún mester - de la ciutat".<sup>(11)</sup> A Pedro II se le hace en Valencia en -- 1336 un recibimiento estrictamente militar. Con las calles engalanadas y los bailes de los oficios es recibida más -- tarde la tercera esposa de Pedro II, Leonor de Sicilia, en 1349. Y de manera similar será festejado el nacimiento del infante d. Juan al año siguiente.<sup>(12)</sup> Los gastos de estas - entradas y festejos corrían a cargo de la Ciudad en su mayor parte, encargándose asimismo los jurados de su regla--mentación.<sup>(13)</sup> Elemento fundamental de los festejos era la procesión, que en el caso de las entradas mantenía con pequeñas variaciones, un recorrido fijo. En el caso de Valencia tenía su inicio en las puertas de Serranos y sus paradas en los principales mojones del poder, el palacio arzobispal y la catedral, para acudir finalmente al Palacio -- del Real. En caso de que el festejo no fuese con motivo de

una entrada, la Ciudad ordenaba una procesión de carácter religioso, como la procesión general a San Jorge - ordenada con motivo del nacimiento del infante d. Juan, duque de Gerona, en Valencia, en 1349.<sup>(14)</sup> La música - era también elemento fundamental en la fiesta y desde este año de 1349 encontramos en Valencia pagos a los - juglares que acompañaban a los oficios con sus instrumentos, siendo incorporados como funcionarios al servicio del municipio desde principios del XV.<sup>(15)</sup> Un elemento más se unía a la celebración: la luz. Y así en - 1355, para la entrada de Pedro II en Barcelona, los Ju rados entre otras diversiones (justas, borns, bailes, procesión a San Jorge), ordenaban que "fossen feites -- grans lums e grans farons".<sup>(16)</sup> En Valencia las fies-- tas parece que se mantienen dentro de estos límites, - tal y como dejan entrever la entrada de Pedro II y Leo-- nor con el infante en 1357, las nuevas entradas en -- 1362 y 1369 con los infantes d. Joan y d. Martín, el -- anuncio en 1373 de la boda del infante d. Juan duque de Gerona y de d<sup>a</sup> Mata, hija del Conde de Armanyach en -- Barcelona <sup>(17)</sup> ...

Pero este mismo año de 1373 el duque y su -- nueva esposa serán recibidos de manera fastuosa en Va-- lencia, y en esta ocasión se incorporarán a las fies-- tas diversos elementos escenográficos necesarios para los jocs -tal y como son denominados en los documentos-- de los Oficios,<sup>(18)</sup> jocs que, por otra parte, parecen ser ya habituales. Así, según establecía la ciudad, en cargada una vez más de la regulación de la fiesta, el oficio de Pellicers debía preparar un "joch de I drach o daltra bestia, segons que han acostumat e en altra - manera axi com a ells apparra pus bellament e pus hono

Valencia.  
1373



rable esser faedor. Per semblant manera los Freners, e semblantment los Argenters...", poniéndose de acuerdo entre -- ellos para que no fuesen iguales. Al oficio de fusters se le encargaba "I castell de fusta ab verdesques e altres -- apparellaments empaliats e enramats, ço és, en la Rambla -- desús lo pont dels Serrans, en lo qual castell sia mesa e -- establida companya ab penons, paveses, moltes taronges, co gembres e altres fruytes per fer defensió de batalla..." . El oficio de los hombres de mar se encargó de hacer "dues galees armades de poca talla", que en este caso sabemos que eran transportadas sobre carros, "les quals menen en carretes tro que sencontren ab la dita senyora Duquessa e aqui se combaten una ab altra". Posteriormente ambas galeras -- habian de combatir contra el castillo situado debajo del -- puente de Serranos, mientras transcurría por él "lo passatge de la senyora Duquessa e de sa companya". (19)

Esto era lo que preveían las órdenes de los Jurados. Sin embargo, en la relación de la entrada y en los pagos realizados por la ciudad no queda constancia del "joch" del castillo. Sí, sin embargo, se aportan datos nuevos sobre los restantes. Así el dragón de Pellicers apareció coronado con un "rabosí" (una zorra) y acompañado por los -- hombres del Oficio, unos a caballo y con armas, otros bailando. El dragón de Freners "mol major" iba "moven la lengua e les galtes e gitan foch e fum per la bocha o per lo nas". Este dragón fue defendido en una escaramuza (que recuerda la que años más tarde tendrá lugar en las fiestas -- por la coronación de Martín el Humano) por veinte hombres salvajes "ab diverses maneres darmes salvatges, axi com rames darbre mal esporgades e branques de fust ab III peus -- formades en sengles bastons e haches de fust e altres di-- verses coses", que lucharon contra los caballeros que pre-

tendían matar al dragón. Por otro lado, según comenta el relator, era la primera vez que estas galeras se montaban sobre carros, pues, aunque "altres vegades fossen fetes -- semblants galees, empero menaven se ab cordes quasi roce-- gan e aquestes foren formades sobre carretes ben fetes e -- queacom altres e entorn, ço és, de terç de galea avayll ana ven cobertes ab draps engaçats de perayes qui cobrien les rodes e los qui movien e menaven les dites galees...".<sup>(20)</sup> Sin embargo, como hemos visto, ya Muntaner mencionaba las galeras sobre "carretes". El cronista de las fiestas de 1373 parece referirse más bien a la altura que permitía la tracción interior que es en lo que parece haber consistido en concreto la innovación técnica en el marco de la escenografía móvil de la época en Valencia. Sabemos asimismo, -- por la documentación sobre los gastos de la entrada, que -- tanto las galeras como las telas que rodeaban el carro cubriendo las ruedas, y algunos de sus adornos independien-- tes (los 38 vemos, 20 "sobre senyals" y 38 pendones) fueron pintados.

Por lo demás las fiestas, que duraron dos días, contaron como era habitual entre sus espectáculos "borns, juntes, taula redona de junyer" toros, etc. perfilándose la plaza del Mercado como lugar predilecto de este tipo de entretenimientos. Fueron de nuevo contratados juglares con sus instrumentos para acompañar a los Oficios.

Llama poderosamente la atención el interés por regular el vestuario y los adornos de los caballos que deberían llevar los Jurados y demás prohombres en el recibimiento, así como la reglamentación del Orden de prelación de los Oficios y la divisa y color que debían adoptar cada uno de ellos, y que a partir de entonces sirvió de precedente y de guía protocolaria, al igual que el resto de lo

ordenado por los Jurados. Y así, tanto para el recibimiento en 1382 de Pedro II de Valencia y su cuarta esposa Sibilia Forcia, como para el de D. Juan, duque de Gerona y su segunda esposa D<sup>a</sup> Violante se remitirá a las fiestas de — 1373. <sup>(21)</sup>

Desde muy pronto en la Edad Media, desde que cobra importancia el poder urbano, las Ciudades muestran su deseo de organizar y dirigir la fiesta. <sup>(22)</sup> En este sentido es bien significativo en el marco del fasto valenciano esta decisión municipal de "ordenar" la fiesta: con ella — culmina el proceso de control de ésta por parte de los poderes sociales. No estamos ya ante esa fiesta carnavalesca medieval que, con toda su carga de transgresión ha estudiado Batjin, <sup>(23)</sup> nos encontramos ante la fiesta "oficial" organizada por y desde los órganos de poder de la Ciudad y — desde unos planteamientos exclusivistas — especialmente reflejados en el caso de las entradas reales—. Hay toda una parte de la población que no participa en els jocs ni en — la procesión y cuyo papel queda relegado al de meros espectadores. Y algunos de ellos incluso espectadores no deseados. Para ellos hay oficiales encargados de "capdellar les gents e guardar e esquivar roydos e bregues entre aquelles". La Ciudad no sólo establece quién participa en las procesiones de recibimiento, en qué orden y con qué vestuario — (llegando al extremo de uniformar a los oficios por colores) sino que va a establecer normas para aquellos que han de asistir como meros espectadores y que deberán vestir — traje de gala, evitar el luto y adornar las casas que estén dentro del recorrido de la procesión. En la procesión cobrarán relieve las fuerzas vivas: por supuesto nobleza, iglesia, pero también la burguesía, los jurados y "promens ciutadans juristes, drapers, notaris, mercaders, cambiadors,

metges, especiers" y los Oficios. Y como nota exótica y, según era costumbre en Valencia, moros y judíos — "ab lur mellors aparellaments".<sup>(24)</sup> A partir de ahora el control de la fiesta por parte de la Ciudad está consumado.

### I.3.- LA TRANSFORMACIÓN ESCENOGRÁFICA EN LA TRANSICIÓN DEL XIV AL XV.

En 1392, cuando el ya rey Juan I y su esposa D<sup>a</sup> Violante hacen su entrada en Valencia se introduce alguna novedad, ya que son sustituidos los "jocs" de castillo y galeras por el retraso que ocasionaban en la comitiva y en cambio se mencionaban los pagos hechos por la Ciudad "en los novells jochs e arneses de una nau ab serenes e de una rocha sobre carros" que sacó el Oficio de armeros.<sup>(25)</sup> Llama la atención la utilización de la palabra "roca" aun no identificada con el carro, sino como elemento escenográfico independiente, lo que nos recuerda su utilización en otros países europeos, por ejemplo en Italia o Francia.<sup>(26)</sup> ¿En qué tipo de joch tomó parte esta roca? Es difícil saberlo. En todo caso se van introduciendo alternativas respecto a los juegos de escaramuzas y batallas, y, -algo que debió ser importante para la evolución escenográfica de los entremeses-, se introduce la idea del cambio, de la novedad, la posibilidad de renovación en la escenografía y por tanto en el joch, en la incipiente trama a la que aquella sirve de apoyo.

Y esta evolución no sólo atañe al fasto público sino también al privado, como tendremos oportunidad de ver.

En este sentido, las descripciones más ricas y completas que se conservan, son las de las coronaciones de los reyes aragoneses Martín I, el Humano (1399),

Valencia.  
1392.

y Fernando I (1414), que tuvieron lugar en Zaragoza, - pues permiten un estudio de la evolución, tanto del -- fasto público como del privado. (27) Entendiendo en es- te caso por fasto público el organizado para ser ofre- cido en la calle, ante un público más plural, y por fas- to privado, aquél que celebrado en un lugar privado es- tá fundamentalmente dirigido a un conjunto de especta- dores socialmente seleccionado y restringido, general- mente de carácter cortesano. Atenderemos primero al as- pecto público del fasto en ambas coronaciones.

En 1399, durante la procesión que acompañó - al rey desde la catedral, donde había sido coronado, - hasta el palacio real, tiene lugar un espectáculo pú- blico que aprovechando elementos materiales ya conoci- dos -el popular castillo de madera- construye ya, toda una alegoría de la Coronación, con un hombre vestido - de rey en su cima y un niño delante que representaba - al hijo del monarca. Cuatro sirenas y cantores vestidos de ángeles iban asimismo sobre el castillo que era pre- cedido por bailes y danzas de los Oficios. (28)

La siguiente coronación, la de 1414, supone respecto a ésta una mayor complejidad de la trama ale- górica pero también lleva aparejada una mayor compleji- dad escenográfica, reforzando, además, poderosamente su función de propaganda de la monarquía y de sus gestas. La celebración pública se desarrolló en dos tiempos. Por una parte la procesión de la entrada real en la - ciudad, con la participación en la comitiva del consa- bido castillo, "sobre carretones" y movido por hombres ocultos, con cuatro torres en las esquinas y una cen- tral y en cada una de ellas un gran cirio. (29) Por otra parte, la procesión de acompañamiento del rey a palacio

Fasto pú-  
blico y -  
alegoría.  
Zaragoza.  
1399.

Zaragoza.  
1414.

desde la Catedral, donde se había efectuado la ceremonia de la coronación. En esta ocasión, nos encontramos con una representación alegórica, sensiblemente mejorada, que conmemora el hecho de la coronación, con un carácter básicamente visual, y sustentada de nuevo por el castillo, con sus cuatro torres en las cuatro esquinas, portando cada una de ellas una doncella disfrazada de virtud real, con vestimentas de oro y brocado y atrezzo emblemático, (la Justicia con espada, la Paz con una Palma, la Verdad con la balanza y la Misericordia con su cetro), y cantando cada una una copla en alabanza del rey. Además, algún tipo de maquinaria fue introducida esta vez para accionar la Rueda de la Fortuna, que se encontraba en la torre central, y que al girar hacía ascender o descender a una de las cuatro doncellas que, situadas aquí, simbolizaban a los cuatro aspirantes a la corona; sobre ellas había un niño, "en un asentamiento de silla" que representaba al rey, vestido con un traje que llevaba representadas las armas reales y con una espada desnuda en la mano. Sobre él una corona simbolizaba el poder de Dios. <sup>(30)</sup>

Aquí, en efecto, la importancia del vestuario y del atrezzo, la música y el canto, el texto en coplas panegíricas, no improvisado, la escenografía móvil y la maquinaria, ese mínimo de nueve actores, incluso la utilización de un título ("un castillo que dezian la rueda"), todo ayuda a configurar una alegoría bastante mas compleja, ideada según parece por el entonces marqués de Villena D.Alonso de Aragón. <sup>(31)</sup> D.Alonso de Aragón, marqués de Villena, había sido nombrado duque de Gandía por Martín I en 1399, el mismo día de su coronación, <sup>(32)</sup> y era nieto por línea masculina de Jaime II de Aragón y como tal su nombre había sido barajado en el Compromiso de Caspe como aspirante al --

trono. Aceptó, sin embargo, la decisión de que fuese la di  
nastía Trastamara la que asumiese la corona de Aragón con  
Fernando de Antequera e incluso le ayudó contra la revuel-  
ta de otro de los aspirantes, Jaume d'Urgell, en el sitio  
de Balaguer, capital de sus dominios, que capituló el 31 -  
de octubre de 1413. Jaume d'Urgell vió confiscados sus bie  
nes y fue encarcelado por el resto de sus días.<sup>(33)</sup>

En una situación política espinosa, la del cam-  
bio de dinastía con los desórdenes y revueltas que había -  
creado y podía seguir creando, el fasto, más que nunca, co  
braba un sentido inmediato de propaganda, de reafirmación  
del nuevo monarca y de la nueva dinastía. Y no sólo se tra  
ta de la alegoría de la Coronación, impulsada o no desde -  
el círculo que rodeaba a D.Alonso de Aragón,<sup>(34)</sup> sino so-  
bre todo de la propia representación de la toma de Bala-  
guer, que tuvo lugar durante la misma procesión. Esta vez  
no es ya una simple escaramuza en abstracto que enfrenta a  
moros y cristianos o a caballeros y a salvajes, sino la re  
presentación simbólica de un hecho real y concreto.

Nos encontramos ante un montaje complejo, a base  
de un escenario simultáneo, en la calle, con tres cuerpos  
escenográficos, dos fijos, los dos castillos situados a am  
bos lados de una de las calles por donde transcurre la pro  
cesión, y el otro móvil, que la acompaña: "una villa hecha  
de madera sobre carretones que la llevaban hombres que den  
tro iban, que parecía verdaderamente que estaban dentro ca  
sas, e tejados, e torres". En cada castillo "estaua una co  
mo manera de tienda que eran de madera", representando una  
la tienda del rey y otra la del duque de Gandía, y ambos -  
poseían un "engenio" que lanzaba "pellas tan grandes como  
la cabeza de un mozo de diez años, que era [n] de cuero, lle  
nas de borra como pelotas, e tirava la villa colombardas -

con los ingenios".<sup>(35)</sup> La representación tuvo lugar al situarse la villa entre los dos castillos. Los tres — cuerpos escenográficos contaban con gente de armas y — es probable que alguien representara tanto al rey como al duque de Gandía.

En el aspecto privado del fasto, es el ban— quete el que había mostrado mayores posibilidades de — evolución dramática, a partir de los entretenimientos que amenizaban o daban entrada a los diferentes platos y que parecen haber motivado la utilización de la pala— bra entremés que se generaliza por toda Europa (entremés o entramés en la Corona de Aragón, entremets en — Francia, intromesse o intermezzi en Italia, por ejem— plo).

Fasto  
privado:  
entreme-  
ses y —  
banquetes.

La noticia más antigua de la utilización de este término en España y en su acepción más primitiva, procede de nuevo de la Corona de Aragón, y data de 1381, año en que con motivo de la coronación de Sibilia Fortià y en el transcurso del banquete de celebración — "fou aportat (...) un bell entremés, so és un bell — pagó qui feya la roda e estave en un bell bestimen en torn del qual havia molta volateria cuyta cuberta de — panys d'or e d'argent e aquest pagó fou servit fort — altament e presentat a la taula de la dita senyora ab molts estruments axí de corda com d'altres (...) e lo dit entremés portave en sos pits una cobla escrita..."<sup>(36)</sup>

Más teatral debió ser un entretenimiento — bastante anterior de 1328, engendrado también desde el interior del banquete. Tuvo lugar en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza, con motivo de la Coronación de Alfonso IV de Aragón, y actuó como autor y actor pro—



tagonista el propio infante D. Pedro que recibía la entrada de cada uno de los platos servidos al rey "cantant una dansa novella que hac feta", a la cual respondían los que portaban las viandas. Tras cada una de las danzas se despojaba de su vestimenta en una sala contigua, la regalaba, -así la primera a uno de los juglares que le acompañaban- y se adornaba con una nueva para la siguiente danza y plato. (37) Es, sin duda, un espectáculo eminentemente cortesano, con su diálogo cantado, su música y su movimiento que tiene aún bastante de ceremonial, con una espectacularidad visual que reside en el cambio de vestuario, pero con un tratamiento del espacio escénico idéntico fundamentalmente al que se conformará como tradicional en los espectáculos cortesanos, en sala, del XV y XVI: apropiación de un área de la sala como escenario, y utilización de una habitación contigua como vestuario o para las apariciones.

Siguiendo esta línea de evolución, a partir de una fiesta privada como el banquete, vamos a asistír a los de las coronaciones de 1399 y 1414, que desplegaron un lujo que hacía comentar a Blancas: "Los serenissimos reyes deste Reyno en estas sus coronaciones procuravan regozijar sus súbditos con diversas fiestas, y invenciones a imitación de aquellos juegos y representaciones que para el mismo efecto usaron los romanos en su tiempo". (38)

En ambas coronaciones se utilizó el patio mayor del palacio de la Aljaferia como marco escénico. Las paredes amanecieron tapizadas y el patio cubierto con telas de amarillo y rojo a tiras, con las armas reales de Aragón, útiles, como indicaba la relación, "para

Banquetes y Coronaciones.  
1399 y 1414.

defender del calor", y que en Valencia habíamos visto emplear en diversas ocasiones para cubrir la plaza de la Seu o la de Serranos, lugares predilectos para la ubicación de los tablados desde donde los personajes principales, cuando no participaban en la comitiva, asistían a procesiones y juegos de los Oficios. Alvar García de Santa María precisaba en 1414 al hacer su relación: "En la Aljafería había un gran corral 54 pasos de largo por 40 de ancho" que "el rey hizo cubrir de madera de pino blanco con teja vana, sin tierra, con sus lumbreras que estaua muy claro", cubierto éste a su vez con las telas representando las barras de Aragón y las armas reales. (39)

Los comensales/espectadores se situaban en mesas dispuestas sobre el suelo, en dos órdenes, uno "por debajo de los corredores, entre los pilares que los sustentan y las paredes y la otra por defuera". En uno de los lados se situaba el tablado de madera donde se ubicaba la mesa del rey, bajo dosel, y a la cual se accedía por cuatro gradas, elevada, por tanto, respecto a las demás. En medio del patio un aparador de plata contenía el servicio del rey, y un surtidor de tres caños abastecía de vino blanco, clarete y agua. Otros dos aparadores estaban dispuestos para el servicio de los comensales. Alvar García además, especifica, en 1414, que los tres caños surgían de una "fuente de madera pintada como mármol de jaspe", técnica ésta de pintar la madera "como jaspe" o como cualquier otro material noble que será utilizada hasta la saciedad — en el XVI para la construcción de arcos triunfales. Dieciséis candelabros de madera colgados del techo, con cuerdas, alumbraban "como si fuese de día". Y debían hacer falta: en 1399 el banquete, tras el cual se inicia baile y colación, acababa a las dos de la madrugada. (40)

Justo sobre el tablado real se ubicaba — la maquinaria escénica. Y así en 1399 "hacia la parte —

de la Sala de los mármoles se había hecho una invención de un grande espectáculo a manera de cielo estrellado, que tenía diversas gradas y en ellas había diversos bultos de santos con palmas en las manos y en lo alto estaua pintado — Dios Padre en medio de una gran muchedumbre de serafines y oyanse voces muy buenas que con diversos instrumentos de musica cantaban muchos villancicos y canciones en honra y alabanza de aquella fiesta. Deste cielo baxaua un bulto grande a manera de nube, que venía a caer encima del aparador del rey. De dentro desta nube bajó uno vestido como ángel cantando maravillosamente y subiendo y bajando diversas veces dejabanse caer por todas partes muchas letrillas y coplas — escritas unas en papel colorado, otras de amarillo y otras en papel azul con letras diferentes todas al propósito de — la solemidad y fiesta que allí se hacía".<sup>(41)</sup> El ángel descendió diversas veces para asentar el servicio del rey que entregaba a su vez a dos ángeles situados a ambos lados del aparador real, y éstos a su vez a los caballeros que ser- - vían al rey.

En 1414 la concepción del cielo parece diferir y en vez de estar ubicada en la "techumbre" se localiza sobre la puerta principal de acceso al patio, en una plataforma — cuya escenografía, incorpora el mecanismo que causó furor — en estas fiestas, las ruedas giratorias. Tres ruedas hori- — zontales, una encima de otra, eran movidas en diferentes di- recciones por hombres disfrazados de ángeles. En gradas late- rales pintadas de azul estaban dispuestos diversos persona- jes, príncipes, profetas, apóstoles, los vicios torturados por demonios y las virtudes acompañadas de ángeles. Sobre todos ellos dos niños representando la coronación de la Virgen por Dios Padre. Las ruedas giraban acompañando la música y el canto de los personajes al entrar el rey.<sup>(42)</sup> Diversos

espectáculos, anunciados por las trompetas, atabales y menestriles que los precedían, jalonaron la entrada de los platos en ambos banquetes, a través de la puerta principal. Grifones lanzando fuego y águilas doradas que a veces acompañaban los platos y otras intervenían en las representaciones, luchando con los caballeros y una rica escenografía móvil dinamizaban estas invenciones. En 1399 "una grande roca o peña hecha al natural y en lo alto una figura -- leona parda con una abertura como herida", de donde surgen conejos, liebres, perdices, tórtolas y algunos jabalís. Hom**br**es de armas que habían luchado antes con un grifón y que estaban en la sala intentan ahora atacarla, pero de la roca salen salvajes a defenderla, y vencen. Finalmente un niño, vestido con las armas reales, coronado, y con una espada desnuda en la mano saldrá de la herida cantando.<sup>(43)</sup> Utilización simultánea, pues, para la representación, de un área del patio y del espacio sobre el carro.

La puesta en escena es más complicada en 1414. La mayor inclusión de personajes vivos en el cielo permite su utilización en las representaciones, que, además, asumen la persona del rey como protagonista mudo sobre su preminente tablado, de una forma mas efectiva que en 1399. En la primera de ellas los cielos giran, la nube baja y el ángel enviado por Dios recuerda al rey con un parlamento en verso la necesidad de solucionar el cisma restituyendo como Papa a Benet XIII. La nube regresa, y los vicios recitan - versos aludiendo cada uno a su propio defecto, igual que - harán después las virtudes. Y finalmente un hombre en figura de muerte descenderá de la nube. La segunda representación es la más compleja y tiene lugar en dos partes; una - al entrar los platos, con la entrada también de la escenografía móvil: un castillo sobre un carro, con una jarra gi

ratoria con lirios, símbolo de la orden de caballería de —  
"la jarra de Santa María", y seis doncellas y un águila.  
"Dios" hace girar los cielos, la nube baja y el ángel entre  
ga una jarra de oro con lirios al rey, como paladín de la —  
Virgen y regresa. Tras los platos, la segunda parte de la  
representación con entrada de grifón y moros. El águila des  
ciende del carro, va a la mesa del rey y saluda. Los moros  
atacan el castillo. Las damas se defienden. Luchan águila  
y dragón hasta que de la jarra sale un niño (de nuevo coro  
nado y con la espada). Los moros y el grifón caen muertos —  
ante la presencia del poder real y el águila vuelve al carro  
que se retira del patio. (44)

La representación de la tradicional batalla se ve  
arropada por un mínimo hilo argumental de cariz caballeres  
co y alegórico; el rey es nombrado por la Virgen como su pa  
ladín y se enfrentará por medio del águila, simbólica del —  
poder real, contra sus enemigos, los terribles moros y el —  
símbolo del mal, el dragón. Los diferentes lugares escéni  
cos se desparraman por la sala/patio que es integrada con —  
ellos en el espacio escénico global; por un lado el carro —  
con el castillo, el mismo tablado real al que se acercan el  
ángel o el águila y el cielo en el plano superior. Todo el  
patio es escenario, menos ese doble orden de mesas en el —  
que se apiñan los espectadores.

Muchos de los elementos que aparecen ya en estas  
fiestas pervivirán en el fasto y estarán en la base de las  
primeras comedias cortesanas que conocemos. No nos referi  
mos sólo a elementos escenográficos y de tramoya: por poner  
algunos ejemplos, una fuente y una peña aparecen en la anón  
nima Fábula de Apolo y Dafne, una nube en Adonis y Venus de  
Lope, un castillo y un dragón en El Perseo, del mismo Lope...  
Sino que también aludimos a ciertos personajes (el salvaje),  
y a algunos elementos temáticos que van a gozar de gran —

fortuna entre el público cortesano: el ideal caballeresco será el móvil fundamental de El Caballero del Sol - de Vélez de Guevara; hasta la saciedad será explotado también un ideal de espacio ficticio (de momento el Paraíso con Dios y sus ángeles, después la Arcadia, con sus ninfas, pastores y dioses) donde ubicar las acciones, alejándolas -y alejando al príncipe y sus cortesanos- de la vida cotidiana. Algún otro recurso, como la utilización de animales vivos, llegará hasta la comedia cortesana: la nube que en Adonis y Venus, por ejemplo, se abrirá para liberar pajarillos nos recuerda -- los animales liberados del interior de la leona. O esa utilización de la música para acompañar los momentos -- más espectaculares: aquí la entrada en general de escenografía, en El Perseo, por ejemplo, el momento culminante de la aparición del Pegaso alado... La misma concepción del espacio escénico pervivirá en el fasto privado durante el XV y el XVI y aún se mantendrá en algunos de los fastos en sala de la época de Felipe III, -- como los celebrados en Valladolid por el nacimiento -- del príncipe Felipe.

El elemento de tramoya más interesante, la nube, que aparece utilizada en ambas coronaciones, la de 1399 y la de 1414, la encontramos también por estas fechas, en 1402, en Valencia, utilizada en la entrada real de Martín el Humano, su esposa y su nuera Blanca de Navarra, reina de Sicilia. La utilización de la nube aplicada a las Torres de Serranos si no era nueva, sí al menos debía ser reciente, y pervivirá a partir de ahora con éxito, como elemento fundamental en las entradas de reyes y grandes personajes. En este caso -- al llegar la comitiva a la puerta de Serranos dos ánge

La entrada real -- de Martín el Humano -- Valencia. 1402.

les descendieron cantando para coronar a D<sup>a</sup> Blanca como — Reina de Sicilia. Traspasada la puerta, la plaza dels Furs se encontraba entoldada y el rey y ambas reinas pudieron — asistir desde un cadafal a los diversos jocs o entramesos — (que de ambos modos aparecen denominados, lo que muestra la relativa novedad de la palabra entremés en este contexto y su convivencia con la antigua joc).

Poco sabemos acerca de su contenido aunque eran — "molt bells e propis e de gran admiració quals jamás no foren vists remblants". Dos eran alegóricos y representaban a Sicilia y Navarra, con cantos y bailes de ambos países, y — constituyen uno de los primeros ejemplos de la utilización de ciudades por medios alegóricos. Otro consistió en una — gran "cuca" que debía ser similar a los dragones y a causa de cuyo tamaño hubo que derrocar bancos para su paso por al guna calle.

Los pocos datos complementarios que poseemos los debemos a cartas de pago. Como siempre, la intervención de juglares, la compra de madera para la construcción de taules de junyer y de los tablados para les alimares hechas en las Torres de Serranos... Pero uno de los gastos más importantes correspondía al "cost dels entrameses e jochs que la Ciutat feu fer per embellir la dita festa, ço és, primerament en — compres de fusta a obs dels bastiments dels dites entrameses e per cobrir e envelar la plaça de la Seu e la plaça del — Portal Nou e per fer lo cadafal e peyro on mirava lo dit — senyor Rey e senyores Reynes e en compres de peces de drap de tela gostanç e teles appellades del gurp e altres teles a obs de les roques dels dits entrameses e dels cels e fi— blons ques feren al Portal Nou on avallaven los àngels e per obs dels paraments dels emperadors, emperadrius, reys, reynes e cavallers e de lurs cavalls, los quals anaven cavalcant en los dits jochs e en compres de paper, aludes, pells, ca—

belleres, bandes de cànem, clavo e altres arreus de ferre - necessaris als dits entrameses e per jornals de maestres - dars, pintors, machinayres e altres qui feyen e endreçaven los dits jocs e en compres de molts pans dor e dargent e colors a obs de pintar (...)"<sup>(45)</sup> El inventor de estos entremeses o al menos quien durante 80 días coordinó todos los trabajos que hicieron posible su realización fue micer Johan Belluga, lo que le valió también el pago correspondiente<sup>(46)</sup> por parte de la Ciudad.

A parte del desfile triunfal de personajes ("emperadors, emperadrius, reys, reynes"), todos disfrazados y a caballo, lujosamente vestidos y adornados, y a parte de la utilización de nuevo de escenografía múltiple: entramesos y roques por un lado, el cadafal por otro, y la misma plaza y el "cielo", por otro, hay varias cosas más que nos llaman la atención en el documento mencionado. La utilización fluctuante ya señalada, de los vocablos entremés y joc. La utilización de la palabra roques, y, sobre todo, la existencia de artesanos especialistas en tramoya escénica, los maquinaires ("machyanires"). Fue por estos años que debió imponerse definitivamente la palabra entremés para denominar el conjunto de carro y decorado. En la documentación para los preparativos por la entrada en Valencia en 1414.<sup>(47)</sup> de Fernando I de Antequera, de su esposa y del príncipe D. Alfonso, parece haber sido ya desterrada definitivamente la primitiva denominación joc. Respecto a la utilización de la palabra roques, Merimée<sup>(48)</sup> pensaba que se la consideraba aún como elemento escenográfico y Shergold<sup>(49)</sup> la identificaba con los carros para cuyos laterales se habrían encargado las telas que ocultarían así las ruedas y los hombres que los movían. Sea como fuere, la palabra roca irá desterrando a entremés, adquiriendo su mismo significado (carro y decoración) y, pron



to, en 1435, veremos crearse la Casa de los roques.

Es evidente que en la encrucijada de los siglos XIV y XV, asistimos a una evolución escenográfica en el marco del fasto público y privado, que se da también en general en el marco del espectáculo religioso.

Esta evolución, hasta donde los datos nos -- permiten conocer, se concentra en España básicamente -- en los territorios de la Corona de Aragón y es difícil de precisar hasta qué punto estuvo condicionada por influencias francesas o italianas, dado que, nuclearizado en diferentes focos en cada país y con diferente intensidad, este movimiento policéntrico es perceptible en general en toda Europa, haciéndose mas frecuentes -- las noticias a lo largo del siglo XV. (50) Pero parece que a partir de elementos escenográficos tradicionales comunes a la cultura Europea medieval, como toda esa -- parafernalia de castillos y galeras, montañas, fuentes, dragones, etc. se va a asistir a una progresiva experimentación, bien manipulando esos elementos tradicionales, bien incorporando elementos nuevos sobre todo en el aspecto de la maquinaria escénica. Así los castillos, por ejemplo, ya no van a servir sólo para ser paseados o plantear escaramuzas, sino que van a ser dotados también y en ocasiones de un sentido alegórico, remitiendo a hechos circunstanciales (una coronación), o políticos (la toma de Balaguer) y evolucionando con ello -- hacia una trama que no tiene de incipiente más que la escasez de texto, pero que puede ser de una compleja -- semiosis teatral, y que incorpora además del desarrollo de una acción, de un vestuario, de un atrezzo, de -- una escenografía, de toda una producción de efectos es

Trans--  
forma--  
ción es-  
cenográ-  
fica en  
la tran-  
sición  
del XIV  
al XV.

peciales, etc. a unos personajes, a veces alegóricos, con parlamentos alusivos, y a veces no: es el caso de los ejércitos del duque de Gandía y del rey, incluidos estos dos personajes seguramente, por intermedio de actor, en la representación de la toma de Balaguer. En cuanto a la maquinaria escénica, o bien se experimenta sobre los elementos tradicionales, el castillo, pero - dotado ahora de torre giratoria y ruedas móviles, por ejemplo, o se explotan prodigios que permiten crear la ilusión del acercamiento de un mundo fantástico e inalcanzable (el cielo, el paraíso) al mundo real y cotidiano, trasegando, a través de complicados mecanismos, personajes del uno al otro. Reflejo de este interés es la progresiva aparición ya no sólo de artesanos, pintores, carpinteros, sastres, en la documentación sobre la organización de la fiesta, sino de verdaderos especialistas, como los maquinaires que hemos visto mencionados en 1402 en Valencia, o los maîtres des secrets o feinteurs en Francia y los ingegneri en Italia. (51)

La tramoya aérea es la más explotada y, en este sentido, la utilización del recurso de más éxito, la nube, es realmente temprana en la Corona de Aragón. Las primeras noticias, como hemos visto, las de 1399, 1402 y 1414, aparecen ligadas al fasto, ya sea en su vertiente privada o pública.

Sin embargo, al menos desde mediados del siglo XIV (1356-1359), la tramoya aérea en su forma más primitiva, era utilizada en la Catedral de Valencia en la llamada Coloma de Pentecosta, ceremonia semilitúrgica en la que una "paloma" repleta de fuegos de artificios, prendida de una cuerda, descendía desde el cruce-ro hasta el lugar donde se encontraban los apóstoles.

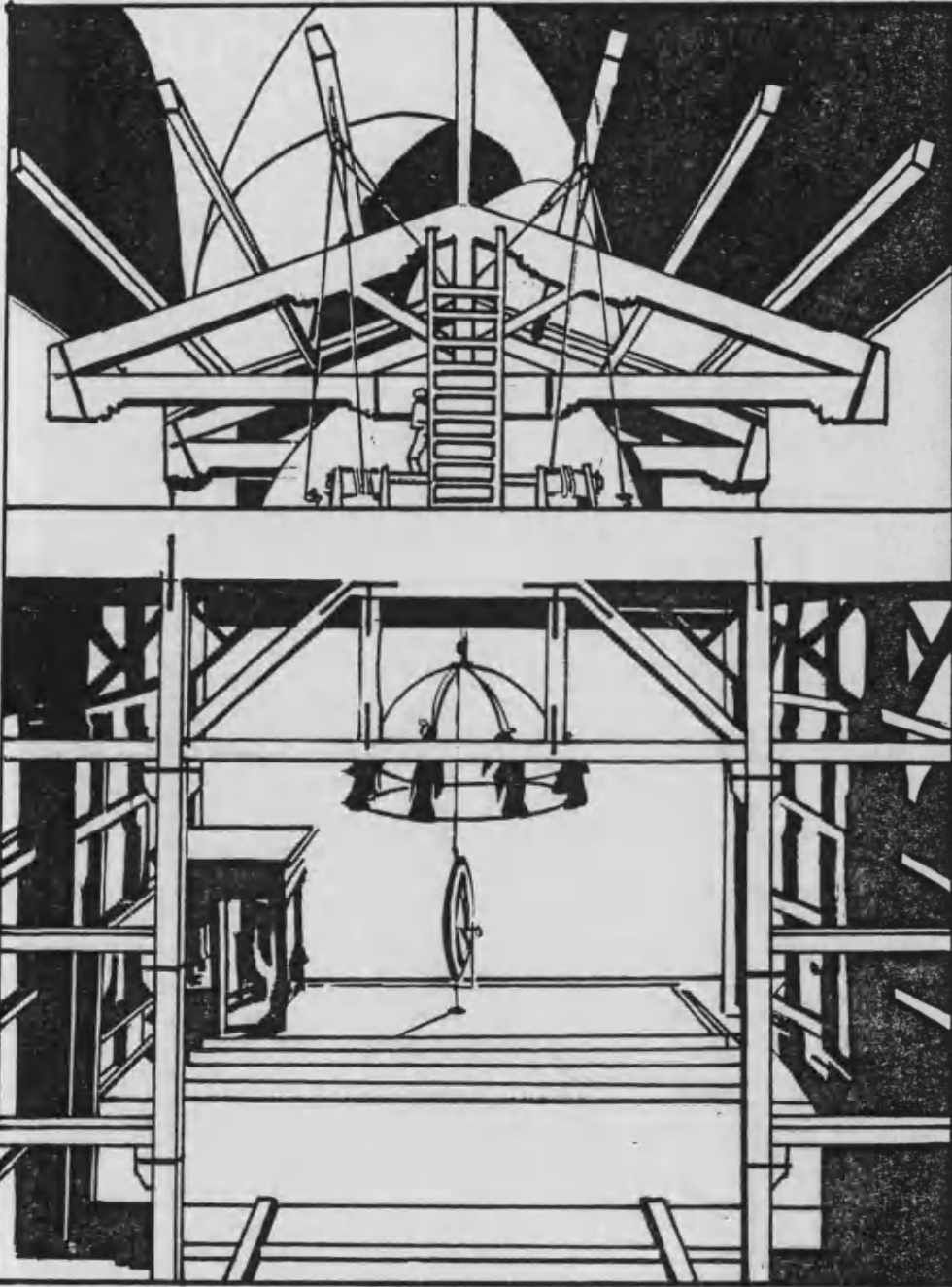
Tramoya -  
aérea: en  
la calle,  
en pala--  
cio y en  
la igle--  
sia.

Y desde 1432 era utilizado el mecanismo del araceli en la representación del misterio de Navidad. En 1463 se introdujo en el cimborrio un mecanismo especial que hacía iluminarse y obscurecerse la luna y el sol que aparecían sobre los lienzos pintados del cielo.<sup>(52)</sup> De principios del siglo XV se cree que data el drama asuncionista de la Catedral de Valencia, que incluía como novedad respecto al más antiguo conocido en la Corona de Aragón, (el de Tarragona de 1338), la construcción de un cielo artificial en el cimborrio con unas puertas corredizas que permitían el descenso de la maquinaria aérea con los personajes celestiales, en este caso estatuas. Esta maquinaria parece que consistía en una peanya o plataforma para un solo personaje, y en el araceli que debía transportar varios personajes y que contaba para ello con diversas plataformas unidas por varios brazos a un eje central de hierro. El araceli aparece asimismo utilizado en 1418 en la Catedral de Barcelona para la representación navideña de la Sibila.<sup>(53)</sup> En el siglo XV conviene en datarse también el drama asuncionista conocido como Misteri d'Elx, aunque el manuscrito más antiguo de que se tiene noticia se remonta a 1625. El misteri utiliza, además del araceli, la nube o magrana, que, al descender, se abre en diferentes gajos dejando ver al personaje que porta en su interior.

Por las mismas fechas, aparece documentada la utilización de maquinaria aérea en Italia y en concreto en Florencia. Alrededor de 1430-1435 Filippo Bru

Tramoya —  
aérea en —  
Italia.

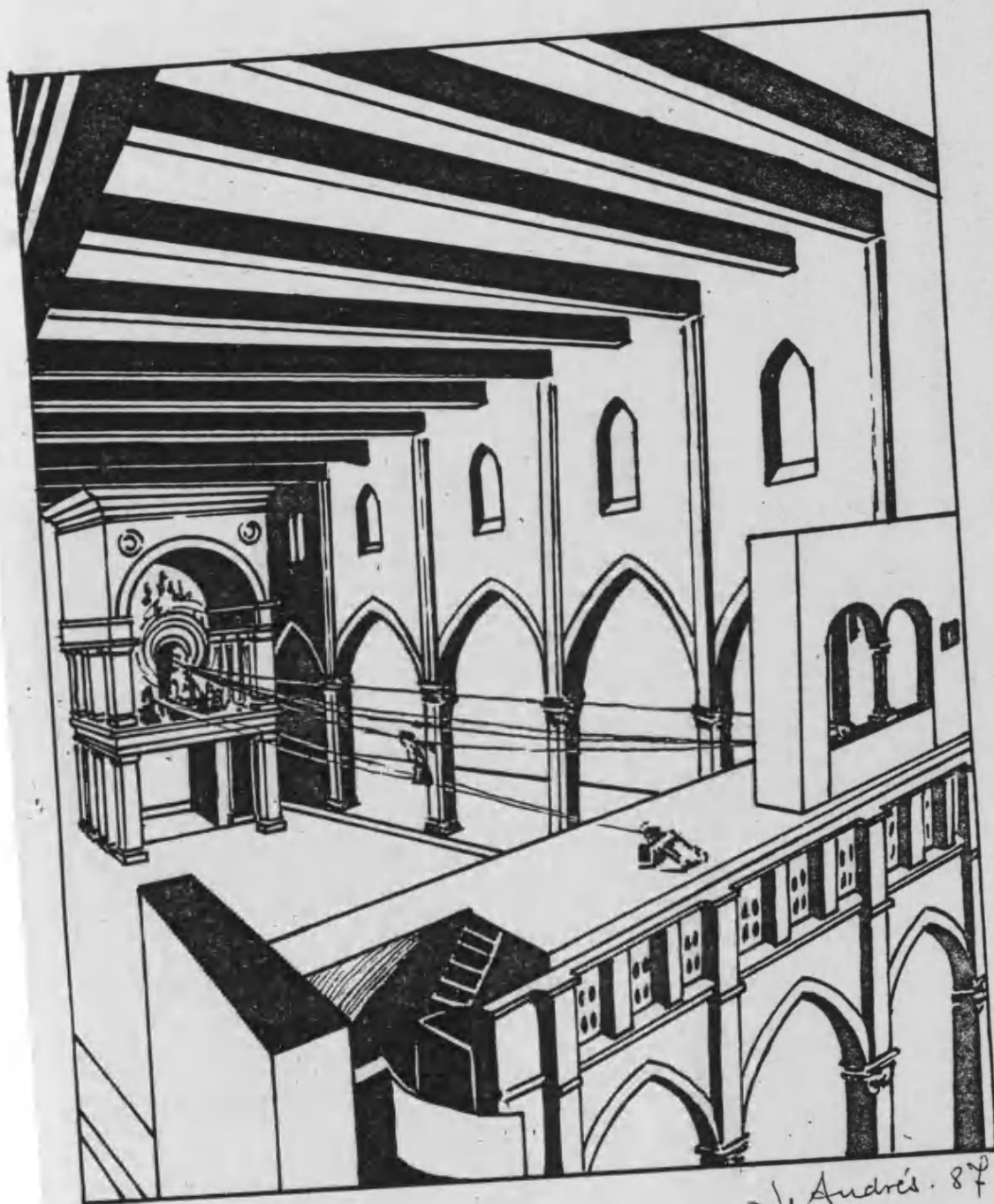
nelleschi construía para la representación de la Anuncia--  
ción en la iglesia de San Felice in Piazza un mecanismo --  
que consistía en una media esfera de madera colocada en el  
centro del techo de la única nave de la iglesia y cubierta  
por bajo con un cielo artificial, de cuyo interior surgía  
entre truenos el mazzo , especie de araceli de estructura  
circular que soportaba en su descenso a ocho niños canto--  
res y que deteniéndose a mitad de camino dejaba descender  
a su vez, desde su centro, una mandorla luminosa con el ar--  
cángel San Gabriel en su interior. <sup>(54)</sup> Hacia 1439 --quizá el  
mismo Brunelleschi o alguien de su escuela-- construía otro  
complejo mecanismo para la representación de la Anunciación  
en la iglesia de Santissima Anunziata: el ingenio estaba --  
colocado en una tribuna de madera construida sobre la puer--  
ta principal de acceso al templo (recordemos que el de la  
fiesta de 1414 se debió construir de manera similar ya que  
estaba ubicado también sobre una puerta de acceso al patio).  
En la parte superior de la tribuna sobre un trono, estaba  
Dios Padre con niños/ángeles a sus pies y rodeados de sie--  
te círculos/cielos escalonados, giratorios y provistos de  
luces propias. Desde allí, Dios enviaba al arcángel S. Ga--  
briel al otro lugar de la acción, la casa de la Virgen, lo  
calizada hacia la mitad de la iglesia, en una especie de --  
puente o tabique aéreo de piedra, el denominado tramezzo,  
sostenido por cuatro columnas, y adornado de ricos paños.  
Una soga, tendida desde la tribuna hasta el tramezzo, per--  
mitía el descenso del arcángel desde el cielo a la casa --  
de la Virgen. En su descenso acompañaban al ángel fuegos --  
de artificio prendidos de la soga. <sup>(55)</sup> Fuegos de artifi--  
cio que recuerdan la celebración del día de Pentecostés --  
con el descenso de la paloma en llamas, de tanto arraigo --  
en Italia. <sup>(56)</sup>



J. Andrés-87

- Hipótesis de reconstrucción del mecanismo construido por Brunelleschi para la Anunciación de S. Felice in Piazza.

Reproducido de L. Zorzi, Il teatro e la città, fig. 34.



- Hipótesis de reconstrucción del mecanismo utilizada para la representación de la SS. Anunziata.

Reproducido de idem, fig. 32.

Un mecanismo aéreo, que seguramente recogía una tradición anterior, <sup>(57)</sup> era utilizado en 1439, en el Carmine de Florencia para la representación de la Ascensión del Señor. El cielo era representado esta vez por una tribuna de madera con una abertura en su base cubierta con un paño azul -- pintado con las estrellas, el sol y la luna, que al ser retirado dejaba al descubierto a Dios Padre suspendido en el aire y rodeado de un cerco de ángeles cantores y luces, rodeados a su vez de otro cerco de ángeles pintados, girando alrededor de Dios. Del cielo saldrá una nube rodeada de discos giratorios y con dos ángeles para recoger a Jesús y -- transportarlo, desde la plataforma que representaba el monte de los Olivos hasta el cielo. Un castillo de madera representaba la ciudad de Jerusalén. <sup>(58)</sup>

Ingeni italianos similares, pues, a la maquinaria aérea utilizada para las coronaciones aragonesas de 1399 y 1414. Si en la Catedral de Valencia e incluso en las Torres de Serranos era posible ubicar la maquinaria aérea en cimborrio y bóveda con sólo cubrir su base con paños pintados representando el cielo, a través de cuya abertura descendían los -- personajes, en el patio de la Aljafería la solución se acerca más a las italianas, al tener que crear una maquinaria -- autosuficiente, independiente de cualquier apoyatura arquitectónica. En la Coronación de 1399 esta invención se ubicó en la "techumbre" (que recordemos en este caso consistía en la cobertura del patio con tablas, tejas y telas cuatribarradas) "hacia la parte de la sala de los mármoles", en un lateral del patio y sobre el tablado con la mesa real. En -- la de 1414 se concreta más. Los cielos giratorios desde -- donde desciende la nube se hallan arriba de una de las puertas principales de acceso al patio y contruidos sobre una plataforma de madera, idea semejante a la construcción

de los cielos sobre la "tribuna" de los ingegni italianos.

Casi por los mismos años debió de empezarse a utilizar la maquinaria aérea en Francia. Sin embargo los datos que hemos podido documentar son menos y sobre todo no abundan en las descripciones. En 1444 para la representación de Le Jeu de St. Pierre et S. Paul en Aix-en-Provence, se menciona un mecanismo ("engenh") - que debía hacer ascender y descender tres personajes. El resto son noticias bastante posteriores. En 1509 para la representación del Mistère des Trois Doms, en Romans, se mencionan entre los gastos "voleries". Y también se mencionan en 1539, nubes que descienden en vertical y que se desplazan en horizontal, para la representación del Mistère des actes des Apostres en Bourges. En fin, maquinaria aérea era utilizada en el Mistère de la Passion de Valenciennes (1547)... (59)

Tramoya -  
aérea en  
Francia.

Ludovico Zorzi señalaba refiriéndose a los "ingegni brunelleschiani" su considerable importancia "forse non ancora valutata appieno nella gamma delle sue implicazioni con i futuri sviluppi della scienza dello spettacolo". Y más adelante: "Il movimento, la mutazione a vista, l'attore librato nello spazio, l'illusione dei quasi invisibili supporti diverranno le costanti meravigliose dello spettacolo barocco, l'arganello assurgerà a simbolo della macchinaria teatrale secentesca. Qui, nell'invenzione brunelleschiana, tutto è percorso con uno scarto di quasi due secoli". (60) Por la misma época, incluso documentalmente antes, trabajaban los anónimos machinaires de la Corona de Ara--

Tramoya -  
medieval  
y espec--  
táculo --  
barroco.



gón y con ideas bastante aproximadas aunque carezcamos aquí de descripciones minuciosas como las italianas.

Tradicionalmente se ha apuntado la comunidad escenográfica entre espectáculo religioso y profano en Italia. Incluso, visto desde este prisma, se entiende que Ancona considerase las fábulas mitológicas del tardo quattrociento como sacras representaciones de asunto profano. Más recientemente M. Pieri abundaba en la idea de la reutilización desde el marco del espectáculo profano de muchos de los mecanismos procedentes de las sacras representaciones y señalaba como sintomático el caso de Cecca, consumado escenógrafo sacro, que era requerido para las fiestas que en 1487 tuvieron lugar en Bolonia por la boda de Giovanni Bentivoglio y Lucrezia d'Este.<sup>(61)</sup> En realidad, y desde una perspectiva más amplia, se trata, como ponía de relieve E. Königson en su estudio citado sobre L'espace théâtral médiéval, de una unidad en la visión del mundo que atañe tanto al espectáculo religioso como al profano y que se traduce en una idéntica manipulación del espacio y en una comunidad en cuanto a elementos figurativos-escenográficos.

En la Corona de Aragón, como hemos podido comprobar, las innovaciones en el terreno de la maquinaria y escenografía corren paralelas en el espacio del espectáculo religioso en el interior del templo y del espectáculo profano. Se podría argüir que la noticia cronológicamente más temprana de la utilización de la "nube" es la de 1399. Pero, por contra, las noticias más antiguas de la utilización de maquinaria aérea, cierto que en su forma más primitiva, proceden de la

Esceno- -  
grafía --  
cortesana  
y esceno-  
grafía --  
religiosa  
en el um-  
bral del  
XV.

fiesta de la Coloma de la Catedral de Valencia. Por otro lado no deja de llamar la atención el hecho de que cuando estas "nubes" y "cielos" son utilizados en las coronaciones de 1399 y 1414 lo sean desde una óptica de espectáculo religioso (ángeles, bultos de santos y Dios Padre en 1399; la coronación de la Virgen María presidiendo los cielos en 1414). La falta de una continuidad cronológica en los datos no permite avanzar hipótesis, pero sí permite constatar cuando menos la preesencia de datos del espectáculo religioso sobre el cortesano en la utilización de una escenografía aérea.

#### I.4.- LA IMPLICACIÓN DEL CORPUS

A esta evolución escenográfica perceptible en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV y principios del XV no fue ajeno el espectáculo del Corpus que de hecho debió contribuir a ella de manera determinante, al tener que competir los espectáculos que tenían lugar en el interior de la Catedral con los firmantes espectáculos regulares de los Oficios y de la Ciudad.

Los Oficios participaban desde muy antiguo en Valencia, en las fiestas de la Ciudad con sus bailes, galas y música (recordemos las noticias al respecto que aporta la Crónica de Muntaner) y luego también con sus jocs. El establecimiento de una fiesta regular como el Corpus (documentado en Valencia a partir de 1355) debió potenciar el desarrollo escenográfico ampliando sus recursos tradicionales. No era lo mismo desfilar con sus bailes, dragones, galeras y castillos, excepcionalmente, cada vez que se producía un recibimiento o una fiesta similar, que hacerlo cada año y para una fiesta ya no profana sino religiosa. Pero de he

cho los Oficios debieron seguir valiéndose durante los primeros años de la celebración del Corpus de aquellos recursos escenográficos que ellos tan bien conocían, para ir incorporando progresivamente elementos y temas nuevos en función del objetivo religioso, pero a partir del esquema escenográfico conocido, el carro sobre el cual se ubican los decorados. Así cuando la Ciudad en 1373 les encarga que preparen sus jocs para recibir a Joan I y su esposa D<sup>a</sup> Violante, se refiere a que lo hagan segons que han acostumat, y ellos vuelven a sacar sus dragones y también sus galeras y castillos, los mismos que quizá hacían desfilar en el Corpus. Pero a partir del Corpus de 1400 ya encontramos noticias sobre la intervención de "entramesos" nuevos de tema religioso, que desde ahora veremos utilizados también en las celebraciones profanas. Algunos de ellos son claras adaptaciones de elementos escenográficos tradicionales; así el arca dorada de Noé con estatuas es su interior, adaptación de la tradicional galera, o la tarasca de San Jorge (adaptación de los conocidos dracs). Junto a ellos los personajes de santos, patriarcas, apóstoles, etc. en bulto o vivientes, y los músicos disfrazados de ángeles<sup>(62)</sup>, lo que indica ya una total especificidad religiosa de la fiesta. En Barcelona, aunque las primeras noticias no son tan precisas, los carros del Corpus aparecen mencionados desde 1394.<sup>(63)</sup> Nuevos decorados, al hilo de los temas que se van configurando como tradicionales, aparecerán sobre los carros: en 1404 y en Valencia, un jardín del Edén con el árbol, la serpiente y las estatuas de Adán y Eva, invención que volverá a aparecer en 1408.<sup>(64)</sup> En 1424, en Barcelona, son ya nada menos que ciento ocho las invenciones que aparecen en la procesión, muchas de ellas constituidas por carros con sus decorados.<sup>(65)</sup>

Diversos factores contribuyeron, pues, a la evolución escenográfica en el terreno del espectáculo teatral y en el periodo que nos ocupa. Por un lado no hay que perder de vista el hecho de que la posición geográfica de la Corona de Aragón, las relaciones políticas y mercantiles con Francia e Italia le permitían estar al día sobre lo que se cocía en aquellos países. Por otro lado, parece haber existido un interés por el espectáculo entre algunos de los monarcas de la Corona de Aragón. El caso más remoto se remonta a 1328 con la intervención del infante Pere dando entrada con sus propias coplas a los platos servidos en el banquete real. Es conocido el interés por la vida y el cultivo de la poesía cortesana de Joan I, l'amador de gentileza. Su fastuosa entrada en 1373 en Valencia, todavía como duque de Gerona, mereció que el municipio incluyera una relación sobre ella en el Manual de Consells. A él y a su hermano y sucesor Martín I estuvo ligado íntimamente D. Alonso de Aragón, marqués de Villena, conde de Denia y duque de Gandía, nombrado por Martín I el día de su coronación, al que se atribuye la invención del castillo que tuvo lugar en 1414 por la Coronación de Fernando de Antequera. Juglares y tragitaires<sup>(66)</sup> rodearon siempre a los monarcas de la Corona de Aragón. El año 1378 el todavía infante Joan tenía uno llamado Mateu. En 1382 Pere el Cerimoniós recomendaba a "mestre Johan tragitador de la nostra casa" al conde de Foix.<sup>(67)</sup> El interés de la corte por el espectáculo teatral y por las innovaciones escenográficas es evidente, en fin, en los fastos privados de las fiestas de 1399 y 1414.

Por otro lado la regularización de una fiesta como el Corpus hizo evolucionar los antiguos entre-

Factores -  
de la --  
transfor--  
mación es-  
cenográfi-  
ca.

meses o jocs de los Oficios hacia temas nuevos, aplicando la técnica escenográfica por ellos conocida; el carro movido interiormente por hombres, cubierto en los laterales con paños y decorado en la superficie. De principios del XV datan también, como hemos visto, los grandes espectáculos de aparato promovidos desde el interior de la iglesia y en cuya gestación debió tener su importancia el deseo de superar la espectacularidad de la cada vez más popular fiesta del Corpus.

De los espectáculos cortesanos que hemos descrito sabemos que incorporaban parlamentos, versos, música, un rico vestuario, y una acción dramática, sin perder de vista la importancia de la mímica y la gestualidad patente, por ejemplo, en las palabras del relator de las fiestas de 1399, quien al referirse al espectáculo de la lucha entre caballeros y salvajes, señalaba la satisfacción de estos últimos ante la victoria "de que mostraron quedar muy contentos los salvajes".<sup>(68)</sup> Si no el diálogo sí al menos la gestualidad tuvo importancia en el espectáculo de la lucha entre salvajes y caballeros sacado por el Oficio de Freners y representado en 1373 en Valencia en la entrada de Joan y su esposa D<sup>a</sup> Violante, pues el relator destaca el carácter cómico de la actuación de los salvajes, que provocó la risa de la señora duquesa.<sup>(69)</sup> Sobre ellos, y su evolución en el XV, volveremos más adelante.

Una evolución dramática similar, aún cuando la falta de datos la convierta en mera hipótesis, hay que suponer que se debió producir durante el XV a partir de los espectáculos de la festividad del Corpus.

Evolu- -  
ción de -  
las repre-  
sentacio-  
nes del -  
Corpus:  
del joc -  
al misteri

Si los Oficios tradicionalmente acompañaban sus entremeses de galeras, castillos y dragones con una mínima acción dramática, gestualidad, vestuario específico, movilidad escenográfica (recordemos las fiestas de 1373 en Valencia, por ejemplo), y el fasto público podía incluir en su escenografía personajes vivos con breves parlamentos cantados (como el castillo con las cuatro virtudes, en Zaragoza, 1414, por ejemplo), es posible pensar que el espectáculo del Corpus sufriese también una evolución dramática dejando de ser un simple espectáculo visual e incorporando a los carros personajes vivos, iniciando quizá esta evolución a partir de diálogos cantados y desembocando en los misteris valencianos y los entramesos o representacions catalanas. Uno de los pocos datos que poseemos, en una evolución que debió ser rica a lo largo del siglo XV, lo encontramos en Valencia en 1414, en las fiestas celebradas para recibir a Fernando de Antequera. Cuatro fueron los entremeses realizados para esta ocasión, "un de la devisa -- del senyor Rey", "un altre apellat de les set cadires", "un altre nomenat de les set edats", y por último otro sobre "la visió que veeren sent Domingo e sent Francesh ab les tres lances denotants la fi del mon". Y por ellos constan los pagos de la Ciudad al administrador de las obras -- Jaume Celma, y a "Johan Oliver, fuster, (...) per la invenció e confecció ab son enginy e subllilitats dels dits entrameses". Pero también a "Johan Sist, prevere, (...) per trobar e ordenar les cobles e cantineles, quei cantaven en les entrameses de la festivitats de la entrada del senyors Rey, Reyna e Primogenit lur, que eren moltes e belles e ben dictades" y a "Johan Pereç de Pastrana, mestre de cant -- (...) per haver e arreglar e donar lo so a les dites cantineles e haver fadrins que les cantassen e ferlos ornar e --

altres treballs...”,<sup>(70)</sup> lo que indica la utilización de — textos cantados, que recuerdan los espectáculos del inte— rior de la Catedral, aunque no se especifique en este caso si los cantores acompañaban, entonando sus cánticos, al — carro o estos textos cantados ilustraban el entremés.

Por otro lado el Corpus no sólo genera temas nue— vos, como el tan popular de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, sino que asume temas y decorados de los ciclos de Navidad y Pascua de origen litúrgico y representación en — el interior del templo; el sepulcro y la Cruz (Valencia, — 1407 y 1408), "lo moniment ab tot son arreu, e la Magdalena dessús" (Barcelona, 1424), el "entremés" de Navidad (segu— ramente el pesebre) con los Magos acompañándolo a caballo..<sup>(71)</sup>

Si el público estaba habituado a que determina— dos temas generaban drama en el interior de las iglesias, ¿por qué no explotar éstos además de algunos de los temas tradicionales en los carros del Corpus, dentro de unas li— mitaciones específicas de comisión, carácter ilustrativo, facilidad de representación y movilidad del conjunto...?<sup>(72)</sup> De hecho la procesión se configuraría casi como una repre— sentación cíclica tomando como escenario la Ciudad, con — personajes que simplemente desfilarían disfrazados, con es— tatuas, pero también con algunas escenas breves representa— das en algunos puntos de la procesión.<sup>(73)</sup> Es sintomático, al respecto, que en 1448 la Ciudad de Barcelona tenga que establecer oficialmente en qué lugares debían de tener lu— gar "representacions e jochs".<sup>(74)</sup> En el Corpus de Barcelo— na de 1424, al menos uno de los entremeses contaba con ac— ción, el del infierno con Lucifer y cuatro diablos, que in— cluía una batalla entre ángeles y demonios. Y en el de — 1453 es evidente que al menos el entremés de Navidad in— cluía la representación de la escena: sobre el carro cuatro

pilares (con cuatro ángeles cantores) sostenían un cielo - con nubes y estrellas y en él Dios Padre enviaba rayos luminosos al pesebre con el niño, S. José, la Virgen, el buey y el asno. En un momento de la procesión los Magos, que los seguían a caballo, desmontaban, subían las gradas del carro y adoraban al niño.<sup>(75)</sup> Cuadros animados y quizá mínimamente hablados que recuerdan las representaciones de Reyes — que mandaba hacer el condestable Miguel Lucas de Iranzo en Jaén por los años 60.

Por otra parte, poseemos un documento de Mallorca, de 1442, que parece ligar las palabras "entremés e representacions" a la acción dramática. El documento procede de la Catedral y se refiere a la denominada Fiesta de la Caridad que se celebraba anualmente en aquella Ciudad. En él, el consejo catedralicio manifiesta su descontento porque la fiesta que en otras ocasiones había sido ocasión para que las parroquias realizasen "entremeses y representacions" devotas, se haya convertido ahora en marco de "entremeses de enamoraments, alcavoterias e altres actes deshonestats e reprobats", por lo que a partir de ahora el consejo tendría que sugerir los temas de los entremeses y dar la aprobación para su representación.<sup>(76)</sup> Hablados o no estos entremeses del Corpus influyeron decisivamente en la creación de los misteris y representacions, creando la posibilidad de dramatizar escenas religiosas fuera de los templos, y ampliando los temas, e incluso enriqueciendo los recursos de la escenografía móvil. De hecho los tres misterios valencianos conservados, el de Adam i Eva, el del Rei Herodes y el de Sant Cristòfor recogen temas tradicionales del Corpus y aunque datados a principios del siglo XVI es evidente su entronque medieval.<sup>(77)</sup> El tema de la expulsión del Paraíso está documentado desde principios



del XV en Valencia. Un entremés del "paradís i l'infern" -- fue mandado hacer en el Palau Major de Barcelona en 1409, para celebrar la boda entre el rey Martí y Margarita de Prades.<sup>(78)</sup> Otro sobre este mismo tema lo hemos visto desfilar en el Corpus de esta ciudad en 1424. La figura del Rey Herodes aparecía habitualmente en la procesión, sobre todo explotando el tema de la matanza de los Inocentes (Valencia, 1404; Barcelona, 1424), y lo mismo la figura de San Cristóbal.<sup>(79)</sup>

La evolución hacia el misteri o representació -- debió ser seguida rápidamente por otras ciudades de la península. En Toledo las fechas documentadas para la celebración del Corpus se remontan a los años 1372, 1379 y 1380, datando la información mas detallada de la procesión del año 1418. Pero ya desde finales del siglo XV, a partir de los años 90, encontramos autos que explotan adaptaciones callejeras de los temas de Pascua y Navidad pero también temas tradicionales del Corpus y cuya puesta en escena, organización y gastos ocasionados muestran que no se trataba de una novedad, como apuntan C. Torroja Menéndez y Rivas Pala, al mismo tiempo que queda patente la influencia de Valencia sobre la fiesta toledana a partir de hombres como el arcipreste de Talavera, unido estrechamente a Valencia y a ciudades como Tortosa y Barcelona, y más tarde del valenciano Sernisel, llegado a Toledo en el año 1500 (para representar el auto de la ascensión mediante el mecanismo del araceli) procedente de Guadalajara, lo que indica además su actividad en otras ciudades castellanas.<sup>(80)</sup>

Los carros con sus entremeses debieron evolucionar escenográficamente a lo largo del siglo XV, en competencia con los espectáculos del interior de las iglesias,

adaptando mecanismos de tramoya escénica propios de aquéllos. Pocos son los datos que poseemos al respecto. El año 1453 en Valencia, el entremés de la Anunciación incluía -- la utilización de una paloma, adaptación seguramente de un mecanismo similar al empleado para la fiesta de Pentecostés.<sup>(81)</sup> Un documento del mismo año, que consigna el encargo por parte de la Ciudad de Barcelona de tres nuevos entremeses sobre sus carros para el Corpus, revela que algunos de ellos habían alcanzado un cierto grado de complicación escenográfica. Al de Navidad nos hemos referido anteriormente: cuatro columnas sustentando un cielo pintado de estrellas y nubes en el que se encontraba dios padre enviando rayos luminosos sobre el pesebre que se encontraba en la parte inferior. El entremés de la Creación del Mundo -- estaba construido sobre la misma estructura: los cuatro pilares sosteniendo el cielo, pero añadía en la parte inferior, entre el carro y el cielo, un globo giratorio pintado, la mitad simulando agua y la otra mitad tierra y estrellas, y sobre él una ciudad. Finalmente el de la Anunciación, con la misma estructura, incluía una paloma que descendía desde la boca de dios con fuegos de artificio y ascendía de nuevo moviendo las alas.<sup>(82)</sup> A partir del año -- 1454 y a cargo del capítulo de la Catedral Sevillana, aparece mencionada la llamada roca<sup>(83)</sup> y después (1496) nube o cielo participando en el Corpus Sevillano. Consistía en un cielo de tela con estrellas y con una nube construída -- sobre una especie de bastidor que permitía abrirla y cerrarla a voluntad.<sup>(84)</sup>

Si en la competencia con los espectáculos - del interior de la Catedral, el Corpus arrancó a ésta temas de sus ciclos litúrgicos, decorados y maquinaria escénica, adaptada al requisito de movilidad propia de los carros, es posible que aquélla incorporase también temas de los que se iban explotando desde el marco escénico de la calle y desde la fiesta del Corpus e incluso a veces aprovechase sus decorados. En Valencia - en 1444, la Ciudad ordenaba que la procesión del Corpus se realizase después de la Misa y que no hubiesen representaciones en el interior de la Catedral para -- evitar el tiempo que se perdía en ellas.<sup>(85)</sup> Lo que in dica cierta tradicionalidad de las representaciones -- dentro de la Catedral en el día del Corpus. Medidas de este tipo debieron ser fundamentales a la hora de gene rar drama fuera de la iglesia si éste no se había gene rado ya en el marco de la procesión. Por otro lado se -- según consta por un documento de 1432, la Catedral se -- servía, para sus propias representaciones y pagando -- por ello, de algunos de los elementos y decorados de -- los entremeses del Corpus, como lo hizo para la repre-- sentación de Navidad de ese año.<sup>(86)</sup> En 1448 hemos vis to como la ciudad de Barcelona ordenaba en dónde de-- bían tener lugar "representacions e jocs" y no hacía -- mención alguna de la Catedral. La Ciudad perseguía con vertirse pues, en Valencia y Barcelona, en protagonis-- ta de la Fiesta y de las posibles representaciones que a partir de ahora pudiesen tener lugar en ella.

En Mallorca, por estas fechas, la Catedral - como hemos visto en el documento de 1442, mostraba mas celo en controlar las celebraciones religiosas. Quizá

Efectos -  
del Cor--  
pus en el  
interior  
de los --  
templos.

ello determinó el que el interior de la Catedral continuase siendo hasta al menos finales del siglo XVI el marco escénico no sólo de representaciones referidas a episodios de la vida de Cristo, sino también a vidas de santos y pasajes bíblicos, muchos de ellos temas característicos del Corpus, como demuestra el manuscrito Llabrés.<sup>(87)</sup> Aunque se trata de una copia del XVI muchas de sus obras muestran como los misterios valencianos su entronque medieval y pueden retrotraerse al XV o ser quizá refundiciones de temas antiguos. Se representase o no la Consueta de Sant Jordi, incluida en el manuscrito, en el interior de la Seu mallorquina, su entronque con los entremeses y la fiesta del Corpus es evidente. En Barcelona por ejemplo (aunque el tema está documentado igualmente en Valencia desde 1400, es más detallada la descripción de Barcelona) vemos intervenir en el Corpus de 1424 un carro que portaba a una dama, a sus padres (el rey y la reina) y a los caballeros del rey, y tras él S. Jorge a caballo y el dragón con el que debía entablar una batalla.

En la pieza mallorquina la dama, padres y caballeros ocupan el cadafal, San Jorge aparece sobre un caballo blanco luchando contra el dragón que lanza fuego. La pieza parece bastante primitiva, los diálogos son en su mayor parte cantados y asume las consabidas peleas entre caballeros y monstruos tradicionales de los fastos. Primero los caballeros del rey se enfrentan al dragón, son vencidos y vuelven al cadafal, y luego se enfrentará con él San Jorge, liberando a la dama. Fuera o dentro de la catedral, asumía también la Consueta el tratamiento escénico del Corpus, tal como lo hemos visto desarrollarse, por ejemplo, en Barcelona en 1453 con el entremés de Navidad: una parte de la representación tiene lugar en el suelo con los perso

najes que acompañan al carro (en Barcelona los reyes - Magos, en Mallorca los caballeros, San Jorge y el dragón) y otra sobre él (la adoración en Barcelona, la liberación de la dama en Mallorca). Quizá la única diferencia escénica con el entremés barcelonés es que de aquél no conservamos música y canto. La consuetudina se estructura sobre la base de las dos escaramuzas tradicionales en el fasto público y en las adaptaciones religiosas del Corpus (otro ejemplo sería la batalla entre ángeles y demonios), y a partir de ellas articula su acción dramática y un diálogo en su mayor parte cantado. La puesta en escena ni siquiera alcanza la complicación (en cuanto a utilización de escenarios simultáneos) de otras piezas del manuscrito. Nada impedía, pues, que representaciones semejantes fueran realizadas en el Corpus de Valencia y Barcelona, que disponían de la misma tradición temática y de esas posibilidades escénicas, pero esta vez en la calle.

La hipótesis de evolución podría ser la siguiente. En la Corona de Aragón a finales del siglo XIV, y primer cuarto del XV, se produce una evolución escenográfica que afecta al fasto público (Valencia, 1373 y 1402; Zaragoza, 1399, 1414) y privado (Zaragoza 1399, 1414), y al espectáculo religioso en el interior del templo (la gestación de la dramática asuncionista; la incorporación a los temas tradicionales como el de Navidad de elementos nuevos -en concreto maquinaria aérea-: Barcelona, 1418; Valencia, 1432). Evolución escenográfica que lleva aparejada una evolución dramática en el marco del fasto privado (en las fiestas de 1399 y 1414 ya no encontramos los entremeses con los que el infante Pere daba entrada cantando sus propias coplas a los platos en 1328, sino que nos halla-

Hipótesis  
de la evolución  
escénica  
en el umbral del  
XV.

mos ante espectáculos mucho más elaborados) y en el del espectáculo religioso en el interior del templo (el de la — Asunción de la Catedral de Valencia supone una evolución — respecto al de Navidad, por ejemplo, aunque ambos convivan). El Corpus participó de esta evolución. Los oficios adaptaron sus recursos y la técnica conocida por ellos, como tradicionales artifices del fasto público bajo la tutela de — la ciudad, al nuevo objetivo religioso. La ampliación de — temas llevó aparejada la utilización de nuevos decorados — sobre los carros (por ejemplo, la expulsión del Paraíso generó un jardín del Edén con el árbol y la serpiente y las imágenes de Adán y Eva, en Valencia, en 1400). La evolución dramática a partir de los entremeses del Corpus es menos conocida. La posible incorporación de personajes vivos acompañando los carros y luego también sobre ellos debió — posibilitar la gestación de cuadros al vivo con escenas — breves representadas y cantadas (los pagos de 1414 en Valencia por la música y texto de entremeses). La catedral — que veía peligrar su monopolio del espectáculo religioso — intentaría competir con estos espectáculos haciendo sus — propias representaciones el mismo día del Corpus y en el interior del templo. Ello llevaría por ejemplo a la Ciudad de Valencia en 1444, a despojar a la Catedral del protagonismo que en esta materia estaba cobrando, prohibiendo las representaciones en el interior del templo con la excusa — del retraso que ocasionaban a la procesión, en vez de, por ejemplo, limitar el número de entremeses, y posibilitando quizá con ello la evolución de éstos hacia los misterios — si ésta no se había iniciado ya. Quizá como indica J.L. Siera<sup>(88)</sup> se tratara en principio de adaptaciones de las — piezas del interior de las iglesias que pronto se desarrollaron de manera autónoma si es que no convivían con otras de carácter similar y representadas en la calle el día del

Corpus. Sea como sea, es por estas fechas cuando parece que los espectáculos religiosos fuera del monopolio de la Catedral han cobrado verdadero relieve. En Barcelona, en 1448, la ciudad debe establecer, ante la dimensión que ha adquirido la procesión, en qué lugares pueden haber "representacions e jocs", sin incluir en ello a la Catedral. En 1442 la Catedral de Mallorca reclama su derecho de supervisar "entremeses e representacions". Aunque no referidos en esta ocasión a la fiesta del Corpus sino a la de la Caridad, el dato es de interés en primer lugar porque liga el término al concepto de acción dramática y porque muestra que también en Mallorca, como en el resto de la Corona de Aragón, el espectáculo religioso se escapaba de las manos de la Catedral, aunque aquí parece que la Catedral consiguió mantener las riendas. Ello explicaría la representación de consuetas (no solo navideñas o de la pasión sino también de santos y temas del Corpus en general) en su interior, al menos hasta final del XVI, independientemente de que pudieran existir representaciones religiosas en la calle. En Valencia (y probablemente también en Barcelona) se debió progresar en la segunda mitad del XV en el aspecto dramático de las piezas del Corpus incorporadas a la procesión, hasta el punto de poder influir sobre los autos toledanos de fines del XV como está atestiguado y quizá sobre otras zonas. A partir de aquí la evolución es más conocida.

#### I.5.- LOS FASTOS PÚBLICOS EN EL SIGLO XV

Pocos datos poseemos después del brillante comienzo de siglo sobre la evolución posterior del fasto público. Los carros del corpus y el trazado de la procesión serán utilizados para las celebraciones de la Ciudad con motivo de acontecimientos y recibimien-

Utiliza-  
ción de -  
los entre-  
meses del  
Corpus en  
circuns-  
tancias -  
profanas.

tos políticos. Es el caso de Valencia, con la celebración del compromiso de Caspe (1412),<sup>(89)</sup> la entrada de Benet XIII (1414), en la que se incorpora a la comitiva un entremés de "Adan y Eva ab lo angel seraff quilz lansava del paradís",<sup>(90)</sup> el recibimiento de Alfonso V (1424),<sup>(91)</sup> la entrada del príncipe Fernando (1460)<sup>(92)</sup> la entrada del príncipe Juan (1480),<sup>(93)</sup> la entrada de los Reyes Católicos (1488), etc. En Barcelona los datos sobre la participación de los entremeses del Corpus dan más detalles sobre el contenido de algunos de ellos: el del Paraíso y el Infierno, con la consabida batalla entre ángeles y demonios para la entrada de Alfonso V en 1423 o 1424; el del lapidamiento de San Esteban con motivo de la visita de los reyes Isabel y Fernando (1461); de nuevo la batalla de ángeles y demonios en 1467 para la entrada del duque de Calabria, en que se incorporan también un águila y un castillo, S. Pedro con sus llaves, y otros castillos, uno de ellos representando el infierno con un dragón y otro de turcos. De nuevo castillos y entremeses para recibirlo en 1477: ahora nada menos que diecisiete. Los entremeses del Corpus vuelven a utilizarse para recibir al príncipe D. Fernando en 1479.<sup>(94)</sup> En Sevilla, en 1477, la procesión del Corpus recibía a la Reina Isabel, aunque no se mencionan entremeses,<sup>(95)</sup> al igual que la recibiría posteriormente en Murcia, en 1488. En la celebración en esta misma ciudad de la alianza franco-española, en 1493, se menciona la participación de los entremeses del Paraíso, San Jorge, Abraham, el Infierno, los Santos Padres o S. Antonio.<sup>(96)</sup>

Sin embargo, en medio de esta maraña de datos, pocos y ni siquiera lo suficientemente detallados como para poder perseguir una evolución de los entremeses y su escenografía, pueden extraerse algunos que —

Entremeses de —  
circuns—  
tancias —  
políticas.



creemos de interés. Nos referimos no a aquellos entremeses íntimamente ligados al Corpus, sino a aquellos que aparecen más unidos a la circunstancia concreta de la ocasión celebrada. Desde 1402 habíamos asistido a la utilización de las Torres de Serranos, entrada principal de la Ciudad de Valencia, como marco escénico de un entremés que utilizaba maquinaria aérea. En aquella ocasión, se trataba de la entrada del rey Martín con su esposa y su nuera, la futura Reina de Sicilia, D<sup>a</sup> Blanca de Navarra. El rey había expresado su voluntad de que a D<sup>a</sup> Blanca le fuese hecha una entrada especial, y los ángeles habían descendido desde el cielo de las Torres, cantando, para coronarla. Continuaran siendo utilizadas o no las Torres en los años siguientes, volvemos a tener noticias descriptivas de ello en 1459,<sup>(97)</sup> con motivo de la entrada de Juan II y de su esposa. En esta ocasión el entremés de las Torres había evolucionado hasta constituir, quizá, una verdadera representación dramática. Al menos todo en él, salvo el texto inexistente, apunta a ello. La puesta en escena es bastante más compleja: en lo alto del Portal había un cielo en donde aparecía representado Dios Padre, y dispuesta en su interior la tramoya aérea. A ambos lados del Portal, dos tablados, quizá con algún decorado. Debajo del cielo y entre ambos entremeses un espacio neutro, destinado al protagonista de la representación, Juan II. Al llegar éste allí dos cometas descendieron echando chispas, mientras que de los tablados laterales, y gracias al desplazamiento de unas tablas corredizas, emergían dos ángeles con los atributos de la Justicia y de la Prudencia, que saludaron al rey con unas coplas, mientras que otros ángeles ubicados en el cielo les respondían. Como remate el ángel custodio de la Ciudad descendió para entregarle las llaves y lo acompañó has

ta dejarlo en el interior. La ceremonia se repitió al día siguiente para la entrada de la Reina. Es interesante desde el punto de vista escenográfico la utilización simultánea de los dos carros como partes del escenario, los parlamentos panegíricos de carácter monologal, y la naturaleza alegórica de los personajes, que los enlaza con aquellas virtudes reales que en 1414 lanzaban coplas en honor de Fernando de Antequera, pero que también los enlaza con y está en la base de obras de circunstancias políticas posteriores, como aquella Farsa para celebrar la paz de Cambrai (1529) de Hernán López de Yanguas, o como aquella representación de Santa Engracia y sus 18 caballeros de un tal Hernando de Barsuto, que tuvo lugar en 1533 en una de las puertas de la ciudad de Zaragoza, en verso y con cantos alusivos a la circunstancia, que era el recibimiento de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V. <sup>(98)</sup>

Utilización, pues, una vez más del plano vertical y el horizontal como espacio escénico, éste último asumiendo además como lugares múltiples de representación no sólo los dos tablados, sino el espacio donde se encuentra la persona real y el área de la calle, bajo las bóvedas de las torres, por la que es acompañada por el ángel hasta el interior de la ciudad.

En otras ocasiones debieron tener lugar entremeses semejantes antes de finalizar el siglo, aunque los datos ya no serán tan precisos. En 1479, para la entrada de Fernando el Católico, la Ciudad ordena que "sia fet algun entremes" en el Portal dels Serrans. <sup>(99)</sup> Y dos años más tarde los ángeles descenderán de nuevo para entregar las llaves al rey y a Isabel la Católica. <sup>(100)</sup> Por esta época, en 1481, en Barcelona, recibían a la reina Isabel de manera similar, con el descenso de Santa Eulalia, protectora -

de la Ciudad, y de varios ángeles, desde tres cielos giratorios con luces y figuras de reyes que se encontraban ubicados en la puerta de San Antonio. Santa Eulalia recitará versos de bienvenida mientras los ángeles entonan sus cantos. (101)

La utilización de la puerta de entrada a la Ciudad como marco escénico, transformada para el caso con decorados, se hace cada vez más habitual en otras ciudades de la Península. En 1490, en Evora, la princesa española Isabel que iba a casar con el príncipe D. Alfonso es recibida en la Puerta d'Avis, transformada en un eventual paraíso por ángeles músicos y cantores. (102)

La representación de las personas reales o personajes de relieve ligados a ellas era tradicional en los entremeses de la Corona de Aragón, a veces en efigie, a veces como personajes vivos, llegando a constituir un recurso habitual, ya sea en la representación de la coronación, del juramento, o de una batalla, ya sea por medio de la alegoría del poder real, pero siempre utilizado para confirmar los hechos, a modo de auto-recreación y al mismo tiempo de re-creación ante la opinión pública, aunque a veces tendrá también un sentido de anticipación mágica de hechos que se desea que sucedan. Todo ello es característico, como destaca Surtz, (103) de los espectáculos cortesanos y de los fastos públicos ligados a acontecimientos políticos, y conecta estos espectáculos con las primeras representaciones de circunstancias políticas cuyo texto nos es conocido: la Egloga Real del Bachiller de la Pradrilla, la Trophea de Torres Naharro, la Egloga de Francisco de Madrid, etc. Ya en 1399, en la procesión por la Coronación de Martín I, uno de los castillos portaba a un hombre vestido de rey y a un niño que representaba a su hijo. En 1414, un ni

ño que representaba sobre un castillo a Fernando de Antequera, junto con 4 virtudes que lo acompañaban, recitaban sus panegíricos mientras debajo de él una rueda de la Fortuna hacía ascender y descender a los otros 4 aspirantes al trono. Quizá una representación similar, de carácter alegórico, constituía el entremés con que en 1414 se recibió a este rey en Valencia, entremés del que sólo conocemos el título, De la divisa del senyor rey, título que recuerda el de aquella pieza de Gil Vicente, A divisa da cidade de Coimbra, ésta, como seguramente aquél, con un sentido emblemático-alegórico. A veces incluso se integraba como actor de la representación de su propia coronación, como ocurrió en la de la reina de Sicilia, doña Blanca de Navarra, en Valencia y en 1402, ejemplo además del mecanismo de anticipación exorcizadora que mencionábamos, pues Blanca sería reina de Sicilia por su matrimonio con Martín el joven, que aún no se había celebrado pero que tendría lugar ese mismo año. En 1472 coincidirán en Valencia Juan II y el Cardenal Rodrigo de Borja, el futuro Alejandro VI, y entre los entremeses que les fueron ofrecidos uno representaba al rey de Sicilia, Juan II, con todos los Barones y señores de Castilla, y otro al Cardenal Borja, acompañado de Obispos. A Valencia había acudido el Cardenal Mendoza, obispo de Sigüenza, a recibir el capelo de manos de D. Rodrigo. Quizá el entremés recogía ese momento. Casi una coronación.<sup>(104)</sup> En 1475, en las fiestas con motivo del juramento de D. Fernando como rey de Castilla, entre los entremeses sacados por los oficios destacaba el de los sastres, que representaba el Juramento con todos sus participantes.<sup>(105)</sup> La ficción de batallas con la inclusión de actores que representaban a personajes reales también había tenido su lugar desde muy pronto en los entremeses. Recordemos la re-

presentación de la Toma de Balaguer, que se realizó en Zaragoza en 1414. En 1492 la conquista de Granada por los Reyes Católicos desencadenó un sinfín de festejos, a los que sabemos que acudieron como siempre los Oficios con sus entremeses en Murcia, Barcelona, Valencia, Sevilla... (106)

En Gerona, (107) sin embargo, se han conservado noticias mas detalladas de los festejos, con tres representaciones, una cada día, alusivas a los hechos y a los Reyes, y en tres plazas públicas distintas de la Ciudad como marco escénico; Sant Pere, les Cols, la Seu. La primera de ellas representaba la conquista de la ciudad de Alfama o Alhama, con una escenografía que la reproducía, y con una típica escaramuza entre los moros que la defendían y los cristianos que acababan conquistándola. Para la representación de la toma de Granada se construyó también una ciudad (o quizá fuese la misma pero ubicada en otra plaza) con moros en su interior y fuera de ella "pabellons e tendes e aqui faeren lo senyor rey e senyora reina e lo cardenal de Spanya e lo duc de Sivilla e lo duc de Calís e lo compte de Cabra e lo Comendador Maior... e representaren la presa de la ciutat de Granada molt magnificament..." Es verosímil como indica Rubió i Balaguer que algún breve diálogo se pronunciase ya en una representación que no se limitaba sólo a un combate entre moros y cristianos, sino que incorporaba personajes particularizados a la escena de la rendición. Mas posible aún es que incluyese diálogo la representación que tuvo lugar en la plaza de la Seu, como explica Rubió. En ella un cardenal legado apostólico "fingia" venir de Roma para coronar como emperadores a los reyes. Llegaba a caballo y -- tras desmontar subía las escaleras hasta el "cadafal". Entre los que allí estaban dos representaban al rey y a la reina, y una vez todos sentados se hizo la coronación. Es-

cenográfica y temáticamente las relaciones entre las dos primeras representaciones y la de la toma de Balaguer de 1414 son obvias, quizá esta última más compleja y con un elemento de escenario móvil. Recordemos que la ciudad de Balaguer iba hecha sobre "carretones" y movida interiormente por hombres, y que la representación se inició al detenerse la ciudad entre los dos castillos. En el caso de la toma de Granada y Alfama los elementos escenográficos parecen tender hacia su fijación en la plaza. En todas ellas el escenario está constituido no sólo por estos elementos escenográficos sino por un área de la misma calle donde se desarrolla la batalla. De la misma manera el escenario se extiende más allá del "cadafal", hasta la calle, en la representación de la coronación de los reyes. Un tratamiento del espacio escénico idéntico al utilizado en algunos de los entremeses o representaciones del Corpus de las que hemos visto anteriormente, como la Adoración de los Reyes en el Corpus de Barcelona de 1453 o la Consueta de San Jordi del Manuscrito Llabrés, en ambas además con la intervención de personajes a caballo. En la adoración de Barcelona también se menciona la utilización de los peldaños por donde ascienden los reyes al carro, y en la consuetud mallorquina el "cadafal". Quizá alguno de los entremeses valencianos de 1402 asumía también este tratamiento del espacio escénico, conjugando el entremés (carro + decorado y quizá algún personaje vivo o en imagen) y el espacio de la calle, pues los documentos hacen mención del acompañamiento de "emperadors, emperadrius, reys, reynes e caballers e de lurs cavalls, los quals anaven cavalcant". (108)

En Roma, en donde la conquista de Granada fue saludada como un triunfo de la cristiandad, y celebrada por orden del Papa Inocencio VIII como tal, los españoles

se apresuraron a celebrar sus fiestas. Entre ellos los embajadores del rey D. Fernando, Bernardino Carvajal y Juan Medina, organizaron una representación de la Conquista de Granada en la Piazza Navona: un castillo y una torre simbolizaban la ciudad, y la representación consistió en la conocida batalla entre moros y cristianos, ofreciéndose premios para los que consiguiesen entrar primero en la Ciudad.<sup>(109)</sup>

Este tipo de representaciones ligadas a acontecimientos políticos, con una mayor o menor complejidad dramática (desde simples escaramuzas deportivo-militares hasta lo que constituyen verdaderas representaciones), con diálogos que debían ser fundamentalmente panegíricos y por lo tanto radiales, eran necesariamente breves, ya que no tenían interés sólo por ellas mismas sino como eslabones de la cadena de espectáculos que configuraban la fiesta, y con un valor específicamente visual. Continuarán durante el XVI cultivándose y complicándose escenográficamente en el marco del fasto público, dentro del cual mantenían todo su valor funcional de reafirmación de los hechos y de propaganda. Sin embargo, parecen haber generado a principios del XVI y finales del XV una tradición textual (gran parte de la cual, sobre todo debido a su carácter de encargo para una circunstancia concreta, debe haberse perdido) que pronto se agotaría pero de la que son reflejo en España obras como la Égloga de Francisco de Madrid (1494) que remite a la invasión de Italia por los franceses, la Égloga de unos pastores de M. de Herrera (1510-11) que remite a la conquista de Orán por el Gran Capitán o la Égloga Real del Bachiller de la Pradilla (1517) que se refiere a la llegada de Carlos V a Valladolid en esta fecha. Y se agotaría porque de cara al fasto público eran más impactantes los espectáculos tradicionales, con mucha escenografía y poca palabra.

Y porque de cara al fasto privado cortesano, los gustos en materia de representaciones teatrales iban por otros derroteros. La simbiosis de mundo pastoril y conmemoración política en las obras españolas ya apuntaba a ello. El drama cortesano de fines del XVI y de todo el XVIII volverá a asumir el panegírico, pero arropándolo con una acción pastoril, mitológica o caballeresca, que le dará soporte y legitimidad escénica. La comedia barroca, por su parte, y desde sus orígenes, incorporará el tema histórico-commemorativo (recordemos las comedias de "cercos") y en ocasiones el panegírico pero éste — ocupará un papel claramente complementario, de añadido catalítico desligado de la acción y del tema centrales.

#### I.6.- LOS FASTOS PRIVADOS EN EL SIGLO XV

Desde las detalladísimas descripciones de los banquetes de 1399 y 1414 por las coronaciones en Zaragoza de Martín I y Fernando de Antequera respectivamente son pocas las noticias que poseemos sobre fastos organizados, ya no por la Ciudad, sino por iniciativa privada de un señor. Si en el fasto público ligado a celebraciones profano-políticas, como las entradas en las ciudades, era perceptible una evolución para-dramática a través de los parlamentos panegíricos que los personajes de los entremeses dirigían al personaje festejado, en los fastos privados la evolución irá en el mismo sentido pero a partir de espectáculos más del gusto cortesano: la danza y el torneo. Noticias las hay referidas a Alfonso V de Aragón, el Magnánimo, a caballo entre Valencia y Nápoles, al Condestable Miguel Lucas de Iranzo, insólito creador de una corte fronteriza en Jaén, a la corte portuguesa de fin de siglo, y a los momos de Gómez Manrique ligados a la corte castellana.

Momos y -  
torneos.



Ciertamente, Alfonso V de Aragón, el rey humanista, amante de las letras y del mundo de la caballería, que escribía cartas de desafío como paladín de la cristiandad al sultán turco Mohammed II<sup>(110)</sup> gustó del espectáculo teatral. No se le escapaba el sentido político del fasto público y supo utilizarlo como arma cuando le fue necesario. Sabía, tal y como comentó un personaje ligado a su corte napolitana, que en Italia, como en España "profiten molt les fames".<sup>(111)</sup> Los italianos se hacían lenguas de su entrada en Nápoles en 1442 sobre un carro dorado y a través de una brecha abierta en las murallas de la ciudad, muy al gusto italiano, que rememoraba así los triunfos de sus emperadores. De una parte del cortejo se encargaron los florentinos, presentes en la ciudad. Consistió en un desfile de caballeros que agitaban sus lanzas, seguido de un carro portador de la diosa Fortuna, de siete virtudes a caballo, de otros caballeros con trajes de diferentes países, representando ser señores y príncipes extranjeros, y por último de un nuevo carro con un globo terrestre giratorio que servía de soporte a una carroza en la que iba figurado Julio César. Precisamente unos años más tarde, en 1453, como ya hemos visto, sería utilizado un globo giratorio similar en uno de los carros del Corpus de Barcelona. Seguían después los catalanes a pie, llevando entre las piernas unos caballos fingidos, y haciendo un simulacro de combate con unos soldados turcos. La lección aprendida en los espectáculos públicos de su tierra sirvió en esta ocasión a los catalanes. Venía después una torre, cuya puerta era guardada por un ángel custodio mientras cuatro virtudes en lo alto entonaban cantos en honor del rey.<sup>(112)</sup>

La afición de Alfonso V por el espectáculo es también detectable en Valencia a través de noticias indi-

rectas. El 21 de mayo de 1426 celebraba el rey una fiesta privada en el Real, y el día de San Juan una fiesta en el Mercado para la cual pedía prestados unos tapices a la Ciudad. En 1427 ruega a los Jurados que retrasen la festividad del Corpus de ese año hasta su regreso, a principios de agosto. En 1428 recibía fastuosamente al infante D. Pedro de Portugal, venido exprofeso a visitarlo. D. Alfonso, aficionado a justas y torneos, gustaba de participar en las que organizaba la Ciudad, como había hecho con motivo de su propia entrada en 1424,<sup>(113)</sup> y encontró en esta ocasión en D. Pedro un compañero de armas con quien justar. La plaza del Mercado se vió cubierta de "draps de llana blanchs e vermells". Y la Ciudad hizo a su costa "certs castells de fusta, los quals havien a servir per alguns entrameses fets a ops de la festa quis devia fer en lo Mercat".<sup>(114)</sup> No sabemos como se ensamblaban castillos y justa pero el infante quedó fascinado por el rey y su Ciudad; "E l'infant de Portugal e totes les sues gents, estagueren admirades e digueren que verdaderament creien que en tot lo universal món no y havia tal ciutat, car ells havien tan cercat e vist, e que tot lo restant non era res".<sup>(115)</sup>

Sin embargo, si poseemos una noticia italiana que confirma la afición de Alfonso por convertir el torneo en espectáculo teatral, dotándolo de escenografía propia. La noticia es interesante, además, porque es el primer caso documentado en Italia de evolución desde el combate tradicional hacia lo que se ha dado en llamar tornei a soggetto. Pero volvamos atrás, a 1423. Alfonso rondaba por Italia desde mediados de 1420, se había apoderado de Córcega, había tenido que desistir de hacerlo de Cerdeña, y tenía puestas sus miras en Nápoles, donde reinaba entonces Juana II. Las presiones sobre la reina del condottiero Francesco Sforza y -

de los genoveses, que derivaran en un intento real de conquista, la empujaron a pedir ayuda a Alfonso a cambio de nombrarlo heredero de Nápoles y duque de Calabria. Alfonso parecía haber dominado la situación hacia mediados de 1422 y podía dedicarse a disfrutar los beneficios de su triunfo. En este ambiente organizó en abril de 1423 una justa a la que los caballeros de Juana II fueron convocados, no con un desafío tradicional, sino con un verdadero prólogo cantado. El día del torneo los catalanes aparecieron siguiendo a un gran elefante fingido, que portaba sobre sus espaldas un castillo celeste en el cual se encontraba un coro de ángeles, con música y cánticos; en la parte inferior — del carro, entre las patas del elefante, un mago y 30 caballeros a la turca representaban ruidosamente una escena de magia. Los contrincantes aparecieron disfrazados de diablos y con dos carros repletos de fuegos de artificio y bombardas. (116)

Esta afición perduró en D.Alfonso a lo largo de su vida. En 1446, retirado ya a Nápoles, la tesorería de su casa hacía un pago por orden suya a "Ancasio Fabri tragi—tatre, per pagar certs bastiments e entremeses que fa fer novament per donar plaer e solaz al dit senyor rei". (117) Muchas veces las fiestas públicas organizadas por el rey — en Nápoles repercutían en Valencia, e incluso parece que — la Ciudad recibía noticia detallada de aquéllas, estable—ciéndose así un estrecho contacto entre ambas. (118)

A lo largo del siglo XV los torneos, perdida ya su función originaria van a sufrir en sus diferentes va—riantes (justas, cañas, sortijas, etc) una evolución dramá—tica a partir del acto preliminar del "desafío". Junto a — ellos continuarán manteniéndose los juegos militares como tales, como demostración de destreza personal no sólo en —

este siglo sino aún en el XVI y el XVII, e incluso como --  
ajuste real de cuentas entre caballeros.

La evolución debió verse impulsada, además, por el hecho de que desafío y competición tuvieran en la mayor parte de los casos, lugar en tiempos y lugares diferentes, como un espectáculo en dos partes. El desafío se enmarcaba en medio de otros festejos como la danza o la cena, o incluso entre dos entremeses, por ello no es extraño que reciba en muchas ocasiones el nombre de entremés o momo en Portugal. Su marco escénico es el ámbito cerrado de los salones de los palacios. El esquema es generalmente el mismo: unos personajes disfrazados irrumpen, interrumpiendo otros espectáculos, enuncian la justa por medio de una ficción verosímil, explotan la sorpresa del auditorio a veces por medio de recursos escenográficos y decorados móviles y suelen recitar un texto, y gesticular acompañándose de música... La segunda parte del espectáculo, el combate, tiene lugar al aire libre, bien en el patio de palacio, en cuyo caso los espectadores pueden asistir desde las ventanas y las galerías, bien en una plaza pública, y entonces la audiencia noble se sitúa en catafalcos contruidos para la ocasión y lujosamente cubiertos de ricas telas. La exhibición de vestuario y armas, el desfile de los flamantes caballeros, el galimatías de motes y emblemas, y en los casos más sonados la escenografía y el acompañamiento musical configuran la segunda parte del espectáculo.

No todos los torneos alcanzaban este grado de complicación. La Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo aporta a mitad de siglo y en Jaén ejemplos de juegos de armas en diferentes grados de evolución. Desde las simples competiciones de destreza, como las que tuvieron lugar con motivo de las bodas del Condestable, una de ellas

interrumpida por él mismo dada la vehemencia del combate -- (1461), o como las cañas de 1462, ordenadas por el Condestable en una plaza pública con motivo de la boda de una criada y pariente de su mujer (1462).<sup>(119)</sup> A veces adquieren un carácter mas representacional, con algún elemento -- escenográfico. Así en 1461, en las bodas del Condestable -- un caballero suyo ordena "poner un rencle en la plaza mayor del arrabal", y se manda construir un puente desafiando con su carta "todos los caballeros e gentiles onbres -- que por la dicha puente quisiesen pasar".<sup>(120)</sup> Espectáculo semejante al que en 1465 Enrique IV ofrecía a la embajada del Duque de Bretaña: al regreso de una cacería en el Pardo, había encontrado en el camino un arco de madera con unas puertas custodiadas por salvajes que los desafiaban.<sup>(121)</sup> Pero en realidad está tomado del Paso honroso de Suero de Quiñones sobre el puente del río Orbigo. A veces el elemento de representación recae sobre el disfraz, como en la -- sortija que se realizó el día de Reyes de 1462. Partían -- los Caballeros de casa de un regidor de la Ciudad, el Condestable a la cabeza, y "vestidos de falsos visajes y coronas en las cabeças, a memoria de los tres reyes magos cuya fiesta se celebraba". Llegados a la plaza donde debía tener lugar la sortija se quitaban los "falsos visajes" y tenía lugar la competición.<sup>(122)</sup> El día de San Juan Bautista de 1464, el Condestable salía de su palacio vestido a la -- morisca, iba al río y a la vuelta le salían al paso caballeros cristianos y hacían una escaramuza que acababa en -- juego de cañas.<sup>(123)</sup> Una fingida escaramuza de cañas entre moriscos fue realizada el mismo año para la entrada de Enrique IV, con la participación de 500 caballeros "tocados a la morisca, e con barbas postizas; los quales trayan -- unas cañas muy gruesas e unos corchos plateados que verda-

deramente parecían lanzas". Más adelante aparecieron 30 - hombres "vestidos y calzados como moros, con panderos y so - najas" y después 4.000 "en cauallejos de caña" y 1.000 con "ballestillas de mimbre".<sup>(124)</sup> El Condestable, situado en su corte de frontera, sentía especial predilección por las escaramuzas entre moros y cristianos, y el nacimiento de su hija fue celebrado en 1465 con un enfrentamiento entre 200 caballeros cristianos y 200 moros, con barbas postizas y las caras tiznadas.<sup>(125)</sup>

Mucho más evolucionadas dramáticamente habían si - do las cañas celebradas en medio de los festejos de Navi - dad del año 1463, con la participación de 200 caballeros - la mitad de ellos "en abito morisco, de barbas postizas, e los otros cristianos", pues en esta ocasión las cañas deri - vaban en representación teatral: los moros "fingieron ve - nir con su rey de Marruecos de su reyno, y trayan delante a su profeta Mahomad, de la casa de Meca, con el Alcoran e libros de su ley, con grant çirimonia, en una mula muy enparamentada; y en somo, un paño rico un quatro varas, - que trayan quatro alfaquies E a sus espaldas venia el - dicho rey de Marruecos, muy ricamente arreado, con todos - sus caballeros bien ajaezados, e con muchos tronpetas e - atabales delante". Aposentado el fingido rey de Marruecos, envía a dos caballeros suyos al palacio del Condestable con una carta "bermeja". El Condestable ordena a sus - criados que los dejen entrar. Ellos descabalgan y entran en la sala donde se encuentra el Condestable con su mu - jer, caballeros y damas. Los caballeros del rey de Marrue - cos después de besar la mano al Condestable le dan la car - ta que en términos burlescos propone un desafio al Condes - table pues vista, "la gran destruyçion y derramamiento de sangre" que éste ha hecho en Granada, dudan de la eficacia de la ayuda Mahoma, y proponen que si pierden en el juego

de las cañas se convertirán a la ley del cristianismo. Estas tendrán lugar posteriormente y durante tres horas en la plaza de Santa María. Tras el juego el rey de Marruecos, vencido, y su gente reconocerán ante el Condestable la superioridad de la ley cristiana, derribando al suelo a Mohamad con su libro. Lanzando gritos de alegría y con música recorrerán la ciudad hasta la Magdalena, en cuya fuente bautizarán paródicamente al profeta Mohamad, se derramará un cántaro de agua sobre el rey y todos besarán la mano del Condestable que les ofrecerá finalmente una colación en su casa.<sup>(126)</sup> Una representación, pues, que cuenta con vestuario, con atrezzo (los libros, la carta "vermeja"...), con mulas y caballos engalanados, con música, con una gestualidad específica (el acto de besar la mano, el de descabalar...), y con un escenario que extiende sus tentáculos de la ciudad al palacio y dentro de éste a la sala y de nuevo a la ciudad, primero a la plaza de Santa María, para el torneo, después a la Magdalena y a la fuente, para el bautizo burlesco, y de nuevo a palacio para la colación. Y como coordinación de todas estas escenas y de los diferentes lugares de acción, el desfile que transporta a los personajes y al séquito de espectadores de un lugar a otro, que al avanzar va incorporándose a los espectadores y transformándolos en actores, como en el caso del propio Condestable.

Hay en el Condestable un deseo de convertirse en objeto de la mirada de sus súbditos, de provocar su fascinación, que le mueve a sacar sus festejos a la calle y convertirla en su escenario. La Crónica así lo asume y se recrea en la descripción de todo el ceremonial y fastos que rodean al Condestable. D. Miguel hombre "de bajo linaje i de mui poco estado", encumbrado por el rey castellano Enrique

IV, por quien será investido en 1458 y en un mismo día, ba rón, Conde y Condestable de Castilla, para ser castigado y expelido a la frontera dos años más tarde, sabía tan bien como Alfonso de Aragón cuánto aprovechaban las famas y lo tuvo presente como programa al organizar su corte entre — 1461 y 1473 en Jaén. Su Crónica asume este programa, y — aquí radica su importancia en tanto en cuanto "permite com prender la actividad teatral y parateatral de mitad del XV como un sistema coherente, como toda una práctica teatral", como señala J.Oleza, que "tiene como columna vertebral la exhibición del poder señorial, su transformación en espectáculo". (127)

La ciudad es escenario de otros espectáculos. Los toros que tienen lugar en el mercado del arrabal, (128) pero sobre todo el "fornazo", o escaramuza entre la gente — del pueblo provista de un castillo de madera sobre ruedas y la gente parapetada en la torre del palacio del Condestable (él mismo, regidores, caballeros, escuderos...), entablándose un combate con huevos duros. La dualidad de escenarios permite una dualidad del lugar desde donde asisten los espectadores al espectáculo: la calle y las ventanas — de palacio. (129) D.Miguel llega a convertir, en ocasiones, el banquete en espectáculo público per se y lo saca al exterior. Así los convites campestres tienen lugar en la Fuen te de la Peña y allí asisten "muchos a mirar", y son rematados por monterías de osos y leones. (130) Y la visita del alcaide de Cambril y otros caballeros moros es motivo para que el Condestable organice la cena en la plaza ante su pa lacio y le ponga decoración de alfombras, paños y dosel de brocado. (131) Incluso existe en la Ciudad un lugar localizado, la casa de D<sup>a</sup> Violante Torres, en la Magdalena, que ejerce las funciones de vestuario y almacén; de allí salen



los participantes en los juegos de armas "a las veces con falsos visajes" y allí se guarda el castillo de madera que se utiliza cada año en el "fornazo".<sup>(132)</sup> La Crónica del Condestable es uno de los ejemplos más completos que poseemos de la utilización de la ciudad como escenario.

Esta vocación pública, esta pasión por exhibirse, debió facilitar mucho las cosas a los enemigos del Condestable. En 1473 era asesinado mientras oraba en la Iglesia Mayor de su ciudad.

No descuidó sin embargo el Condestable el aspecto privado de la fiesta, en el que de nuevo el banquete — espectáculo por sí mismo, con la sala iluminada, adornada de tapices, las mesas de ricos paños, los platos acompañados de música y danza, la significativa disposición de los comensales, la ceremonia de la arribada a la sala del Condestable— va a dar pie a otros espectáculos y entre ellos a los momos, algunos de ellos elaborados como ficción dramática. En las fiestas del Condestable los momos tienen su lugar detrás del banquete, generalmente por la noche, entre las danzas y bailes que suceden a la cena. Para ésta se colocaban aparadores de plata y cinco mesas con sus bancos — que ocupaban toda la sala. Acabada la cena se retiraban — las mesas y bancos, dejando sólo aquéllos que estaban junto a las paredes, en los cuales "se asentaban todos los — convidados", y dejando también la mesa del Condestable y — su esposa, la única alzada sobre un estrado y que sólo sería retirada cuando interviniesen ellos en los bailes. Desde este lugar privilegiado asistían ambos a los espectáculos siguientes.<sup>(133)</sup> Como puede verse es una disposición — similar, aunque a menor escala, de la que hemos visto descrita en los banquetes que tuvieron lugar en el patio de — la Aljafería cuando las coronaciones de Martín I y Fer —

nando I. Pero mientras allí los espectáculos se integraban en el banquete entre plato y plato, en los festejos del Condestable, los entretenimientos más elaborados dramáticamente e incluso en alguna ocasión escenográficamente, se ven desplazados a la continuación de la cena, y entre ellos — los momos. A veces los momos son simples danzas de personajes disfrazados, con máscaras, que irrumpen en la sala — (1461): "después de çenar vinieron momos mancos, la meytad brocados de plata e la meytad dorados, con cortapisas, en las partes ysquierdas sendas feridas y veneras, sombreros de Bretaña, en ellos penas y veneras y con sus bordones; e danzaron por grant pieça".<sup>(134)</sup> Otras veces sin embargo, — como en algunos torneos, hay una explicación del motivo o significado de la danza, introduciéndose con ello la palabra (1461); "sobrevino una esquadra de gentiles onbres de su casa, en forma de personas estranjeras, con falsos visajes, vestidos de muy nueva e galana manera (...) representando que salían de un grudo cativerio, do les fue libertad otorgado condicionalmente que a la dicha fiesta de — los dichos señores Condestable y condesa viniesen servir y onorar. Los quales dançaron e baylaron bien mas de tres horas".<sup>(135)</sup> El más complejo de los momos que aporta la Crónica consistió en "una infanteria de pajes pequeños (...) los quales tomaron por ynvençión que eran una gente de yno ta e luenga tierra, la qual venia destrozada e vençida de gente enemiga, e que no solamente les avia destroydo sus — personas e vienes, mas los templos de la fe suya, los quales bienes decian que entendian fallar en estos señores — Condestable y Condesa. Y que viniendo çerca de aquella çibdad, en el paso de una desabitada selva, una muy fiera y — fea serpiente los avia tragado, e que pedian subsidio para dende salir". En la puerta de una habitación que estaba al extremo de la sala opuesta a donde se encontraba la mujer

del Condestable "asomó la cabeça de la dicha serpiente, -- muy grande, fecha de madera pintada, e por su arteficio -- lanzó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego. Y así mismo los pajes, como trayan -- las faldas e mangas y capirotos llenas de agua ardiente, -- salieron ardiendo".<sup>(136)</sup> Espectáculo que recuerda el de la leona lanzando niños por su herida abierta que tomó parte en los festejos por la Coronación de Martín el Humano en 1399. Todos estos momos tuvieron lugar con motivo de las bodas del Condestable en 1461, las cuales duraron 23 o 24 días.

En ocasiones los momos salen a la calle, como en la visita en 1463 del alcaide de Cambril. El Condestable, su mujer y otros caballeros moros y cristianos recorren la ciudad a caballo con antorchas, atabales, trompetas, chirrimias y tamborinos. "Y en las plaças y lugares do avia espacios, sobrevenían muy gentiles momos, con nuevas ynvençiones, que dançauan e baylaban muy discretamente."<sup>(137)</sup>

Junto a estos fastos representacionales la Crónica aporta también noticia de otros espectáculos ligados mas estrechamente al calendario litúrgico y a las tradiciones del drama litúrgico y religioso de Pasión, Navidad y Epifanía. El viernes santo el Condestable acudía a la Iglesia Mayor para asistir a la ceremonia de la Depositio: "llegavase al monumento e miraba como se encenaba" el Cuerpo de Cristo. También acudía allí el día de Navidad y este día era él quien "mandava que se ficiese la Estoria del Nacimiento del nuestro señor e salvador Jesucristo y de los -- pastores",<sup>(138)</sup> después de los maitines y en medio de los dos oficios litúrgicos que les seguían. Drama, pues, ligado todavía a la liturgia y representado dentro de la iglesia, pero promovido por iniciativa privada.<sup>(139)</sup>

Mayor interés ofrecen para nosotros las representaciones organizadas el día de Reyes por el Condestable, - ya completamente cortesanzadas. Aquí el tema y el día es una excusa para organizar una diversión todo lo devota que quiera el cronista, <sup>(140)</sup> pero equiparable a diversiones — del tipo de los momos o desafíos del torneo mas evolucionados y que hemos visto desarrollarse ligados a festividades de tipo profano en la Crónica. Como ellos tiene lugar en - el marco de otros espectáculos. Por ejemplo la celebración del día incluye una sortija en la que participa el Condestable tras haber desfilado con "un falso visaje", una corona real, y un estoque en la mano, junto a sus caballeros, y en rememoranza de la fecha. <sup>(141)</sup> Como ellos también, tiene su lugar después de la cena entre bailes y danzas. Para la representación, como ocurría con aquéllos, se levantan las mesas y la sala queda dispuesta, como en otras ocasiones, con el Condestable presidiendo desde su estrado. Y — también esta vez será utilizada la cámara "al otro cabo de la sala" , es decir, en el extremo opuesto al estrado, para las apariciones y como vestuario. Como en el teatro cortesano, finalmente, aparece difuminada la línea divisoria entre sala y escenario y entre actor y espectador. El escenario es la sala y puede extenderse como ocurre en la representación de 1463 hasta la calle misma. El Condestable, puede, en consecuencia reconvertirse de espectador en actor y viceversa. <sup>(142)</sup> Además la representación no era exactamente igual cada año sino que presentaba variaciones escénicas sobre el mismo tema. <sup>(143)</sup> Así según la descripción - de 1462, después de la cena y de haber retirado las mesas:

"...entró por la sala una dueña, cauallera en un asnico sordesco, con un niño en los braços, que representa

ba ser nuestra señora la Virgen María con el su bendito e glorioso Fijo, e con ella Josep. Y en modo de gran devoçion, el dicho señor Condestable la reçibio, e la subió arriba - al asiento do estaua, y la puso entre la dicha señora Condesa e la señora dona Guiomar Carrillo su madre e la señora doña Juana, su hermana, e las otras dueñas e doncellas que ende estauan.

Y el dicho Condestable se retrayó a una cámara - que está al otro cabo de la sala, y dende a poco salió de la dicha cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes e sus coronas en las cabeças, a la manera de los tres reyes magos, y sendas copas en las manos, con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy mucho paso, e - con muy gentil contenençia, mirando la estrella que los -- guiaua, la qual yba por un cordel que en la dicha sala estaua. E así lleo al cabo della, do la Virgen con su Fijo estauan, e ofreció sus presentes con muy grant estruendo - de tronpetas y atabales y otros estormentos.

Y esto así fecho, retrayóse a la dicha cámara, do salio vestido de otra manera. Y luego tocaron las chirimias, e comenzó a danzar con la señora condesa doña Juana, su -- hermana, e después otros gentiles onbres y pajes e doncellas. E desde ouieron un rato danzado e baylado, troxie-- ron la colaçión, e retrayose a dormir."(144)

El Condestable, tan aficionado a sacar sus espec-- táculos a la calle, introduce como novedad en la representación del año siguiente la dualidad del espacio escénico utilizado, exterior e interior, como en el torneo burlesco sobre el rey de Marruecos descrito anteriormente:

"E desde ovo çenado, vinieron a caballo los tres Reyes Magos guiándolos el estrella, que estaua puesta en -

un cordel por la calle, fasta la puerta de una sala donde el dicho señor Condestable estava. E descavalgaron y entraron en ella, do estava puesta otra estrella que los guiase; e alli ofrecieron sus presentes al buen niño Jesus, e ficieron todos sus actos con el rey Herodes en buena contenençia. Y esto fecho el dicho señor Condestable y la señora Condesa y sus hermanos y otros dançaron un rato". (145)

Las descripciones apuntan, como señala J.Oleza, hacia un espectáculo que es fundamentalmente pantomima y gestualidad, que se acerca a los espectáculos profanos celebrados en la misma corte del Condestable en torno tanto al torneo como a la danza; como los del desafio del rey de Marruecos, o la serpiente vomitando pajes. Como aquéllos, aquí "la representación forma parte del fasto, que basa su impacto en la música, el movimiento, los gestos y vestidos, los símbolos y no en la palabra." (146)

Y es que el gusto cortesano no sólo genera un sofisticado aparato de fastos representacionales, sino que asume también temas propios del espectáculo religioso y al asumirlos les imprime las características del espectáculo profano cortesano. En el trasvase de uno a otro será, sin embargo, la tradición navideña la más explotada, y la llamada a generar una tradición textual cortesana completamente secularizada. (147)

Es éste un camino que parece haber iniciado Gómez Manrique con la Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, escrita entre 1458 y 1468. La obra fue encargada por su hermana María para el Monasterio de Calabazanos donde era monja. El hecho de que el Monasterio acogiese a damas de las familias mas nobles de Castilla ya daba de por sí un cariz cortesano a la pieza, como indica F.López

Estrada, quien destaca además las conexiones entre la Representación y otro de los momos de Manrique, el representado para la celebración del cumpleaños del príncipe Alfonso, por encargo de la Infanta Isabel, la futura reina Católica, y califica aquél de "momo a lo divino". (148)

El marco escénico pudo ser diferente. Mientras los momos de la infanta Isabel fueron representados seguramente en sala, la Representación quizá tuvo lugar en la Capilla del Monasterio, lo que no quita nada a su carácter cortésano y emancipado de la liturgia. Muchas de las obras religiosas de Gil Vicente de carácter cortésano, algunas casi completamente secularizadas como el Auto dos quatro tempos, tendrán lugar en una capilla privada, como algunas de las églogas de Encina.

La conexión entre ambas se concreta en el momento en que un personaje o personajes, que ejercen de presentadores, dan paso a otros que traen presentes; en el momo de la Infanta, el personaje introductor, quizá el poeta, explica que las nueve musas enteradas del cumpleaños del príncipe han descendido desde el monte Helicón a ofrecer sus regalos, que consisten en un hado o pronóstico favorable para el príncipe; en la Representación tres santos introducirán una procesión de mártires cada uno de los cuales ofrecerá al niño un elemento simbólico de la Pasión de Cristo. De manera similar en el otro momo conservado en el Cancionero de Manrique y dedicado al nacimiento de un sobrino suyo, las siete virtudes hacen su aparición para exaltar las cualidades del recién nacido.

La conexión no sólo con el tema navideño del ofrecimiento de presentes sino también con el fasto público y privado es evidente; los casos de virtudes exaltando

las cualidades de un rey, o reina, nos han aparecido en diferentes ocasiones a lo largo del XV, o la utilización de un personaje introductor que explica los antecedentes y causas de la acción que va a tener lugar, por ejemplo, en el caso de un torneo, o de una danza. La puesta en escena coincide con la de los momos más simples: irrupción en el espacio escénico (la sala o la capilla) y apropiación de un área para la representación. En el caso del momo de la Infanta Isabel el personaje introductor hace hincapié sobre la extrañeza del vestuario (vestidas como pájaros cubiertas de plumas) de las damas, sobre el que parece recaer toda la espectacularidad, y la desentraña ante los espectadores, trayéndonos a la mente los extraños personajes "de ynotas tierras" que invadían la sala del Condestable ocasionando la sorpresa de sus invitados. Otros mecanismos del teatro más puramente cortesano están presentes en los momos, como ha estudiado Surtz: la conversión del espectador protagonista en actor mudo (el infante, el sobrino de Manrique) acortando la distancia entre sala y escenario.<sup>(149)</sup> Y aún la representación por parte de los propios cortesanos, la infanta incluida, que perfila ya el espectáculo -- cortesano como el juego de damas en que lo convertirán con el tiempo, a partir de mediados del XVI sobre todo, la reina Isabel de Valois y la princesa Juana de Austria. Como ahora, cuando estas damas nobles residan en conventos (tal será el caso de la viuda emperatriz María, hermana de Felipe II), éstos albergarán también espectáculos cortesanos -- ya maduros. Pero hablamos ya de finales del XVI.

De momento y a finales del XV las noticias sobre los momos y entremeses más espectaculares proceden del Oeste de la Península, de Portugal. Al infante D. Pedro que tan complacido había quedado del recibimiento que Alfonso V de



Aragón le había dispensado en Valencia en 1428, lo vamos a ver participar en los momos de 1451 que tuvieron lugar en el marco de las fiestas por la boda entre la princesa Leonor y el emperador Federico III. En ellos participaron también los infantes Enrique y Fernando y el propio rey Alfonso V de Portugal, quien con ellos desafió a los caballeros para una justa. Entre los participantes destacó el infante Enrique que apareció con sus ventureiros "vestido de guedelhas de seda fina, como selvagens, en cima de cavales en vestidos e cobertos de figuras e cores de alimalhas conhecidas e outras disformes." (150)

Pocos datos tenemos sobre estos momos pero es evidente que por estas fechas la evolución dramática a partir del desafío del torneo ya se había producido en Portugal. La misma denominación de momo, que se aplica al desafío, lo prueba, así como la ubicación del desafío dramatizado entre otros momos, y el hecho de que el desafío y el combate tengan lugar en momentos e incluso lugares diferentes. El combate también se ha complicado artificialmente, con el disfraz no sólo de los personajes sino también de los caballos. No obstante, la evolución hasta los momos a partir de las introducciones de los torneos o de las danzas, se debió iniciar bastante antes tanto en Portugal como en Castilla, pues la aparición de la palabra está documentada desde la década de los 30. (151)

Sobre este mismo esquema los espectáculos de la corte portuguesa van a alcanzar un alto grado de refinamiento y complicación escenográfica. El ejemplo más ilustrativo es el desafío del torneo que tuvo lugar en 1490 en el marco de las fiestas por las bodas del príncipe Alfonso con la princesa española Isabel. Encontramos el mismo esquema de espectáculo en dos partes y en dos espacios escé-

nicos diferentes, sala y plaza, con enriquecimiento del -- aspecto escenográfico: irrupción del rey Juan II, disfrazado de caballero del cisne, en la sala da madeira sobre una nave que fingía andar a vela y una escolta de ocho bateles con ocho caballeros/marineros con trajes de seda alemanes, todos ellos sobre carros con telas pintadas a manera de -- agua que cubrían las ruedas. Estos carros con sus decora-- dos son denominados "entremeses". La entrada y salida se -- realiza con descarga de artillería, trompetas y música de menestriles que realzan la espectacularidad del momento, -- junto con la iluminación de antorchas y velas doradas. Un rey de armas que acompaña al rey proclama la justa y sus -- condiciones. Tras lo cual "salió el Rey com seus riquissimos momos... dançou com a princessa, e os seus mantedores com damas que tornarao". Y siguieron otros momos: La justa tendría lugar al día siguiente. Dos carros con músicos -- --!algunos disfrazados de animales!-- precedían a los caba-- lleros, y completaba el desfile un gigante escoltado por -- hombres armados y una mula disfrazada de oso. Todos ellos rodearon la plaza donde la justa debía tener lugar. (152)

Si algo caracteriza a los momos portugueses en -- la fiesta privada es su tendencia a la utilización de esce-- nografía móvil, en la misma línea que la tradición cortesa-- na catalana. De hecho algunos espectáculos continúan recor-- dando los fastos por las coronaciones de los reyes aragone-- ses de principio de siglo. Uno de los entremeses que siguió al momo del desafío al torneo de 1490 consistió en un carro sobre el cual se había construido una fortaleza entre una roca y un huerto con árboles, cuya puerta guardaban los con-- sabidos salvajes, que serían vencidos por un caballero que cortó las cadenas del puente levadizo liberando momos y pá-- jaros vivos que salieron del interior de la fortaleza. (153)

Es realmente interesante la puesta en escena del primero de los momos que tuvieron lugar en las fiestas de 1500 y cuya descripción conocemos por la relación que de ellos hizo el embajador español en la corte portuguesa a los reyes católicos. Ya no es sólo la puerta de la sala — que se abre para dar entrada al espectáculo móvil, sino — las cortinas que cubren una parte de la sala y que son desplazadas para descubrir sobre un carro, un huerto de amor y en él un árbol cuyas ramas están provistas de luces y — con un dragón de tres cabezas en la copa. Una de las seis damas que aparecen sobre él explica a la reina, la cual se encuentra en la sala en su estrado con dosel, que vienen a interceder ante ella y sus damas por un caballero y sus — acompañantes, todos heridos de amor. Ofrecerán el texto escrito a la reina y el carro se retirará de la sala por una puerta, surgiendo de detrás de él los caballeros, que ejecutan una danza. Finalmente el rey, quitándose la máscara que le cubría, sacará a bailar a la reina. Los momos restantes irrumpen todos en la sala a través de la puerta, — unos sobre escenografía móvil (el barco con los cuatro peregrinos camino de Santiago, el amante rechazado convertido en ermitaño y seguido de un carro que figura la soledad de las montañas, la mujer salvaje que vigila la cueva de — donde serán liberados los momos danzantes...), otros sin — ella, como en el caso del gigante enviado por Cupido para ayudar al rey en la guerra, el enano con máscara que entrega un papel a la reina etc. etc. (154)

## I.7.- A MODO DE CONCLUSIÓN

"Il n'y a pas d'espace théâtral médiéval!- concluía E.Konigson en su estudio sobre el espacio teatral en Francia- : Dans l'église, le drame, liturgique ou non, -- trouve son assise spatiale dans l'architecture de l'edifice. Les théâtres des mystères, de la farce, des Entrées - royales ou princières trouvent un assise comparable dans - les structures spatiales des cités". (155)

Y F.Marotti, en sus estudios sobre el espacio escénico en Italia afirmaba: "Sappiamo che nel Medioevo spazio scenico e fisico sono identificati, e delegati insieme a fungere da supporto per gli oggetti. Questi vengono mostrati entro, e mediante, lo spazio scenico, che altro non è se non una porzione artificiosamente prelevata dello spazio - reale". (156)

Un estudio sobre el espacio teatral medieval en España durante la Edad Media concluye -como era de prever- con la adscripción al modelo europeo. No existe un espacio específicamente teatral sino un espacio real transformado eventualmente en espacio teatral. En consecuencia, si hay algo que es común a todos los espectáculos medievales que hemos tratado, públicos o privados, en el interior de los palacios, en salas y en patios, es la identificación entre espacio escénico y espacio real, identificación que se deriva de una concepción bivalente del espacio (real y teatral), previa a la creación de edificios específicos -alejados de la actividad del mundo cotidiano real-, con - una función específicamente teatral.

Los espectáculos cívicos se apropian de un área de la ciudad, de un espacio vivido cotidianamente, de un -

espacio con múltiples funciones, para convertirlo, durante el tiempo que dura la "fiesta", en espacio teatral, extraordinario. Pero el área de la ciudad susceptible de convertirse en espacio teatral es con muy pequeñas y circunstanciales variaciones, siempre la misma: en las entradas reales en Valencia las procesiones, de recorrido fijo, avanzan, imperturbables, desde la puerta de Serranos hasta la Catedral y el Palacio arzobispal, para dirigirse finalmente al Palacio del Real. Un área de la ciudad, por supuesto, transformada, puesta en juego como marco escénico de la fiesta; una y otra vez —especialmente con motivo de entradas reales—, se amplían calles, se destruyen casas y bancos, que en ocasiones se reconstruirán, a costa de la Ciudad, se sacan colgaduras, se cubre de enramadas el recorrido... Dentro de este espacio teatral de la fiesta pública que es la ciudad, algunos lugares se perfilan como predilectos para espectáculos específicos: en Valencia la plaza del Mercado para justas y torneos, la de Serranos, o la catedral para jocs y entremeses, todas habilitadas con lonjas y tablados para los espectadores más ilustres y cubiertas eventualmente por toldos. A veces son utilizados los puentes —en especial el de Serranos— a manera de palcos, —desde donde las personas reales y la comitiva asisten a los espectáculos que tienen lugar en el cauce del río. Y —siempre, en las Entradas Reales, la puerta de la ciudad y su espacio inmediato se ven transformados en espacio escénico donde tiene lugar el espectáculo del recibimiento del monarca. Se trata, en definitiva, de ofrecer al monarca la imagen de una ciudad ideal, ocultándole y falseándole la ciudad real. Su presencia y la de su comitiva son las que infieren ese sello cortesano al fasto de la Entrada. Y es que, aunque las Entradas Reales se caracterizan, frente al fasto privado cortesano, por la asistencia a la "fiesta" de un público más heterogéneo (asistencia, que no participa—

ción), y aunque la organización corre a cargo de la Ciudad y de los Oficios (de extracción burguesa, pues), la "fiesta" no es (o no es sólo) una fiesta de la burguesía, sino que es también una fiesta de la aristocracia. No sólo porque se plantea como un fasto-exhibición de unos y de otros, esto es, de los poderes políticos y sociales locales, y de los del Estado, sino porque el verdadero espectador y el verdadero protagonista de la fiesta, quien condiciona y determina el rumbo que aquélla ha de tomar es el monarca. Este doble papel de espectador y actor se hace patente en los entremeses que tienen lugar durante las Entradas Reales en las puertas principales de las ciudades, entremeses que, además, comparten con muchos de los espectáculos cortesanos del interior de los palacios la utilización de un recurso teatral de gran éxito después en las piezas dramáticas cortesanas de circunstancias: la incorporación del rey/espectador como actor mudo en la representación y la reconversión del espacio real que ocupa en espacio escénico. Por otro lado, y aunque la organización del fasto sirva a la Ciudad para exhibir su poder, de lo que se hace propaganda política es de la monarquía. Y esto aún en la Valencia más burguesa, la del XV. Ante los ojos de todos, los ángeles descienden una y otra vez desde la bóveda del Portal de Serranos para dar al rey las llaves de la ciudad, de su ciudad. En este sentido son bien significativas las coplas cantadas en el recibimiento de 1459 a Juan II. (157)

El deseo de complacer al monarca determina decisivamente muchos de los aspectos de la fiesta. Por ejemplo, y analizando datos relativos a Valencia, a lo largo de todo el siglo XV y aun en el primer cuarto del XVI los monarcas parecen mostrar interés por los espectáculos del Corpus que son utilizados en las Entradas Reales. El XV es la

etapa de máximo ascenso y más rápido desarrollo de la fiesta del Corpus, y los monarcas se sienten atraídos por este proceso. Por otro lado es el período de mayor pujanza de la ciudad y por tanto de las fiestas organizadas por ella, así el Corpus. Las fechas de la fiesta del Corpus se adelantaban y atrasaban ante una entrada real en perspectiva, y muchas veces a petición del monarca; así en 1428 a petición de Alfonso el Magnánimo o en 1501 de la reina Juana de Nápoles.<sup>(158)</sup> Otras veces simplemente se repite la procesión, con todos sus espectáculos, para festejar la Entrada. A lo largo del XVI y aunque los entremeses del Corpus y en general los espectáculos de los Oficios continúan siendo utilizados en el marco de las entradas reales, el interés se va desplazando hacia los espectáculos y el adorno de las puertas de entrada a la ciudad, dentro de las coordenadas de gustos que impone el Renacimiento: surgen los arcos triunfales que se superponen a las puertas de entrada o emergen en las calles a lo largo del recorrido como arquitectura efímera destinada a ser el marco escenográfico del personaje real, que irá avanzando a través de ellos y ratificando simbólicamente su toma de posesión de la ciudad.

En Valencia además este progresivo desplazamiento del interés desde los espectáculos de los Oficios al espectáculo de la apropiación de la ciudad por el monarca coincide con la pérdida de poder político de la ciudad en beneficio, justamente, del monarca, gracias a las reformas autoritarias introducidas por Fernando el Católico en el gobierno de la ciudad, y más tarde, tras el fracaso de la revolución municipal de los agermanados.

Es esta escenografía urbana, pues, destinada a arropar la presencia del rey, la que va a centrar la atención de los jurados en la organización de la fiesta, y la atención también de los cronistas que progresivamente se irán olvidando de mencionar en sus relaciones los espectáculos de los Oficios, si es que toman parte en la fiesta. En este sentido son significativas relaciones como las de López de Hoyo o Mal-Lara, para las entradas en 1570 de Ana de Austria en Madrid y de Felipe II en Sevilla, que trataremos en el capítulo III. A final de siglo y aunque las ciudades persistan en su utilización de los espectáculos de los oficios en el marco de las Entradas, (sobre todo aquellas en que la fiesta del Corpus está muy arraigada, como Valencia y Barcelona) éstos están en franca decadencia en los gustos cortesanos, siendo motivo de burlas despiadadas por aquellos relatores que, ligados a las comitivas cortesanas, sirven de vehículo de sus opiniones. Así actúa H.Cock al relatar la entrada de Felipe II en Valencia (1586). Con un punto de vista alternativo no es nada casual que el cronista local de las fiestas estrechamente ligado al gobierno de la Ciudad defienda a capa y espada estos espectáculos.<sup>(159)</sup> Afianzamiento, pues, de los gustos cortesanos que coincidirá históricamente con la refeudalización que se produce en la Península a final del Quinientos.

La presencia del monarca y de su comitiva de cortesanos determina así, fundamentalmente, la organización de la fiesta. Ninguna otra celebración cívica requiere una transformación tan profunda del aspecto real de la ciudad como aquéllas en las que el rey participa. La ciudad se convierte por unos días en un espacio teatral en donde to-



das las actuaciones de los personajes comparsa giran alrededor de la actuación del protagonista: el monarca. Desde este punto de vista el fasto de la Entrada Real es el más cortesano y aristocrático de los fastos públicos patrocinados por las Ciudades: tanto respecto a la propaganda política que conllevan como respecto a la espectacularidad, en la que intenta plegarse (no siempre con fortuna) a los gustos del monarca y de sus cortesanos.

Las relaciones entre urbanismo y fiesta han sido destacadas en repetidas ocasiones. Reconstruir la historia de los espacios teatrales medievales europeos equivale a -revisitar la historia de la estructura urbana de sus ciudades. No insistiremos en ello. Sólo recordaremos algo que -señalaba Zorzi: de alguna manera, la modificación del aspecto habitual de la ciudad por medio de aparatos y escenografía efímera que la convierten en una ciudad ideal, responde a una sensibilidad prebarroca, mitad verdad y artificio, realidad e imaginación, materialidad y capricho. (160)

En el ámbito restringido de los palacios, el espacio real transformado en espacio teatral es la sala o el patio, que entoldado e iluminado queda convertido en un -gran salón palaciego, apto para acoger un elevado número -de espectadores. Una de las puertas es utilizada para la -aparición de escenografía y/o personajes, convirtiendo la sala contigua en una especie de vestuario. Frente a ella el espectador de honor, aquél para quien se organiza la fiesta o aquél que la organiza, ocupando un lugar relevante, sobre un estrado. En aquellos casos en que el entremés aparece todavía ligado a su sentido originario, es decir, el de espectáculo con el cual se da entrada a los diferentes pla

tos del banquete, los comensales se colocarán en una o varias literas de bancos y mesas, cifiéndose a la estructura del patio (Zaragoza, 1399 y 1414). El entremés irá evolucionando dramáticamente hasta ser expulsado del interior - del banquete, y pasar a formar parte de los entretenimientos que tienen lugar en otros momentos de la fiesta, generalmente después del banquete, vinculándose a bailes y danzas. Pero el tratamiento del espacio que hemos descrito se mantendrá. Un buen ejemplo de ello son los fastos en la sala del Condestable Miguel Lucas de Iranzo; la multifuncionalidad del espacio real, la sala, permite que, acabado el banquete ésta quede convertida en espacio teatral. Se retirarán las mesas y se dejan exclusivamente aquellos bancos que quedan junto a las paredes. Queda en su sitio de honor el estrado del condestable, colocado frente a la puerta que - sirve de entrada a escenografía y personajes. La sala contigua, una vez más, será utilizada como "vestuario". El mismo tratamiento del espacio real como espacio escénico se perfila en los momos portugueses de final del siglo XV.

Esta concepción de un espacio único bivalente -real y teatral- característica de la Edad Media, se perpetúa más allá del XV, en el XVI y aún en el XVII. Y en realidad, en el fasto público siempre que se eleve al rango de espacio teatral un área del espacio físico de la ciudad, convirtiéndola en marco de espectáculos y representaciones teatrales.

Aún cuando surja -en el XVI- y haya madurado --en el XVII- una concepción escindida de espacio real y espacio teatral, con la consecuente creación de lugares específicamente teatrales, en el ámbito del fasto privado se continuará compatibilizando ambas concepciones. En 1582 tie

nen lugar en Guadalajara los festejos por las bodas entre D. Rodrigo y D<sup>a</sup> Ana de Mendoza hermano e hija del marqués de Zenete y duque del Infantado: en una de las salas de palacio se colocarán un estrado para damas y "grandes", y — bancos en el suelo para el resto de la nobleza. Allí ten—drá lugar sucesivamente la celebración del desposorio, una representación a cargo de la compañía de Ganassa y un ban—quete con la introducción de mesas en la sala. <sup>(161)</sup> La mis—ma identificación entre espacio teatral y espacio real es contemplada en los fastos por el nacimiento de Felipe IV — (Valladolid, 1605) o en los de Lerma (1617), que trataremos en otro capítulo.

Los elementos escenográficos condensan su máxima significación en un área de este espacio real (calle/sala o patio), identificándolo como espacio escénico. La utilización de estos elementos escenográficos sigue, como es sa—bido, dos principios básicos: el de la sucesión y el de la fijación. En el primero de los casos se trata de escenogra—fia móvil que, sustentada por carros, desfila junto con la procesión en el caso de las entradas reales. Las represen—taciones, juegos o entremeses tienen lugar en el momento — preciso en que la escenografía llega ante las personas rea—les y su comitiva, situadas siempre en lugares privilegia—dos, en tablados por lo general, desde donde pueden contem—plar los diferentes espectáculos (Valencia 1392, 1402, — 1459...). El principio de la sucesión articula también — gran parte de los espectáculos que se producen en el inte—rior de los palacios. Elementos escenográficos entran y sa—len por las puertas de salones y patios, sustituyéndose — unos a otros y conformando sucesivos y poco articulados — cuadros (los banquetes de Zaragoza de 1399 y 1414; los mo—mos portugueses de 1500).

En todos estos casos preferimos no hablar de escenario múltiple sucesivo, término que se utiliza en ocasiones para referirse a los decorados sucesivos que participan en procesiones religiosas y configuran varias escenas de un solo misterio, sino de elementos escenográficos o entremeses sucesivos, ya que, hasta donde nosotros hemos podido comprobar, no existe una unidad argumental entre aquellos espectáculos profanos, públicos y privados que hemos estudiado, cuyos elementos escenográficos se articulan siguiendo el principio de la sucesión.

Conviene recordar que la primera noticia que poseemos en España sobre la utilización de decorados sobre carros movidos por tracción interior, proviene de Valencia: si hay que dar crédito al relator de las fiestas de 1373, hasta entonces los decorados, aunque soportados por carros, eran arrastrados desde el exterior por medio de cuerdas. La novedad en 1373 consistía en elevar la altura de los carros para permitir que algunos hombres se colocasen debajo de ellos, y ocultar ruedas y hombres con lienzos pintados que rodeaban la base del carro, convirtiéndolo así en una especie de tablado móvil.

El segundo principio al que se ve sometida la utilización de escenografía es el de la fijación de los elementos escenográficos sobre tablados, directamente sobre el suelo, o, en el caso de la utilización del plano vertical, apoyados en construcciones arquitectónicas reales (las nubes en las bóvedas de las torres, por ejemplo) o construidas exprofeso (las tribunas que sostienen el cielo). Es el caso de las representaciones de Gerona de 1492 o en el de la representación que tuvo lugar en el portal de Serranos de Valencia en 1459, con motivo de la entrada

de Juan II y su esposa. Cuando los elementos escenográficos son varios configuran un escenario múltiple simultáneo; así, la representación en Gerona de la Toma de Granada cuenta - por un lado con el decorado de la ciudad y por otro con diversos pabellones y tiendas, y cada cuerpo escenográfico - cuenta con sus propios personajes. La representación valenciciana de 1459 supone una puesta en escena bastante compleja que asume el escenario múltiple tanto en el plano horizontal como en el vertical: en el plano horizontal, dos - tablados a ambos lados del portal de Serranos, en el plano vertical el cielo, ubicado en las bóvedas del portal, desde donde descienden cometas encendidas, y ángeles. La re-- presentación asume además el espacio donde se encuentra la persona real -protagonista mudo-, debajo del "cielo", y el área de la calle por la que es acompañado por el ángel custodio hasta el interior de la ciudad.

Es habitual sin embargo, la utilización de un - sistema mixto que aúna ambos principios, estático y dinámico haciendo que en un mismo entremés intervengan elementos escenográficos fijos y móviles. La representación se pro-- duce cuando estos últimos alcanzan el área del espacio escénico donde se encuentran los primeros. Es el caso de algunos de los entremeses estudiados en el marco del fasto - público: el de Valencia (1373), con un castillo fijo y dos galeras sobre carros que desfilan en la procesión y se dirigen finalmente al lugar donde se encuentra el castillo - para entablar una batalla. Los diversos elementos una vez están dispuestos para la representación configuran un escenario múltiple simultáneo. El caso más claro, en este sentido es el de la representación de la Toma de Balaguer - (1414): dos castillos fijos a ambos lados de una calle y - una "villa" móvil que desfila en la procesión. La representa

tación se produce cuando la villa se sitúa entre los dos - castillos. El mismo principio mixto es aplicable en algunos casos en el fasto privado. Así en la representación de la Jarra de Santa María que tiene lugar en el patio de la Aljafería de Zaragoza (1414). El escenario simultáneo asume en el plano vertical, el cielo, y en el horizontal, el tablado real, ambos fijos en la sala durante todo el banquete, y un elemento móvil introducido en el patio, sobre un carro, para la representación: el castillo.

La concepción del espacio arquitectónico real como espacio teatral y la asunción de un área de este espacio como espacio escénico, repercute decisivamente en la utilización que de tablados y decorados hacen los actores. El espacio escénico se plantea como un continuum del espacio real, ya que no existe un espacio de la representación específico y acotado, los actores no representan sólo sobre los tablados o carros o en el interior de los decorados, sino que van más allá de ellos, utilizando el suelo de la calle, de la sala o del patio y reconvirtiéndolo conforme lo van poseyendo en espacio de la representación.

La utilización de tablados fijos o móviles incluso sin escenografía, como mero soporte de actores disfrazados es importante porque abre desde muy temprano en la Edad Media el lento camino que conduciría a la creación de espacios autónomos de representación, escindidos del espacio real. Cuando esta escisión se consume, actores y escenografía quedarán relegados a escenarios fijos en el interior de edificios teatrales estables. Incluso en el fasto público, aunque el espacio teatral siga siendo las calles y plazas de la ciudad, el espacio escénico que soporta decorados y actores irá cifrándose a un escenario: el cambio pro-

ducido desde la representación de la Toma de Balaguer con tres cuerpos escenográficos simultáneos, a muchos de los autos sacramentales del XVII cuya puesta en escena requiere tres carros con sus decorados, atañe fundamentalmente a la concepción del espacio escénico. En la Toma de Balaguer el espacio escénico es el área de la calle que contiene — los tres cuerpos escenográficos independientes, y el suelo sobre el que evolucionan los actores. Los autos sacramentales del XVII tienden a la unificación de los carros conformando una especie de escenario sobre el que representan los actores. El espacio escénico se identifica y reduce a este escenario conformado por la adición de varios carros.

La concepción del espacio escénico como continuum del espacio real pervive en el XVI. Y es probable que a esta concepción de raíz medieval se deba el que los primeros autores que escriben ya para los corrales, como Cervantes o Lope, en algunas de sus comedias más antiguas, asuman la rentilización del espacio de los espectadores como potencial espacio escénico, con la introducción de carros triunfales, caballos y personajes que llegan hasta el tablado — atravesando el corral (así en Los hechos de Garcilaso de Lope o en La Casa de los celos de Cervantes). La posterior utilización, sobre todo de caballos, en comedias barrocas más tardías parece más bien ligada a la búsqueda del factor sorpresa entre el público de corral, que a la vigencia de antiguas concepciones. Desde este punto de vista, al menos, serán juzgados estos recursos por los críticos más severos, como Suárez de Figueroa. En todo caso la antigua concepción dejará su huella aún en muchos espectáculos teatrales ligados al fasto que continuarán asumiendo suelo y tablado o decorado como espacio útil para la representación. Especialmente los relacionados con el fasto cortesano, en donde la

falta de límites específicos entre espacio escénico/espacio real está profundamente motivada por la confusión entre vida cotidiana y ficción, tan del gusto cortesano.

Si hemos comenzado estas conclusiones por el tratamiento del espacio teatral y escénico es porque la evolución de la técnica escenográfica aparece estrechamente ligada a la evolución de la concepción de espacio escénico. Cuando el espacio escénico se identifica con el espacio —arquitectónico real, cuando no hay un escenario como espacio autónomo de la representación con unas dimensiones específicas al que es necesario acoplar los elementos escenográficos, los decorados se distribuyen y son mostrados a través de ese espacio escénico = real, no tienen más restricciones de volumen y ocupación de espacio que las que impone la manejabilidad y el coste económico. Los decorados se constituyen como cuerpos escenográficos autónomos —que poseen volumen, tridimensionalidad. Intentan ser reproducciones escultóricas, en madera pintada, o recubierta de tela pintada, que restituyan de manera ópticamente fiel —fragmentos de la realidad. Son elementos emblemáticos de una realidad global, la del hombre medieval, que juegan, en muchas ocasiones, siguiendo un esquema de distribución en el espacio que posee un valor simbólico, tal como ha estudiado Konigson. (162)

Conforme se vaya desarrollando a lo largo del —XVI la concepción de un espacio escénico autónomo y escindido del espacio real y los decorados tengan que ceñirse, pues, a un espacio para la representación preestablecido, a un escenario, se irán desarrollando nuevas soluciones escenográficas. A la adopción de nuevas soluciones escenográficas debió contribuir otro hecho: el de que los escenarios,



como áreas definidas de juego se fueran disponiendo frontalmente al público. Es éste un proceso que en España conocemos mal en sus etapas intermedias. Hemos podido comprobar, sin embargo, la tendencia a la fijación de los tablados en ciertos espectáculos públicos a lo largo del XV (Valencia, 1459, Gerona, 1492) y la tendencia a la disposición frontal de los decorados en algunos espectáculos cortesanos de final de siglo (los momos portugueses de 1499 y 1500). En este sentido es clarificador el momo portugués del huerto de amor: ante el carro móvil con la escenografía hay dispuesta una cortina que es retirada en el momento en que se inicia el momo, y frente a la cual obviamente se debe situar el público. En todo caso la tendencia a la frontalidad parece más arraigada en el fasto cortesano en sala, en tanto - en cuanto es el punto de vista óptico del personaje principal de los festejos el que se prima, colocado como espectador de honor frente a la puerta de entrada de personajes y escenografía.

Esta disposición básica se perpetuará en muchas de las representaciones y fastos teatrales en sala posteriores: así ocurre en la anónima Fábula de Apolo y Dafne que se representó en la cámara de la Emperatriz María, hermana de Felipe II en la década de 1580 o principios de la siguiente.

En los espectáculos medievales los decorados se distribuyen y se pueden mover en un área de juego sin límites preestablecidos. Los espectadores pueden contemplarlos desde diferentes ángulos, ya que son réplicas escultóricas de fragmentos de la realidad. Pensemos, en general, en los fastos públicos con sus decorados sobre carros móviles o en los entremeses de los banquetes celebrados en la

Aljafería (1399 y 1414). Con la progresiva adopción de la disposición frontal de los decorados debió abrirse el camino a la evolución hacia nuevas técnicas escenográficas: ya no es estrictamente necesaria la reproducción de los objetos en todo su volumen, puesto que éstos son contemplados desde delante por el público.

Así pues, la paulatina reducción del área de juego a los límites específicos de un escenario a cuyas exigencias de espacio se tienen que adaptar actores y decorados y la disposición de éstos frente al público debieron introducir modificaciones en cuanto a técnica escenográfica a lo largo del XVI, en un proceso que -repetimos- conocemos mal en sus fases intermedias. Pero desde los espectáculos del XV al momento en que Lope escribe en Los hechos de Garcilaso la acotación siguiente;

"Descúbrese un lienzo, y hase de ver en el vestuario una ciudad con sus torres llenas de velas y luminarias..."

se han producido cambios fundamentales. Aunque la referencia cultural -la ciudad- sigue siendo la misma, que en muchos espectáculos medievales, Lope no está pensando ya en una ciudad como la que aparecía en la Toma de Balaguer, reproducida en todo su volumen, sino en un lienzo que cree -la ilusión óptica, frente al público, de ser una ciudad. Y en el mismo sentido escribe su acotación el anónimo autor de la Comedia pastoril:

"Una pastora puesta dentro de la tela [ que representa un muro ], arrimada a la torre se finge Diana" (163)

En realidad, cuando se evoluciona hacia la aplicación de la técnica de la perspectiva (ya sea mediante figuración pictórica, en dos dimensiones, y después a la italiana, por medio de bastidores, en tres dimensiones), se está respondiendo a las nuevas exigencias de espacio escénico y frontalidad, restituyendo los elementos de la realidad en términos ya no de fidelidad sino de ilusión óptica.

Esto no quiere decir que las diferentes soluciones escenográficas se vayan a sustituir inmediatamente unas a otras en el tiempo. Convivirán y a veces triunfarán en diferentes parcelas del espectáculo teatral (la técnica de la perspectiva a la italiana será más propia del espectáculo cortesano que no del de corral, por ejemplo) y a veces incluso se combinarán en una misma puesta en escena, como comprobaremos al estudiar algunas representaciones cortesanas de la época de Felipe III.

En todo caso, y volviendo al espectáculo medieval, hemos querido subrayar en el presente capítulo el empuje decisivo que para la evolución escenográfica debió suponer el fenómeno del Corpus, tras el arranque producido en la encrucijada del XIV al XV: como mínimo creaba una tradición en la manufactura de escenografía, con una continuidad anual, y al desligarse de circunstancias de excepción del tipo de una entrada real posibilitaba la formación y perfeccionamiento de un personal especializado.

Nos interesa para finalizar subrayar que muchos de los elementos escenográficos con los que hemos tropezado una y otra vez a lo largo de nuestro recorrido por el fasto medieval pervivirán en el XVI y en el XVII, no sólo en el fasto, sino que también dejarán su huella en la primera formulación de la comedia barroca y serán absorbidos

en general por las representaciones de gran aparato, especialmente ligadas al fasto; sobre todo por la comedia cortesana barroca, que es lo que a nosotros nos interesa en este estudio, pero también por las fastuosas representaciones del Corpus y por la llamada "comedia de santos" vinculada a la circunstancia concreta de una canonización o de una beatificación.

Elementos escenográficos tales como castillos, huertos, jardines y fuentes, cuevas y montañas, torres y ciudades, nubes que ascienden y descienden, naves, ruedas giratorias, pabellones y tiendas, dragones, leones y águilas fingidos..., pervivirán de manera especial en la comedia cortesana barroca por la que serán asumidos también cuando la técnica escenográfica italiana de la perspectiva haya arraigado en los gustos cortesanos. Y es que, en realidad, como observaba Marotti, "gli elementi costruiti nell'impianto del Serlio non sono altro che i "corpi" della scena medioevale inseriti nella cellula scenica".<sup>(164)</sup> Son los mismos elementos figurativos, comunes a la cultura y el espectáculo teatral europeo, los que serán asumidos por la escenografía barroca.

No sólo estos referentes culturales en su plasmación escenográfica sino también ciertos recursos del fasto, algunos temas y personajes gozarán de éxito teatral en el XVI y el XVII, como hemos señalado en cada caso a lo largo de este capítulo: la utilización de música e iluminación, la incorporación a los espectáculos de animales vivos y — la liberación de pajarillos (Zaragoza, 1399; Portugal, — 1500); el tema de los asaltos de castillos y ciudades (Valencia, 1373; Zaragoza, 1414; Gerona, 1492; Portugal, 1490); el tema caballeresco (Zaragoza, 1414); las referencias mi-

tológicas (como de la infanta Isabel, 1467); el tema de — las heridas de amor y la conversión de amantes en ermita— ños (Portugal, 1500); multitud de personajes: salvajes (Va lencia, 1373 y 1392, Zaragoza 1399, Portugal, 1490), moros (Zaragoza, 1414; Jaén, 1463), sirenas (Valencia, 1392; Za ragoza, 1399); ermitaños (Portugal, 1500), hechiceros y ni gromantes (Nápoles, 1423), y toda la variada gama de perso jajes alegóricos (Zaragoza, 1414, Valencia, 1459)... los vamos a encontrar también en reiteradas ocasiones en los — capítulos que siguen.

## CAPITULO I

### NOTAS

- (1) N.D. Shergold, A History of the Spanish Stage from -- Medieval times until the end of the Seventeenth Century, Oxford, Clarendon Press, 1967, p.140.
- (2) Vid. especialmente:  
J.Jacquot (ed), Les fêtes de la Renaissance: Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint, Paris, -- C.N.R.S., 1960, pp.7-10  
F.Cruciani, Teatro nel Rinascimento Roma 1450-1550, -- Roma, Bulzoni editore, 1983, pp.7-48.
- (3) A. Schnapper (ed), La scenografia barocca, Bologna, -- Clueb, 1982, introducción, pp.1-4.
- (4) F.Cruciani, op.cit., pp.14-17.
- (5) N.D.Shergold, op.cit; S.Carreres Zacarés, Ensayo de -- una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y en su antiguo Reino, Valencia, 1925, 2 vols.
- (6) C.Pellicer, Tratado histórico sobre el origen y pro-- greso de la comedia y del histrionismo en España, Barcelona, Labor, 1975<sup>2</sup>, pp.22-24. Sobre el origen aristocrático de las corridas de toros y su evolución en Valencia hasta su regulación oficial a partir de 1605, vid. M.Merimée, Spectacles et comédiens, Toulouse, 1913, pp.102-108.
- (7) F.Soldevila (ed), Les quatre grans Cròniques, Barcelo na, Selecta, 1983<sup>2</sup>, p.675 y N.D.Shergold, op.cit., p.113.

- (8) J.Sentaurens, Seville et le théâtre. De la fin du —  
moyen âge à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Bordeaux, -  
Presses Universitaires, 1982, t.I, pp.30 y 67, -  
n.36.
- (9) Vid. F.Soldevila, op.cit., p.686, N.D.Shergold, op.cit.,  
p.113, n.2 se decide por la fecha de 1269. Según  
indica Soldevila p.952, n.2, la correcta es 1274.  
No obstante, estas noticias sobre la utilización  
de escenografía móvil en las fiestas de 1274, —  
creemos que deben ser tomadas con prudencia. Mun-  
taner había nacido en 1265 en Peralada de donde  
parece ser que no salió hasta 1276. Su primera -  
visita a Valencia se produce en 1311, pero no se  
establece aquí hasta 1315 y en 1325 empieza a es-  
cribir la Crónica que acaba en poco más de tres  
años. Fue elegido y reeligido jurado de la Ciu-  
dad (1322-29), y asiste a las fiestas en 1328 por  
la coronación de Alfons el Benigne en Zaragoza,  
que describe minuciosamente al final de la obra,  
vid. Soldevila, pp.98-9 y 946, n.1-3. Es muy po-  
sible que Muntaner proyecte las fiestas por él -  
conocidas, y con seguridad vividas directamente,  
sobretudo en su periodo de Jurado, sobre un pasa-  
do al que él no asistió como espectador directo,  
o por no haber nacido todavía o por ser todavía  
demasiado joven, vid. más adelante n.10. No hay  
que descartar, por otra parte, que recogiese una  
relación anterior. La duda queda en pie.
- (10) idem, p.810. En esta ocasión puede ser que, como indi-  
ca Soldevila, p.973, CLV, n.2, Muntaner se encon-  
trara presente, pues dice haber visto a los caba-

lleros "tirar a taula". Pero también, como el mismo Soldevila indica, "fa extrany, tanmateix, que si realment hi assistí, no ens doni més detalls, i que quan descriu la coronació del Benigne en 1328 no faci alguna referència a la del seu antecessor".

- (11) idem, p.823.
- (12) S.Carreres Zacarés, op.cit., I, pp.21-22, pp.25-26.
- (13) Los capítulos más antiguos al respecto, en Valencia, se refieren a la regulación de la entrada de D<sup>a</sup> Leonor en 1349.
- (14) pp.26, 38, 40, 44.
- (15) H.Merimée, El arte dramático en Valencia, Valencia, - Institución Alfonso el Magnánimo, 1985<sup>2</sup>, t.I, - pp.26-27.
- (16) S.Carreres Zacarés, p.26.
- (17) idem, pp.28, 31-2.
- (18) Vid. S.Carreres Zacarés, t.I, p.36. Para la documentación, interesantísima en este caso, vid. t.II, - pp.22-46. A estos documentos del Manual de Consells publicados por Carreres debía referirse Carboneres al afirmar que los "entramesos" del Corpus - aparecían en Valencia desde los festejos por la entrada de los duques de Gerona en 1373. La información era recogida por H.Merimée, El arte dramático..., op.cit., t.I, p.22, quien pensó - que el documento se encontraba perdido. La noticia, es recogida también por N.D.Shergold, op.cit., p.114 y n.6 como prueba de que la palabra entre-



más significaba ya en esta fecha carro, pero lo cierto es que en los documentos aparece la palabra "joc" por un lado y "carreta" por otro, pero no "entremés" ni "roca". Carboneros debía referirse más al contenido (similar al de posteriores entremeses) que a la denominación. Lo que sí parece cierto es que no eran una novedad estos "jocs", ya que los documentos se refieren a la tradición de algunos de ellos.

- (19) Vid. S.Carreres Zacarés, t.II, pp.28-29.
- (20) idem, t.II, pp.33-34.
- (21) t.I, pp.34-40, t.II, 29-30 y 48-53.
- (22) Para un estudio de este proceso en Francia, vid. — E.Konigson, L'espace théâtral médiéval, Paris, — C.N.R.S., 1975, pp. 55-59, especialmente.
- (23) Mijail Batjin, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Barcelona, Barral, 1971.
- (24) Todas las citas pertenecen al ceremonial por la entrada de los duques de Gerona en 1373, vid. S.Carreres Zacarés, t.II, pp.28-31.
- (25) S.Carreres Zacarés, t.II, pp.58-64.
- (26) S.D'Amico, Storia del teatro drammatico, Roma, Bulzoni, 1982<sup>2</sup>, t.I, p.130, comenta, refiriéndose al drama sacro italiano medieval y su escenario múltiple: "un elemento che si encontra frequentissimo — nell' arte figurativa del secolo XIII, [é] il "mon te": Sia come altura sia come grotta, il monte — si presta a infinite scene". En el mismo sentido, referido esta vez a Francia, vid. E.Konigson, —

L'espace théâtral médiéval, op.cit., p.14.

- (27) Para las fiestas de 1399 y 1414, G.de Blancas, Coronaciones de los serenísimos reyes de Aragón, publicado J.F.A. de Uztaarroz, Zaragoza, por Diego Dormer, 1641. Para un resumen de ambas y en especial de la de 1414, poco detallada en Blancas, - vid., N.D.Shergold, op.cit., pp.115-20, que recoge la descripción que de la coronación de 1414 - hacía, como espectador contemporáneo, Alvar García de Santa María y que se encuentra en la BNP, ms. Esp.104. G.de Blancas, que murió en 1590, había acabado de escribir en 1585 las coronaciones según indica su editor Uztaarroz en el preámbulo "A la memoria de Gerónimo de Blancas, cronista - del reino de Aragón". Blancas indica siempre la - fuente de donde extrae su relación. En la coronación de 1399 sigue el manuscrito de un tal Carbo nel que a su vez lo extrajo de uno que se encontraba en el Archivo de Barcelona (vid., pp.62-80). Para la de 1414 sigue el de Alvar García. Siempre que es posible comprobar la fuente (como en este último caso) o en el de las fiestas de 1328 por la coronación de Alfonso IV, pp.40-41, recogidas de la Crónica de Muntaner, es evidente que Blancas no interpreta las fuentes, en todo caso las abrevia, y por tanto y, al menos en el caso de - las fiestas de 1414, nos encontramos con informa - ción contemporánea a los hechos y no con inter- - pretaciones posteriores.

(28) G.Blancas, p.73.

(29) G.Blancas, p.80.

- (30) idem, p.113.
- (31) Se viene atribuyendo esta representación a Enrique de Villena, conocido erróneamente por el título de marqués de Villena. Así C.A.Barrera y Leirado, - Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro; N.D.Shergold p.118 n.2 o J.Romeu, Teatre profà, Barcelona, Barcino, 1962, I, p.10, entre otros. Lo cierto es que el título de marqués de Villena pertenecía a la familia de D.Alonso de Aragón, a quien se refiere Blancas diversas veces atribuyéndole este título. Por tanto es probable que - cuando Blancas atribuye la representación de 1414 a un "marqués de Villena", sin mención de nombre alguno, se esté refiriendo también a D.Alonso o a su hijo.
- (32) Vid., G.Blancas, p.66.
- (33) Vid., J.M.Salrach, E.Durán, Història dels Països catalans, Barcelona, Edhasa, 1981, t.II, pp.802-810.
- (34) Quizá su hijo D.Alonso, por entonces conde de Villena, fuese el promotor de la representación, pues a - él había pasado el título, en vida de su padre.
- (35) G.de Blancas, 112-13.
- (36) M.Milà i Fontanals, Orígenes del teatro catalán, Obras Completas, Barcelona, 1895, vid., VI, p.235.
- (37) Crónica de Muntaner en F.Soldevila, (ed) Les quatre - grans Cròniques, op.cit, pp.941-942.
- (38) p.19.

- (39) G.Blancas, pp.74-75, 92-93.
- (40) G.Blancas, pp.63-64, 92-93 y p.73.
- (41) G.Blancas, p.75.
- (42) Para más detalles, vid., N.D.Shergold, op.cit., pp.117-118.
- (43) G.Blancas, p.77.
- (44) Vid., Shergold, pp.118-20.
- (45) Vid., S.Carreres Zacarés, t.I, pp.53-56 y t.II, pp.65-72, en especial, p.70, "Mestre d'axa" recuerda la denominación similar italiana "maestro d'ascia".
- (46) t.II, p.68.
- (47) N.D.Shergold, p.136, da la fecha de 1415, H.Merimée, El arte dramático, op.cit., t.I, p.29, da la de 1413. Según la documentación, la entrada tuvo lugar en diciembre de 1414.
- (48) p.22, n.10.
- (49) p.55.
- (50) Vid., F.Doglio, Teatro in Europa, Milán, Garzanti, — 1982, t.I, sobre todo el cap.II, apartado 3."Il nuovo teatro europeo nel Trecento e nel Quattrocento", y 4."Lo spettacolo medioevale: istituzioni, interpreti, scena e pubblico", pp.294-367. Se echan a faltar, sin embargo, noticias de la evolución dramática española y el estudio aparece muy ligado a aquellos espectáculos.-básicamente religio\_

sos— cuyo texto se ha conservado. Vid. también, A.Nicoll, Lo spazio scenico, Roma, Bulzoni, 1971<sup>6</sup>, pp.70-75. Sobre el policentrismo de este movimiento se pronunciaba J.Jacquot, aunque refiriéndose no a los elementos escenográficos sino a le lieu théâtral: "Il est pausable en effet que des conditions de jeu semblables aboutissent à des formes d'organisation analogue du lieu théâtral, sans qu'interviennent des influences. Dans le cas du théâtre médiéval l'influence est, suivant les cas, plus ou moins vérifiable et, dans la mesure où elle existe, il s'agit d'un complexe d'échanges et, à l'échelle de l'Europe, aucun foyer n'étant prédominant, bien que plusieurs aient une grande importance", "Les types de lieu théâtral et leurs transformations", en: J.Jacquot (ed), Le lieu théâtral à la Renaissance, I, op. cit., p.475.

(51) A.Nicoll, op.cit., p.30.

(52) Vid., J.LL.Sirera "El teatro medieval valenciano" pp. 92 en J.Oleza (ed) Teatro y prácticas escénicas I, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, y J.F.Massip, Teatre religiós medieval als Països Catalans, Barcelona, Edicions 62, 1984, p.128 y H.Merimée, El arte dramático, op.cit., I, pp. 16 ss.

(53) J.F.Massip, pp.133-5 y J.LL.Sirera, pp.92-95.

(54) L.Zorzi, Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana, Torino, Einaudi, 1977, pp.72-74, hace un resumen sobre la documentación conocida al respecto de esta representación y de la de la Anunziata. Vid., el más clásico estudio de A.D'Ancona,

Origini del teatro italiano, Torino, Ermanno --  
Loescher, 1891, t.I, pp.305-7.

- (55) Vid., E.Faccioli (ed), Il teatro italiano, Torino, --  
Einaudi, 1975, t.I, vol.2, pp.688-690 que aporta  
el documento más completo sobre la representación.
- (56) Vid., por ejemplo, un documento que describe la fiesta  
de Pentecostés celebrada en Vicenza en 1379, en  
E.Faccioli (ed), op.cit., pp.686-687.
- (57) L.Zorzi, op.cit., pp.154-156, n.25 menciona al respec-  
to cómo, ya una novela de fines del trescientos,  
Il trecentonovelle, de F.Sacchetti, alude a la -  
representación de la Ascensión del Carmine con -  
el ascenso del Señor.
- (58) Vid., E.Faccioli (ed), op.cit., pp.690-92, aporta un  
documento contemporáneo a la representación, vid.,  
también la noticia en A.D'Ancona, op.cit., I, --  
pp.251-3 y 307-8.
- (59) G.Cohen, Histoire de la mise en scène dans le théâtre  
religieux français du moyen âge, Paris, 1951, --  
pp.152-155 y E.Konigson, L'espace théâtral médié-  
val, Paris, C.N.R.S, 1975, pp.125, 290-1.
- (60) op.cit., pp.74-75.
- (61) "La scena pastorale" en G.Papagno y A.Quondam (ed), -  
La corte e lo spazio: Ferrara Estense, Roma, Bul-  
zoni, 1982, II, p.518 y n.63.
- (62) H.Merimée, El arte dramático, op.cit., t.I, p.21.



- (63) N.D.Shergold, op.cit., p.54. Éstos participaban en la procesión de Valencia al menos desde 1381; en la de Barcelona desde 1391.
- (64) N.D.Shergold, p.54.
- (65) N.D.Shergold, p.56.
- (66) Tragitaire equivale a "praestigiator" y tragit es palabra que aparece referida a ficciones y encantamientos, vid., J.Rubió i Balaguer "Sobre el primer teatre valencia", en La cultura catalana del Renaixement a la decadència, Barcelona, edicions 62, 1964, p.144.
- (67) idem.p.154.
- (68) G.de Blancas, op.cit., p.77.
- (69) S.Carreres Zacarés, op.cit., t.II, p.34.
- (70) S.Carreres Zacarés, t.II, p.84-5. Como dato curioso, los entremeses se confeccionaban en la "Daraçana que es dins la dita ciutat", diferente de la "Daraçana del Mar o del Grao", mencionada en otras ocasiones, vid., documento, t.II, p.78.
- (71) vid., N.D.Shergold, op.cit., pp.54, 55, 56, 57.
- (72) vid., J.LL.Sirera, art.cit., p.99.
- (73) El ejemplo de este carácter cíclico es claro en el caso de la procesión de Barcelona de 1424 con carros que representaban desde la creación del mundo, la caída de Lucifer y la expulsión del paraíso, pasando por el del arca de Noé, y otros epi-

sodios del antiguo testamento (Abraham e Isaac, David y el gigante...) hasta llegar a la Anunciación, el entremés de Navidad con los Reyes, el episodio de los Inocentes, Herodes, la Crucifixión, la Resurrección, San Jorge y el Dragón... entre otros, vid., N.D.Shergold, pp.56-57. Algunas escenas sucesivas podrían configurar -como un escenario múltiple móvil- un pasaje bíblico. Es sugerente en este sentido la idea de H.Corbató, Los misterios del Corpus en Valencia, Berkeley, 1932, p.72, que propone una representación del valenciano Misteri del Rei Herodes con escenas representadas en diferentes puntos de la procesión. Vid., también J.Romeu, Teatre hagiogràfic, Barcelona, Barcino, 1957, I, p.11.

(74) N.D.Shergold, p.58.

(75) N.D.Shergold, pp.56-7. Quizá la procesión se desarrollase de manera similar a como se hacía en algunas ciudades italianas. En 1454 tuvo lugar en Florencia la tradicional procesión de S.Juan Bautista en la que participaban los carros o "edifici zai" del Corpus prácticamente con los mismos temas y estructuras cíclicas que vemos explotados en Valencia o en Barcelona. Al llegar a la plaza ante señores y autoridades se hacía una breve representación de la escena; así la batalla entre ángeles y demonios, la expulsión del paraíso, la anunciación, el nacimiento con los Reyes a caballo detrás, el sepulcro... y como en España estatuas y personajes a pie acompañaban la procesión, músicos... En una procesión que tuvo lugar en --



1439 se incluía también San Jorge y el "milagro" del dragón como en Barcelona en 1424. Escenas - animadas con -quizá- algunos breves diálogos, can-tados o no, de los que, como en España, no se ha - conservado testimonio. No obstante, desde Ancona, se ha destacado su importancia en la creación de dramas posteriores fundados sobre estos temas, - vid., A.D'Ancona, op.cit. vol.I, pp.230-42; E. - Faccioli (ed), Il teatro italiano, op.cit., I,2. pp.693-694.

- (76) J.Romeu, Teatre profà, Barcelona, Barcino, 1962, I, - pp.12-13.
- (77) vid., J.LL.Sirera, art.cit., p.100.
- (78) J.Rubió i Balaguer, art.cit., p.146.
- (79) H.Merimée, El arte dramático..., op.cit., I, p.30, - n.6.
- (80) vid., Teatro en Toledo en el siglo XV "Auto de la Pa-sión" de Alonso del Campo, BRAE, anejo XXXV, Ma-  
drid 1977. Como hemos expuesto en otro lugar, --  
quizá la influencia valenciana fuese más allá del  
terreno escenográfico. Muchos de los títulos de  
los autos toledanos coinciden con los del Corpus  
valenciano y las consuetas mallorquinas, vid., -  
T.Ferrer, "Jaime Ferruz en la tradición del tea-  
tro religioso", en J.Oleza (ed), Teatro y prácti-  
cas escénicas, I, op.cit., p.114 y Aproximación  
al estudio del teatro religioso. El Códice de --  
Autos Viejos, Memoria de Licenciatura, Valencia,  
1972, pp.53 ss.

- (81) N.D.Shergold, p.56; H.Merimée, op.cit., pp.13-14.
- (82) N.D.Shergold, pp.57-58.
- (83) Es curiosa esta denominación "roca", ya que en Sevilla la palabra habitual para lo que en Valencia se - entiende por roca (carro y decorado) era más bien "castillo". ¿Quizá por influencia valenciana? la palabra "roca" no parece haber sido utilizada en la tradición castellana. Los documentos aportados por C.Torroja Menéndez y M.Rivas Pala, op.cit., para Toledo se refieren a "entremeses", "juegos", "carros", "carretones" y "carretas", vid., p.e. pp.13, 185 y 190.
- (84) J.Sentaurens, Seville et le théâtre, I, pp.47-48.
- (85) Corbató, op.cit., p.69, n.67; N.D.Shergold, op.cit., p.67.
- (86) N.D.Shergold, pp.14-15.
- (87) Para los datos que siguen, vid., F.Huerta Viñas, Teatre Bíblic. Antic Testament, Barcelona, Barcino, 1976, introducción, sobre todo, pp.23-25 y J.Romeu, Teatre hagiogràfic, Barcelona, Barcino, -- 1957, vol.I, p.73-124. Se tiende a creer que fue ron obras representadas, en su mayor parte, en - la Catedral de Mallorca -a juzgar por las acota- ciones y el contexto- y algunas pocas en conven- tos de la Ciudad, vid., Romeu p.75. Para la Con- sueta de San Jordi que tratamos a continuación, vid., el mismo J.Romeu, pp.138 y N.D.Shergold, - op.cit., pp.57 y 63.

- (88) art.cit., p.99.
- (89) S.Carreres Zacarés, op.cit., t.I, pp.58-9.
- (90) J.Sanchis Sivera (ed), Libre de Antiquitats, Valencia, 1926, 10) y S.Carreres Zacarés, I, p.61.
- (91) S.Carreres Zacarés, I, p.66.
- (92) J.Sanchis Sivera, op.cit., 9).
- (93) idem., 17).
- (94) Para los datos anteriores N.D.Shergold, op.cit., pp. 136-138.
- (95) J.Sentaurens, Séville et le théâtre..., op.cit., p.32.
- (96) N.D.Shergold, p.138.
- (97) vid., S.Carreres Zacarés, I, pp.73 ss. Tenemos en estas fiestas una prueba de la progresiva introducción en la procesión del Corpus (que en esta ocasión como en otras tuvo lugar) de elementos ajenos al sentido religioso de la procesión; aquí apareció un número de "saltos" y otro de los Pelaires, muy celebrado, y que tenía un tono más bien irreverente y cómico, pues representaba a un fraile sermoneador al que seguían sus compañeros bailando.
- (98) J.Alenda y Mira, Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España, Madrid, 1903, I, p.30.
- (99) S.Carreres Zacarés, II, p.147.
- (100) J.Sanchis Sivera, Libre d'Antiquitats, op.cit., 10) y S. Carreres Zacarés, I, 90.

- (101) N.D.Shergold, pp.138-9.
- (102) idem., p.128.
- (103) R.E.Surtz, The birth of a theater, Madrid, Castalia, 1979, pp.80-84.
- (104) J.Sanchis Sivera, op.cit., 1), 3), S.Carreres Zacarés, I, 82-84.
- (105) S.Carreres Zacarés, I, pp.86-7.
- (106) vid., N.D.Shergold, p.138, J.Sentaurens, p.31, S.Carreres Zacarés, II, pp.177-9.
- (107) Para los datos que siguen sobre las fiestas de Gerona, vid., J.Rubió i Balaguer, art.cit., pp.145-6.
- (108) S.Carreres Zacarés, II, p.70.
- (109) Destacó también el carro triunfal tirado por cuatro caballos blancos con la representación sobre él de los reyes y a sus pies el Rey moro vencido. Delante de él desfilaba un ejército cristiano con un séquito de prisioneros sarracenos, todo ello invención de Rafaele Riario. El evento hizo correr tinta. Carlo Verardi escribió su Historia - Baelica drama en prosa latina representado en Roma en el palacio de Riario. En Nápoles es Castel Capuano se representaba la Presa di Granada de Jacopo Sannazaro ante Alfonso, duque de Calabria y El trionfo de la fama, del mismo Sannazaro ante Federico, duque de Altamira, vid., F.Cruciani, Teatro nel Rinascimento, op.cit., pp.228-239.
- (110) vid., J.M.Salrach, y E.Duran, Història dels Països - Catalans, op.cit., p.839.

- (111) J.Rubió i Balaguer, "Alfons el Magnànim i la reina - Maria. L'espiritualitat, la voluntat i el caràcter en dos reis del Renaixement", en La cultura catalana del Renaixement a la Decadència, Barcelona, Ed.62, 1964.
- (112) J.Burckhardt, La cultura del Renacimiento en Italia, Madrid, Escelicer, 1974, pp.353-354.
- (113) S.Carreres Zacarés, I, p.69, II, p.106.
- (114) idem., II, p.110.
- (115) Dietari del capellà d'Anfóns. Sobre la fascinación - que exercia la Ciudad sobre los viajeros de la - época, vid. M.Sanchis Guarner, La Ciutat de València, València, Ajuntament, 1983<sup>4</sup>, pp.182 ss.
- (116) E.Povoledo "Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance", p.99, en J.Jacquot (ed.) Le lieu théâtral à la Renaissance, op.cit., y D'Ancona, op.cit., I, p.278.
- (117) J.Rubió i Balaguer, "Sobre el primer teatre valencia", art.cit., pp.144-5.
- (118) Así por ejemplo cuando la elección del Papa Calixto III (1455) los Jurados consignan "Com (...) fos venguda nova certa que la magestat del senyor -- Rey havia feta una molt gran festa en la Ciutat de Nàpols e molta alegria (...) en la qual festa e alegria havien feytes moltes alimares, sons, - solemnes e devotes processons e altres maneres - de coses e solempnitats..." los jurados deciden que la Ciudad "alegrant-se ab lo dit senyor, fes

alguna solempnitat e alegria...". S.Carreres Zaccarés, op.cit., II, 114. De manera similar se con-  
signa la causa de las fiestas, el mismo año, por  
la paz entre Alfonso y algunos estados italianos,  
idem., p.112.

- (119) Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo, Ed. y estudio de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, pp.53-57, p.73 y otros ejemplos, pp. 36,47,49,65. Estas competiciones y las escaramuzas tenían también su réplica burlesca en ocasiones. Así el Martes de Carnal, cada año, tenía lugar un combate de hortelanos que con armaduras - ridículas se atizaban unos a otros con calabazas, pp.112,164. Otras veces participaban bufones o - "locos" en sortijas burlescas, vid., pp.102, 111.
- (120) pp.38-59.
- (121) N.D.Shergold, pp.123-124.
- (122) p.71.
- (123) p.172.
- (124) p.195.
- (125) p.259.
- (126) pp.98-100.
- (127) vid., J.Oleza, "Fastos cortesanos y teatralidad religiosa. Vinculaciones medievales" en M.Chiabò y - F.Doglio (ed), Actas del Congreso Ceti sociali - ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400, Viterbo, 1985, pp.265-294.

- (128) vid., Hechos..., op.cit., pp.436, 380, 260 y pp.35, 47,49,54,199.
- (129) pp.63-64, 123 y 166.
- (130) pp.64-65, 167,169.
- (131) p.111.
- (132) pp.161 y 166.
- (133) vid., pp.155-64, 195-6 y 101-2, 123-4, 135-6.
- (134) p.55. Otras menciones de momos, pp.40,50,73,156,163, 378,380, etc.
- (135) p.48. En 1465, el día del bautizo del primer hijo - del Condestable, y después de cenar "hubo tres - coplas de momos y personajes", p.262. Vid., también p.112.
- (136) p.51.
- (137) p.110.
- (138) p.154.
- (139) Para un estudio más detallado de ambos y de sus vinculaciones con la tradición litúrgica medieval - vid., J.Oleza, art.cit., sobre todo pp.268-269 y 284 ss.
- (140) Se encarga en repetidas ocasiones de destacar este - hecho, vid., por ejemplo, pp.72-73, "Esta fecha facia 7 solepnizava el dicho señor Condestable - en cada un año (...) lo uno por devoçion, y lo - al porque en tal dia nasció el rey nuestro señor,

cuyo servicio él tanto deseava y procurava".

- (141) pp.71, 40, 102.
- (142) vid., R.E.Surtz, The birth of a theater, op.cit., pp. 74-75.
- (143) p.73. Aparte de esta afirmación, el cronista da fé de las representaciones de 1461 a 1464 ambos años - inclusive, pp.40,72-73,102,162, aunque sólo aporta descripciones completas de las de 1462 y 1463.
- (144) p.72.
- (145) p.102.
- (146) art.cit., p.294.
- (147) J.Oleza, art.cit., pp.286-287.
- (148) F.López Estrada, "Nueva lectura de la Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, de Gómez Manrique", un Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Etude du Théâtre Médiéval, - Viterbo 10-15 julio, 1983, pp.423-43, en especial 427,430 y 437. Vid., tb. N.D.Shergold, op.cit., - pp.39-40, 127-28 y R.E.Surtz, op.cit., 75,78,85.
- (149) p.75.
- (150) vid., N.D.Shergold, p.128 y E.Asensio "De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente", Anais do Primeiro Congresso Brasileiro - de Lingua falada no teatro, Rio de Janeiro, 1958, p.166.
- (151) vid., N.D.Shergold, p.126, y E.Asensio, p.165.



- (152) E.Asensio, p.166 y N.D.Shergold, pp.29-30.
- (153) N.D.Shergold, pp.129-30.
- (154) Para más detalles, idem., pp.131-2.
- (155) L'espace théâtral medieval, op.cit., p.77.
- (156) Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al settecento, Roma, Bulzoni, 1974, p.16.
- (157) Justicia y Prudencia saludan al rey: "Lo Rey del cel e Rey dels Reys,/ Rey Daragó, trameta tu/ ceptre real jutgant cascu/ per equal de furs e leys,/ vulles tots temps pau en cercar/ que fa los pobles aumentar,/ velant tots temps lo be publich,/ com a bon pare e fel amich". Tras diversas alabanzas al monarca por la rectitud de su reinado, los ángeles desde lo alto de las Torres responden: "Huy Valencia fa festa/ per venir vos novament,/ la ciutat real aqueta/ es al vostre manament/ Manament besant peus e mans,/ e presta entrau gloriosament", vid. S.Carreres Zacarés, op.cit., I, pp.74-75.
- (158) Carreres, idem, pp.69 y 102.
- (159) Libre de memòries de diversos sucessos é fets memorables é de coses señalades de la ciutat e regne de Valencia, é de eleccions de jurats e altres officis de aquella, seguint lo orde dels llibres de consells de la dita ciutat, el fragmento correspondiente a -

estas fiestas es reproducido por A.Morel-Fatio y -  
A.Rodríguez Moñino en el apéndice a la edición de  
la Relación del Viaje hecho por Felipe II en 1585  
escrita por Henrique Cock, Madrid, 1876, pp.306-314.

- (160) Por poner sólo algunos ejemplos, L.Zorzi, Il tea—  
tro e la città. Saggi sulla scena italiana, Torino,  
Einaudi, 1977, p.90: en Konigson, op.cit.; a este  
aspecto, el de la relación entre el urbanismo en -  
Jaén y el fasto en la corte del Condestable Miguel  
Lucas de Iranzo, dedica algunas páginas J.Oleza, -  
en su artículo ya mencionado, "Fastos cortesanos...";  
en este sentido vid. también J.Gallego "El Madrid  
de los Austrias: Un urbanismo de teatro", Rev. de  
Occidente, nº 73, abril 1969, pp.19-54.
- (161) B.N.M. mss. ll. 268<sup>8</sup> .
- (162) vid. op.cit., sobre todo el capítulo VI.
- (163) Para más detalles sobre estas dos obras vid. cap.II.  
p.p. 196.220.
- (164) op.cit., p.19.

Capítulo II: EL TEXTO Y LA PUESTA EN  
ESCENA: INCÓGNITAS E HIPÓ-  
TESIS EN EL QUINIENTOS.

## II.1.- INTRODUCCIÓN

Con el presente capítulo trataremos de perseguir la evolución del tratamiento del espacio escénico y de la escenografía a partir de algunos de los textos teatrales conservados del siglo XVI. Hemos intentado consultar un número importante de obras y autores, pero no pretendíamos llevar a cabo un estudio exhaustivo, sino más bien ilustrativo de un aspecto de la representación teatral del que apenas conocemos nada en un período en que, sin embargo, se introducen cambios fundamentales para la concepción de la puesta en escena, como apuntábamos al finalizar el capítulo anterior; básicamente, el cambio en la concepción del espacio escénico y en la disposición del escenario, efectivamente consumados cuando se abren los primeros edificios teatrales estables: los corrales.

¿De qué manera afectaron estos cambios a la puesta en escena en toda esta larga etapa que va desde final de la Edad Media a la aparición de los primeros corrales, etapa de suma importancia, además, si consideramos que es la que corresponde a la gestación del drama moderno peninsular? ¿Hay que pensar que se prescindía siempre de elementos de decorado, cuando éstos sí eran utilizados en el marco del fasto? Y cuando eran utilizados, ¿qué técnica se aplicaba en su tratamiento?

Son éstas preguntas a las que sólo podemos contestar con hipótesis, dada la escasez de acotaciones explícitas en los textos que tratamos, y dada también la carencia de relaciones que describan las circunstancias en

que se produce una representación.

Durante todo el siglo XVI son en efecto muy escasas relaciones como aquéllas que narrarán un siglo más tarde fastos y representaciones promovidos desde los círculos cortesanos ligados a la familia real, y que a veces incluso acompañarán la publicación de algunas comedias: así La Gloria de Niquea de Villamediana o Querer por sólo querer de Hurtado de Mendoza.

En ocasiones la relación entre el esfuerzo realizado y las conclusiones que podíamos extraer resultaba desalentadora, pero un estudio de conjunto nos ha permitido seleccionar algunas piezas que —de cara a elaborar conclusiones— permitían construir hipótesis sobre su puesta en escena y además poseían puntos de contacto con otras piezas, lo que ayudaba a concebir una tipificación de la puesta en escena.

## II.2.- LAS ÉGLOGAS PASTORILES EN SU ETAPA PRIMITIVA

Las églogas pastoriles ocuparon, como es sabido, los salones de la nobleza durante la primera mitad del siglo XVI; desde el modelo cómico-costumbrista de pastores rústicos generado a partir de la evolución del Quem Quae-ritis navideño, hasta el modelo bucólico de amores idealizados entre pastores y pastoras sofisticados, que se introducirá posteriormente y que llegará a integrar incluso elementos característicos del modelo rústico.

Shergold<sup>(1)</sup> ya señalaba la pobreza escenográfica requerida en este tipo de piezas. Y antes R.B.Williams<sup>(2)</sup> en su trabajo The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555, había investigado este aspecto llegando a las mismas conclusiones. Más recientemente los estudios de J.Oleza se declaraban en el mismo sentido destacando el predominio absoluto de la palabra y la sobriedad de recursos escenográficos entre los elementos básicos del espectáculo pastoril.<sup>(3)</sup>

A esta pobreza de recursos escenográficos vienen a añadirse además algunos obstáculos a la hora de estudiar el tratamiento del espacio escénico. Las acotaciones en general, y en especial sobre escenografía, no son abundantes. El hecho de que el autor fuese un paniaguado de la casa señorial o en cualquier caso interviniese directamente (muchas veces como actor) en la representación, reducía la necesidad de unas acotaciones que podían ser transmitidas verbalmente. En la mayor parte de las ocasiones el diálogo parece crear un ambiente escenográfico — inexistente en la sala, pero otras deducimos del diálogo posibles elementos escenográficos que no encontramos en las acotaciones y cuya utilización no debía exigir grandes problemas:

"e vamos a ella

por baxo estas matas pues no se decata"

(Égloga de Torino)

Por otro lado hay que pensar que dada la irrepetibilidad de estas representaciones y su carácter circunstancial, cuando eran reproducidas (caso de Juan del Encina, por ejemplo) lo eran mas como textos literarios que como obras para ser retomadas y re-presentadas ante el —

público. Las acotaciones, por lo tanto, que no fueran de estricta necesidad para la comprensión perdían parte de su sentido.

En todo caso, existe en el primer cuarto del XVI aproximadamente, una clara división del trabajo teatral; por un lado el fasto que recoge la sabiduría escenográfica medieval; por otro, las piezas pastoriles que se constituyen esencialmente como teatro de la palabra. Estas son un eslabón más dentro de la cadena de festejos que suele conformar la fiesta cortesana: banquetes, torneos, saraos... y representaciones pastoriles.

### II.2.1.- Juan del Encina

El modelo rústico del primer Encina configura un tipo de teatro cortesano representado en sala (las navidades y carnavalescas del primer Cancionero (1496), representadas en el Palacio de los duques de Alba, como Encina se cuida de apuntar en los encabezamientos), en el que la escenografía y el aparato son sacrificados en función de la palabra y de la comicidad. Los personajes irrumpen (con un pretendido factor sorpresa) en la sala, el escenario es la misma sala y en este sentido a ella hacen referencia frecuentemente los pastores. Así en la Egloga VIII, Menga exclama:

"!Dome a Dios! !Que esta cabaña  
ques bien chapada y bien luenga" (4)

La línea divisoria entre escenario y público - queda abolida por el hecho de que cualquier personaje, en determinado momento, puede ultrapasarla, como hace el pastor Juan/Encina al entregar a la duquesa su obra ("tome - vuestra señoría"). Las alusiones directas al mundo contemporáneo al auditorio, las alabanzas al duque, la defensa de sus propios escritos, ayudan asimismo a confundir - las distancias temporales entre el hecho navideño y el - presente del público. La representación es pretendidamente vivida por los duques, apelados continuamente como actores mudos por los pastores. La no repetibilidad de la - representación ayuda a no distanciarla como hecho teatral, a confundirla con la irrepetibilidad de los actos que se viven. Todos estos mecanismos puestos de relieve en la investigación de Surtz,<sup>(5)</sup> beben en los fastos, momos y entretenimientos cortesanos del XV, según vimos, y caracterizan no sólo el teatro de Encina, sino gran parte de las piezas cortesanas del XVI. Muchos de sus elementos pervivirán hasta enlazar con el teatro cortesano de la época - de Felipe III y Felipe IV.

Si la escenografía no es fundamental en las - églogas de Encina, sí que adquiere, sin embargo, relevancia el atrezzo, ligado al mundo pastoril. La Égloga representada la misma noche de Antruejo o Carnestollendas, - transcurre durante la cena de los pastores y éstos mencionan tocino, un barril de vino, un zurrón, y un tarro de - leche.<sup>(6)</sup> En la Égloga de las grandes lluvias los pastores aparecen sentados alrededor del fuego con una "sarta de hijos" y "tres trancas de castañas".<sup>(7)</sup> En la Égloga (VII) representada en recuesta de unos amores son necesarios una sortija, un caramillo, una honda y un cayado.<sup>(8)</sup>



Los elementos de atrezzo tienden muchas veces a ser emblemáticos. En la Égloga X, representada ante el príncipe d. Juan, Cupido aparece "con sus flechas y arco" hiriendo al pastor Pelayo.<sup>(9)</sup> Atrezzo y diálogo evocan un espacio al aire libre no representado en escena, excepto en las églogas I y VIII en donde el espacio representado es interior y se identifica con la misma sala.

Con la evolución de Encina, a partir de sus estancias en Italia<sup>(10)</sup> hacia la concepción del modelo bucólico, italianizante y clasicista, el paisaje evocado se estiliza, se convierte en el locus amoenus, la Arcadia feliz donde los personajes penan por sus amores. Así, en la Égloga de tres pastores, impresa en el Cancionero de 1509, el evocado por Fileno, mientras Zambardo propone "sentarse en aquesta frescura". El atrezzo, abundante, continúa girando en torno al mundo pastoril (zurrón, rabé, caramillo, y el cuchillo con el que se suicida Fileno).<sup>(11)</sup> En la Égloga de Cristino y Febea (no incluida en ninguna edición del Cancionero), tampoco aparece ninguna indicación escenográfica. El escenario evocado por Justino sugiere una montaña y quizá hubiese un "seto" en el escenario, junto a la salida de los actores:

Cristino: "(...) !Oh! ¿si fuese aquel Justino  
que viene por el camino  
allí junto cabe el seto?"

En cuanto a elementos de atrezzo, vemos a Cristino trocar un zurrón y un cayado por un hábito de ermitaño. Y Cupido aparece con arco y saetas y provisto de --  
alas.<sup>(12)</sup>

## II.2.2.- Plácido y Vitoriano: la definición de un escenario híbrido.

Es en la Egloga de Plácida y Vitoriano, tampoco incluida en ninguna edición del Cancionero, en donde el - espectáculo aparece más elaborado en su aspecto escénico. Se supone que fue representada en 1513 durante el segundo viaje a Italia de Encina en una de las salas del palacio de Jacobo Serra, natural de Valencia y arzobispo de Arborea. Los espacios ficticios evocados son tres: cuando Gil Cestero, probablemente el propio Encina, abre el prólogo,<sup>(13)</sup> el espacio real y el espacio representado se identifican "me vengo acá por palacio". Hay alusiones al cardenal, -- "nuestro amo", y al público, "compañía noble", como en las églogas rústicas de su primera época. Gil permanece, durante la representación, en la misma sala, o en algún lugar del escenario:

"Yo me quiero aquí quedar,  
que seremos dos pastores,  
y con ellos razonar..."<sup>(14)</sup>

Con la aparición de Plácida se inicia la obra. La única referencia al espacio en que hipotéticamente se encuentra la protagonista se contiene en estas palabras:

"Yo me vo. Quedaos, a Dios,  
palacios de mi consuelo..."<sup>(15)</sup>

Pero la alusión de Plácida a los "palacios" es más bien retórica que espacial: Plácida abandona los "palacios" (léase mejor corte), para dirigirse a los "campos". Como no hay ninguna otra referencia las alternativas se - reducen a dos: o el espacio de la ficción es el mismo en

el que ha representado Gil (el palacio del Cardenal identificado como espacio de la ficción); o esta primera escena, en que se produce el monólogo de Plácida, tiene lugar en la ficción, como las escenas siguientes, en el espacio de una calle.

Los personajes de las escenas que siguen, con sus palabras, configuran claramente el espacio ficticio de una calle. Vitoriano dice dirigirse a casa de Suplicio y ambos juntos a casa de Flugencia. En ésta es necesaria la utilización, en el plano superior, de una ventana practicable a la que se refieren tanto Suplicio como Vitoriano (éste se queja además de que medie una pared entre él y Flugencia). Desde esta ventana le habla Flugencia a Vitoriano, mientras Suplicio espera "tras aquel cantón".<sup>(16)</sup> La alusión a un "cantón" o esquina, cuando el espacio imaginario es una calle, la encontraremos frecuentemente en Torres Naharro. Por otro lado, este espacio, el de la calle como punto de encuentro de personajes lo encontraremos en las comedias de Torres y sus seguidores, como muy bien observaba R.B. Williams.<sup>(17)</sup>

Después de estas escenas Suplicio, a ruegos de Vitoriano, llama al pastor Pascual que parece estar situado en un lugar del escenario cercano a donde se encuentran Vitoriano y Suplicio, pues se establece entre ellos la siguiente discusión:

SUPLICIO: "Pastorcillo, llega aquí,  
que luego te volverás.

PASCUA: Miafé, ¿cuydas que ha  
Sé que no soys vos mi amo;  
par Dios, venid vos acá,  
que no puedo yr yo allá"

Y sigue aún la discusión, desplazándose finalmente el pastor desde un aparente espacio al aire libre - hasta donde se encuentran Vitoriano y Suplicio, el espacio de la calle. El pastor Pascual les informa de que vió a Plácida vagar por la montaña. Y es entonces cuando Gil Cestero interviene avisando a Pascual y a Suplicio de que Vitoriano se les está escapando en dirección a la montaña ("¡Que se os va la compañía/ allá carra la montaña!"). Suplicio marcha tras él y transcurre seguidamente una escena cómica entre Pascual y Gil Cestero, que se encontraba evidentemente entre el público de la sala, pues Pascual le espeta: "Gil Cestero ¿acá estas tú?", y le recrimina: "¿estabas con los de villa?" (referencia clara al público),<sup>(18)</sup> para verter enseguida sus burlas sobre los enamoradizos - cortesanos:

"Dalos a ravia y a roña  
los de villa y palaciegos"<sup>(19)</sup>

Se rompe así, en un mecanismo muy del gusto cortesano, la distancia entre sala y escenario, entre realidad y ficción.

Después de esta escena cómica entre los pastores, y cuando éstos ya han desaparecido del escenario, aparece Plácida. El espacio representado a partir de ahora y hasta el final será un lugar al aire libre, un "valle", en donde hay que distinguir dos zonas delimitadas: la fuente, junto a la cual se suicida Plácida, y la arboleda donde se duerme Suplicio. Y ello porque Vitoriano deja el cuerpo de Plácida junto a la fuente para ir en busca de una daga, cuando acto seguido aparecen los pastores y Suplicio, — quien ha ido a pedirles ayuda para enterrar a Plácida. Al mismo tiempo los pastores quedan en escena con Suplicio, que se duerme, mientras tiene lugar el regreso a la fuente de Vitoriano y la resurrección de Plácida.

Es posible que la fuente apareciese en algún momento como elemento escenográfico. Se alude a ella en el argumento introductorio y a ella también dicen dirigirse Suplicio y Vitoriano desde el espacio en el que posteriormente aparecen los pastores:

Vitoriano: "Allí cabe aquella fuente  
parece estar no se qué  
(...)  
Vamos allá prestamente  
no paremos por tu fe"

Además al desmayarse Vitoriano, Suplicio, le —  
echará agua de esta fuente:

"Desta agua le quiero echar  
por ver si tornará en sí"

El lugar en donde duermen los pastores y Suplicio es aludido por Gil como una "arboleda", en donde los pastores, además, recogen flores y hacen guirnaldas. Este es posiblemente la zona en donde se encontraba Pascual en la primera parte de la obra, al ser requerido por Suplicio desde el otro espacio, el de la calle. Para la aparición de Mercurio pudo haberse utilizado maquinaria aérea: mientras Venus sólo "aparece", Mercurio parece llegar desde el cielo, como se explica en el argumento, como expresa también Gil Cestero en el prólogo ("Mas antes haze venir [ Venus ] a Mercurio desde el cielo") y, finalmente, como declaran estas palabras de los personajes:

Vitoriano: "(...) haz de manera que vea  
Mercurio venir del cielo..."

Venus: "(...) Calla y mira,  
(...) Ven Mercurio, hermano mío,  
ruegote que acá decieras..."<sup>(20)</sup>

Mercurio tras la resurrección de Plácida afirma:

"que yo vuelvo a mi región"<sup>(21)</sup>

Y de nuevo Vitoriano al explicar el hecho a Sulpicio:

"Mercurio del cielo vino"<sup>(22)</sup>

A este posible efecto especial cabe añadir el villancico y la danza final, que se inicia con la entrada de un gaitero. Se configura así un cuadro con todos los personajes en escena. El atrezzo utilizado es abundante, con alguna referencia al vestuario.

Nada sabemos sobre las circunstancias de la representación de Tres pastores y de Cristino y Febea, pero nada en ellas ni explícita ni implícitamente nos permite hacer hipótesis sobre las novedades introducidas en cuanto a la puesta en escena. Sin embargo, los datos aportados por la Égloga de Plácida y Vitoriano, así como la situación teatral italiana permiten deducir ciertas innovaciones introducidas por Encina respecto a su propia producción.

Algunos de los elementos escenográficos que fueron utilizados como la maquinaria aérea para hacer descender y ascender a Mercurio, eran conocidos en España y empleados desde la Edad Media en representaciones religiosas y fastos, como ya vimos en el capítulo I. Recordemos simplemente el extraordinario despliegue escénico que llevaron aparejadas las coronaciones de Martín el Humano en 1399 y de Fernando de Antequera en 1414.

Pero las églogas pastoriles españolas aún cuando aparezcan insertas en el marco del fasto, no se van a ver contagiadas por su espectacularidad, al contrario que ocurre con las piezas cortesanas italianas, de contenido mitológico-pastoril y de magestuosa puesta en escena. Con

estas representaciones que forman parte de los confusos, variados y controvertidos antecedentes de lo que cuajaría con el tiempo en un tercer género regular, -la fábula, - drama o tragicomedia pastoral-, debió entrar en contacto Encina en Italia, y a estas alturas de nuestros conocimientos creemos ya inaplazable una consideración comparativa.

Según ha estudiado E. Bigi<sup>(23)</sup> a fines del XV y durante la primera mitad del XVI, en Italia, las piezas - pastoriles no se cifien a un modelo representativo específico sino que coexisten diversas tradiciones que utilizan personajes pastoriles: desde la égloga lírica dialogada - a la sacra representación, desde la farsa rústica a la comedia de imitación clásica, desde la novela pastoril a la lírica petrarquista, pasando por ciertos poemas mitológicos-encomiásticos, con inseririmenti coreográficos y musicales, sin olvidar la estrecha relación del mundo pastoril con la fiesta (cortesana o no) en sus múltiples expresiones (torneo, banquete, entradas...).

Esta diversidad de fuentes se refleja en la variedad de denominaciones (ecloga, favola, comedia pastorale, fiesta, tragicomedia); en diferencias de estructura; en la conjunción de personajes que van desde pastores, ninfas y dioses mitológicos a ermitaños, salvajes, magos, médicos y campesinos; en una lengua, en fin, que mezcla los aulico y la jerga dialectal. Todas estas piezas tienen en común, sin embargo, el poseer un carácter de espectáculo de recreo y evasión prevalentemente idílico, aún introduciendo en algunas ocasiones elementos cómicos y novelescos. E. Bigi, en un intento de clasificación interna de estas piezas a partir del tipo de público al que iban dirigidas, - distingue entre aquellas ligadas a cortes señoriales, con un nivel literario elevado, como el Orfeo de Poliziano, -

la Tirsi de Castiglione, I due pellegrini de Tanssillo o el Cefaló de Correggio, y aquellas otras piezas dirigidas a un público más amplio, no sólo cortesano sino también - académico, estudiantil y burgués, que incluyen elementos tanto pastoriles como farsescos, cómicos y rústicos: L'As-treo del boloñes Antonio Marescotti, Melandro e Rigo del faentino Alexandro de Caperano, L'Amaranta de Giovan Battista Casalio...

Esta diversidad temática, lingüística, estructu-  
ral, etc. constituye un signo de identidad característico  
del espectáculo pastoral italiano en sus orígenes, que —  
contrasta con los uniformados géneros cómico y trágico, y  
determina esa ambigua y movediza concepción de la esceno-  
grafia, como ha puesto de manifiesto M. Pieri: (24)

"Lo spettacolo pastorale resta comunque —  
condizionato da un'originaria incertezza —  
contenutistica, corrispettiva alla storica  
indeterminatezza dello stile humilis nella  
retorica e nella pittura. E noto come gli  
umanisti, riscoprendo Vitruvio, avessero —  
fondato immediatamente un rapporto istitu-  
zionale fra le tre scene e altrettanti sti-  
li figurativi, assai prima di applicare il  
problema al teatro. Mentre però la scena —  
comica e quella tragica, che richiedono —  
sfondi architettonici e prospettici sicu-  
ramente connotati, non pongono agli artisti  
problemi particolari, la non esistenza di  
una autonoma pittura de paesaggio relega —  
la scena satiresca in un limbo de generica  
gradevolezza". (25)



A esta temprana etapa de experimentación de la pastoral italiana, creemos pertenece la Égloga de Plácida y Vitoriano: Desde la fluctuante denominación (Gil Cestero en el prólogo le da nombre de "comedia"), hasta la con ju nción de espacios teóricamente contrapuestos: la calle, con al menos la fachada de la casa de Flugencia y una ven ta na, típica de la comedia, y un arcádico espacio al aire libre cuyos elementos recuerdan el escenario de la sátira tal como lo concebía Vitruvio y sus seguidores, Alberti, Prisciano, Serlio, etc: árboles, grutas, montaña, selvas, fuentes, flores... Espacio que posibilita la aparición de los personajes divinos, Venus y Mercurio, diametralmente opuestos al ambiente celestinesco en que se mueven Flugencia y la vieja Eritea. Es perceptible incluso una divi- si ón interna de la obra marcando una pausa entre ambos es pa ci os: una primera parte que, sin tener en cuenta el argumento y prólogo de Gil Cestero, abarca las diez primeras escenas. Una segunda parte que se prolonga desde que sale Plácida al escenario hasta el final, y que comprende las restantes diez escenas y concluye con una danza. Cada par te, además, posee su propio entremés cómico interno, a -- cargo de los pastores.

Es difícil establecer, sin embargo, el tipo de puesta en escena de estas tempranas representaciones, pero el estado de evolución escénica del teatro italiano hace posible pensar en la utilización de algunos elementos esce nogr áfi cos como los que hemos apuntado arriba; una casa -- quizá dos--, una arboleda donde duermen los pastores y re co ge n las flores para hacer sus guirnaldas, y la utiliza ci ón de maquinaria aérea para el descenso de Mercurio. To do ello con una tradición que partía ya de fines del Quat ro cento, y que había sido utilizada en espectáculos di--

versos, pero todos de filiación cortesana: en 1475, en Bolonia con motivo de la boda entre Bernardina Rangoni y — Guido Pepoli, tuvo lugar, entre otras, una representación de Céfalo y Procri, en la misma sala del banquete, sobre un tablado en el cual se había construido "una silva e — tutte le cose necessarie"; en 1487, también en Bolonia, — en los festejos por el matrimonio entre Lucrezia d'Este y Giovanni Bentivoglio tuvo lugar una representación mitológico-pastoral también en la sala del banquete, que se inció con la entrada, a paso de danza, de los actores que — transportaban, ocultos en su interior, los objetos escenográficos que iban a ser necesarios para el desarrollo de la acción, y que eran los siguientes: "una torre, un palacio, una "montagna de bosco circundata, nel cui corpo era a modo una espelonca", y una roca;<sup>(26)</sup> la representación del Orfeo de Poliziano que tuvo lugar en 1480 en el palacio del Cardenal Francesco Gonzaga, exigía un decorado — "di Verzure", "un monte ombroso e vagamente fiorito" y — una fuente "soto l'ombrose foglie";<sup>(27)</sup> en 1496, Antonio Galeazzo Bentivoglio ofrecía a los embajadores milanés y veneciano, "una legiadra farsa cum uno apparato tuto di — verde el pavimento din-torno, cum lo coperto di azurro — stellato"; en fin, en el torneo dramático celebrado en — 1527, con participación de faunos, ninfas, salvajes y sátiros, fue utilizado, entre otros un carro con "la fonte de Ipocrene".<sup>(28)</sup>

Algunos espectáculos requirieron, como ha señalado M. Pieri puestas en escenas híbridas urbano-rústicas. Así el Cefaló de Correggio en su representación ferraresa de 1487, requería sobre el escenario "uno tribunale de — legno e asse depinto cum caxe in foggia de castello e ciutade", además de los consabidos "ornamenti di verzura".<sup>(29)</sup>

Muy pocos años después de la representación de Encina, en 1521 o poco antes, la Pastoral de Ruzante exigía para su escenificación un tablado con varias zonas diferenciadas:

"un paesaggio silvestre con un prato in mezzo dove principia e si svolge l'azione centrale; da un lato separato, il tempio del dio Pan, con l'altare, una fonte e un sepolcro antico, dall'altro un viattolo — conduce alla casa del medico della qual — tra gli alberi potrà scogersi la porta" (30)

La raíz medieval de estas puestas en escena es evidente, pero más que de escenario múltiple en el sentido medieval (es decir, varios escenarios como soporte de escenografía), habría que hablar de espacios o zonas simultáneas delimitadas, sobre un solo escenario. Ejemplos como éste, señalan el momento de la descomposición del escenario múltiple, pero son previos todavía al escenario unitario tal como se entendería sobre todo a partir de Serlio. Y sobre todo conectan inevitablemente con Plácida y Vitoriano, y hacen más comprensible la hibridez de su escenario y la delimitación de zonas dentro de él, tal como hemos estudiado. Obsérvese también la mención que la acotación de la Pastoral de Ruzante hace de un camino que conecta una zona con otra y que sin embargo no implica ya la utilización de varios escenarios. Decimos esto porque la referencia a caminos y atajos la encontraremos también en églogas españolas tardías, y muy posiblemente, ya a mitad de siglo, no implique tampoco en éstas la utilización de varios escenarios.

En cuanto a la maquinaria aérea, ésta gozaba de una larga tradición tanto en Italia como en España, según vimos al tratar este aspecto de la escenografía medieval. Recordemos aquel complejo mecanismo que alrededor de 1430 construía Filippo Brunelleschi para la representación de la Anunciación en la iglesia de San Felice in Piazza de Florencia, mecanismo que hacía ascender y descender personajes desde un "cielo" ubicado en la techumbre del templo, y que poseía características similares al construido hacia 1439 en el Carmino para la Ascensión del Señor.<sup>(31)</sup> La utilización de maquinaria aérea sobre carros móviles también es temprana en Italia, así en las famosas nuvole que recorrían la ciudad de Florencia en la procesión del día de San Juan.<sup>(32)</sup>

Un precedente de la utilización profana de maquinaria aérea lo constituye la representación de la Danée, de Baldassare Taccone, que tuvo lugar el 31 de enero de 1496 en el palacio de Gian Francesco Sanseverino, conde de Caiazzo, en Milán, ante Ludovico Sforza y otros príncipes y espectadores ilustres, según indica Taccone en el prólogo. La obra fue representada por los mismos cortesanos, entre ellos el autor, en el papel de Tacco, e incluía descensos y ascensos de Mercurio, Júpiter, Danée y el espectacular aterrizaje final de Apolo.<sup>(33)</sup>

Encina, dado el tipo de público al que se dirigía, no debió ser ajeno a este creciente interés de la nobleza italiana por la mitología y la espectacularidad. Interés que hacía confesar en 1502 a Isabella d'Este, en carta a su marido, el aburrimiento que le habían producido las representaciones de las comedias plautinas que habían tenido lugar durante las bodas de su hermano Alfonso con Lucrecia Borja, mientras encarecía vivamente los in

termezzi plagados de ninfas, sátiros y cupidos. (34)

Si nos hemos detenido tanto en el análisis de Plácida y Victoriano es porque, es porque, escrita en castellano, no es asumida en los trabajos italianos, y producida en Italia, se estudia -escenográficamente- dentro de la tradición pastoril española, cuando, creemos, tanto — tiene que ver con la italiana. Es una primera muestra de la influencia escenográfica italiana sobre la tradición teatral española, que tan fructíferos resultados daría al correr el tiempo. No obstante no olvidamos por ello la indicación de López Estrada: "no es una ciega imitación". (35) Fundamentalmente, desde el punto de vista literario. Y — quizá es por esto que la representación no agradó a Federico Gonzaga, según informaba Stazio Gandio en su carta a los marqueses de Mantua. (36) Quizá —decimos— no comprendió el Gonzaga lo que de tradición teatral medieval española poseía; esa rusticidad del mundo pastoril y su lengua peculiar, el sayagués, o esa recreación del ambiente celestinesco, todo ello tan alejado de la Arcadia pastoril.

La situación teatral italiana posibilitaba pues un enriquecimiento escenográfico al que los autores españoles, cuando se vieron en la tesitura de tener que trabajar para un público italiano y cortesano, no siempre debieron ser impermeables. La Tropea, con su utilización — de un carro triunfal, es una prueba más de ello. ¿Por qué si Encina se vió influido por el drama italiano en cuanto a temas, personajes, organización de la acción... no pudo absorber también novedades en cuanto a su concepción escenográfica, sobre todo en una representación que se producía en Italia, y en un género como el pastoral eminentemente nuevo y renacentista, y caracterizado retóricamente por su hibridez?.

Pero fuera de estas excepciones y volviendo al marco de la península lo cierto es que la dramaturgia pastoril, por estos años, se sitúa en la línea de un teatro pobre en cuanto a recursos escenográficos y pervivirá con las mismas características en los seguidores de Encina, - tanto en las piezas navideñas como en aquellas ya emancipadas de la circunstancia religiosa y con una mayor o menor dosis de bucolismo. Vamos a verlo.

### II.2.3.- Los seguidores de Encina

Las piezas navideñas cortesanas, ya sean representadas en sala o capilla privada, continuarán el modelo establecido por Encina. Desde las dos representaciones de Lucas Fernández (Égloga o Farsa del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo y Auto o farsa del nacimiento de -- Nuestro Señor Jesucristo) hasta el Diálogo del Nacimiento de Torres Naharro, continuando por las piezas de Hernán López de Yanguas (Égloga en loor de la natividad de -- Nuestro Señor) o por la de Pedro Manuel de Urrea (Égloga sobre el nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo), o -- por la Farsa nuevamente trobada de Fernando Díaz... Los posibles elementos escenográficos son mínimos y ni siquiera necesarios. A veces hay referencias que evocan elementos de un paisaje al aire libre. En el Auto o Farsa de Lucas Fernández, Pascual hace referencia a un "otero"; en el Diálogo de Torres Naharro -escrito entre 1512 y 1517 - según Crawford-<sup>(37)</sup> se mencionan una fuente y un arbusto.

En el Auto o farsa de Lucas Fernández, el pastor Pascual aparece en escena en un lugar más elevado que el resto de sus compañeros. R.B.Williams<sup>(38)</sup> sugiere que se puede tratar de un muro de la sala que represente un risco. Quizá el otero que Pascual menciona al principio:

Llorente: Velo, velo donde está

(...)

Juan: Aua, que quiero saltar

Pascual: No saltes que está muy alto

Juan: Recógeme allá que salto

(...)

Pues por do descendiré

(...)

Llorente: quan presto que has allegado.<sup>(39)</sup>

Algunas de las églogas navideñas de Encina representadas en la sala del palacio de los duques de Alba finalizaban con un villancico en el momento en que los pastores decían partir a adorar el "Nacimiento" y a ofrecer sus presentes (¿quizá hacia la capilla?). Así ocurre, por ejemplo, en la Égloga representada en la misma noche de Navidad, publicada en el Cancionero de 1496 y en la Égloga de las grandes lluvias. Y también en las representaciones navideñas de Lucas Fernández.

En la Farsa nuevamente trobada de Fernando Díaz, anterior probablemente a 1520, los pastores que entregan los presentes se refieren a la belleza del niño, sus cabellos, ojos, etc., pero no hay referencia explícita al pesebre.<sup>(40)</sup> También en la Égloga en Loor de la Natividad de Yanguas, anterior a 1518, se hace referencia a la Virgen y al niño (¿quizá figuras mudas?), pero tampoco al pesebre.<sup>(41)</sup>

Sin embargo, sí que consta la utilización por parte de Gil Vicente del pesebre como elemento escenográfico. Así en el Auto pastoril castellano, representado en 1503 en el palacio real, se indica:

"Partem se pera o presepio cantando"

Y más adelante, "E chegando o presepio diz Gil". Y seguidamente Lucas comenta "que casa mas pobrezita".<sup>(42)</sup> También en el Auto dos Reis Magos hay que suponer un nacimiento ante el cual entregan sus presentes los Reyes. Ambas siguen de cerca el modelo navideño enciniano. Posteriormente Gil Vicente enriquecerá dramáticamente su modelo añadiendo personajes mitológicos o alegóricos. Aunque ello no modifique sustancialmente la concepción escenográfica. En el Auto dos quatro tempos representado ante el rey Manuel en Lisboa "nos paços Dalcaceua, na capella de Sam Miguel", el día de Navidad, los personajes (un serafín, dos ángeles, un arcángel, los cuatro tiempos y Júpiter) adoran, sucesivamente, al niño en el pesebre. Y en el Auto da Sibila Casandra, representado ante la reina María de Portugal en el Convento de Xabregas, la acotación indica "Abrem-se as cortinas onde esta a todo o aparato do nacimiento. Cantao quatro anjos". Hacia él se dirigen los pastores cantando. En el Auto da Mofina Mendes, representado en 1534, tras la anunciación del ángel a María, la acotación indica: "os anjos a sua partida tocão seus instrumentos, e cerrase a cortina", tras de lo cual se inician las escenas pastoriles, abriéndose las cortinas de nuevo probablemente para la escena del nacimiento.<sup>(43)</sup>

Más fundamental que la escenografía es una vez más el atrezzo que gira siempre en torno al mundo pastoril: zurrón, cayado, o leños para hacer un fuego en el Auto o Farsa...de Lucas Fernández, o los elementos utili-



zados en los juegos entre pastores; así en la misma pieza para el juego de la chueca se necesita un balón y un palo y los instrumentos musicales que acompañan los villancicos como en la Égloga de Yanguas,<sup>(44)</sup> la comida de los pastores o los presentes, a veces abundantes que ofrecen al niño. Así en la Farsa de Fernando Díaz los pastores ofrecen un cinto, honda, esquero, dos agujetas, un pandero, "lazos y perchas y un cucharal", "presado fresco sin sal", dos camisitas, cayado, y abarcas.

Gil Vicente con la introducción en sus piezas más secularizadas de personajes provenientes de esferas diversas de las pastoriles -mitológicos, alegóricos, etc-, debió ampliar las posibilidades del vestuario como muestran algunas de las escasas acotaciones: así, en el Auto de Mofina Mendes la Virgen aparece "vestida como Raynha";<sup>(45)</sup> el Estfo en el Auto dos quatro tempos se presenta con una "capella de palha". La importancia del vestuario (¿quizá participaban las damas de la corte en la representación?) la explitan los pastores en el momento de dirigirse al pesebre:

"Vamos ver con qué donzellas  
con que galas, con que arreos  
la hallamos..."<sup>(46)</sup>

Las églogas profanas tanto si se decantan por el modelo bucólico o rústico, o por ambos a la vez se mantendrán fieles al principio de sobriedad escenográfica. Continúan siendo fundamentales la música y el canto, y abundantes los aperos y utensilios pastoriles: cinta, campana, cayado, cachiporra en la Comedia de Bras-Gil y Beringuella de Lucas Fernández;<sup>(47)</sup> y los naipes para el juego, un cesto, un rurrón, ajos, cebolla, vino... en la

Égloga nueva de Diego Durán, escrita hacia 1520,<sup>(48)</sup> etc.

A pesar de las frecuentes alusiones a elementos de un paisaje al aire libre, pocas veces es explícita o imprescindible su plasmación escenográfica sobre todo en las piezas más primitivas. El argumento de la Farsa o casi comedia de L. Fernández indica que el pastor y la doncella se encuentran en el campo, indicación que posee un valor de guía fundamentalmente para el lector, y el pastor, más tarde, se referirá a su cabaña y floresta. En la Comedia de Bras Gil y Beringuella los personajes hacen referencia sucesivamente a un espino, breñas, peñas... Y montes, valles, cerros, ríos, fuentes, son mencionados en la Farsa o casi comedia del soldado; un encinar y un prado en la Égloga interlocutoria de Diego de Avila, impresa en 1511 o antes;<sup>(49)</sup> un prado y un campo en la Égloga nueva de Durán;<sup>(50)</sup> un desierto o tierra yerma en la anónima Égloga pastoril o de las cosas de Valencia,<sup>(51)</sup> por poner algunos ejemplos.

En alguna ocasión se indica explícitamente la utilización de algún elemento escenográfico. Así en la Égloga de Torino, inserta en la novela Questión de Amor, impresa en 1513, se explica en el argumento que el protagonista aparece "acostado debaxo de un pino que allí hazen traer" y en la acción se indica:

"Helo aqui está debaxo este pino"

"... e vamos a ella

por baxo estas matas pues no se decata"<sup>(52)</sup>

En algunas de las piezas más tardías (década de los 30 en adelante), es posible sin embargo deducir la utilización de algún edificio, quizá sólo una fachada con una puerta. El espacio global representado sigue siendo el

mismo: un espacio al aire libre. Pero aparecen dos zonas claramente delimitadas sobre el escenario: una más marcadamente campestre (a la que se refieren los personajes amgibuamente como un "valle", "prados" o "montañas"... ) pero con algún elemento escenográfico (unas matas, una fuente, etc.) y otra zona al aire libre también, pero que se localiza ante la puerta de un edificio (casa, ermita...). El influjo de la comedia es visible en la adopción de esta última: la casa urbana queda convertida, en clave pastoril, en cabaña o ermita.

Así pues, en la Farsa nuevamente compuesta por Juan de Paris, cuya primera edición conocida data de 1536, hay que suponer dos zonas en el escenario; <sup>(53)</sup> un espacio al aire libre al que hace referencia el ermitaño al iniciarse la obra ("Agora pues soy a este prado salido") con al menos unas "matas" bajo las cuales se esconde el pastor Vicente; y una ermita hacia la que se dirigen los pastores y la doncella desde el primer espacio, y que viene indicada no sólo por los diálogos sino por una de las acotaciones ("Vanse el Escudero y Hermitaño al hermita"). La ermita posee además una puerta por donde entran y salen el Escudero y el Ermitaño.

De la Farsa llamada Ardamisa de Diego de Negueta no se conoce fecha ni lugar de impresión, aunque se tiende a ubicarla en la primera mitad del siglo XVI. <sup>(54)</sup> En ella se hace mención de dos zonas en donde transcurre la acción: un espacio al aire libre, en las montañas, que viene marcado por la presencia de una fuente, mencionada por el pastor del introito y en la que posteriormente uno de los personajes tratará de llenar unos cántaros de agua. Además Ardamis y Guarilano dicen abandonar este espacio por un atajo para dirigirse a su casa. Posteriormente el

resto de los personajes irán en su busca, y efectivamente llamarán a la puerta de la casa y Ardamisa y Guarilano — saldrán de dentro.

En la Farsa nuevamente compuesta llamada Cornelia atribuida a Andrés de Prado, se menciona una parcela de tierra donde Benito dice estar sembrando y una calle — que comunica ésta con la casa de la pastora Cornelia, que posee una puerta practicable. (55)

En la Farsa hecha por Alonso de Salaya, las primeras escenas se desarrollan en un espacio campestre en — donde el pastor Domingo construye rápidamente una cabaña:

"hare presto sin engorra  
una muy gentil cabana" v.20

Y más adelante, para convencer a Minucio de que entre en escena, le indica: "entra, verás mi cabaña" (v.75). Desde allí los demás personajes acuden a la casa de Silmena, que cuenta con una puerta practicable. (56)

En otras se mantiene, no obstante, el espacio — único. Así en la Comedia Florisea de Francisco de Avendaño (1553) la acción transcurre a lo largo de los tres actos en un único espacio campestre con mención de bosques, riscos y zarzas, con quizá algunas matas aquí y allá sobre el escenario como parece deducirse por las referencias de Blancaflor. (57)

#### II.2.4.- Conclusiones

Un repaso, pues, de las piezas pastoriles confirma esa pobreza escenográfica de la que hablábamos al principio y que es el sello de identidad del espectáculo pastoril en sus orígenes.

El espacio teatral queda identificado con el espacio real, que es, en la mayor parte de los casos revisados, la sala de un palacio. Posiblemente, como en los momos y espectáculos del XV que hemos tratado, los pastores irrumpen en la sala y acotan —a medida que lo van utilizando— un espacio para la representación, frente a los señores y a sus invitados, un espacio escénico cuyos límites, pues, son ambiguos. En ninguno de los casos estudiados hemos podido deducir la utilización de un tablado o escenario para la representación aunque es más que posible que, al menos en las piezas más tardías y máxime en aquellas no representadas en sala, su utilización se hubiese ya difundido por estos años.

El espacio ficticio, en algunas de las églogas, queda identificado también con la misma sala. Es el caso de las églogas I y VIII de Encina; en la ficción los pastores se desplazan a una sala del palacio donde irrumpen, provocando pretendidamente la sorpresa de los cortesanos y moviéndolos a risa con sus pedestres y poco poéticas acciones. El único signo que funciona y que es necesario es escenográficamente es el vestuario y el atrezzo que permite identificar a los personajes como pastores.

En la mayor parte de las églogas, sin embargo, el espacio ficticio se configura como un lugar localizado al aire libre. Al referirnos reiteradamente a la pobreza

de recursos escenográficos en las piezas pastoriles más primitivas, parece que la consecuencia inmediata que se desprende de esta afirmación es que son sólo las palabras (lo que tantas veces se denomina "decorado verbal") junto a la complicidad imaginativa del público, los puntales básicos que crean ese espacio ficticio. Esta situación -creemos- requiere un rodaje como espectador y una sofisticación del hecho teatral que a principios del XVI parece no haberse alcanzado todavía. Sí, sin embargo, el público desde la Edad Media estaba acostumbrado a una representación estilizada de la realidad, a que determinados elementos significativos le remitiesen a ella como ya señalaba Konigson.<sup>(58)</sup> Y esta es la técnica teatral que creemos se aplica en muchas de las piezas pastoriles en donde los objetos escenográficos utilizados son emblemáticos: un pino, unas matas, una fogata, una rama de castaño... remiten a un entorno campestre-pastoril. Pero sobre todo, lo que cobra valor escenográfico en este contexto es el atrezzo y el vestuario, es este aspecto de la puesta en escena el que asume la mayor carga significativa espacial, y además es recurrente de unas piezas a otras, estableciéndose prácticamente un código en este sentido.

En definitiva, si la concepción de un espacio real identificado como espacio teatral mostraba todavía su raigambre medieval, otro tanto ocurre en estas Églogas primitivas con los elementos escenográficos. Es cierto — que la representación se concibe más como espectáculo cómico-literario que como espectáculo visual, escenográficamente hablando. Pero cuando se utiliza algún objeto escenográfico, este tiene un valor puramente emblemático muy cercano al que poseían los objetos escenográficos medievales. No hay un intento, por así decirlo, de representación

de un fragmento globalizado de la realidad, tal como se plantearán a lo largo del XVI en Italia los seguidores de Vitrubio, sistematizándola en escena cómica, escena trágica y escena satírica, y enmarcando ésta en un espacio teatral y escénico específico.

Sin embargo, a partir de la década de los 30 es perceptible algún cambio, posiblemente por influencia de la comedia: el espacio ficticio es mixto, no es sólo un paisaje campestre, sino que se le suma una construcción (casa, cabaña o ermita), frecuentemente con puertas y/o ventanas practicables. Y en algunos de estos casos, parece evidente que la solución escénica aplicada es, como antes en Plácida y Vitoriano, la delimitación de zonas sobre el escenario. Los personajes indican el paso de una a otra a través de "atajos" o "caminos".

¿Se construían objetos escenográficos ad hoc: una cabaña, una casa, una ermita? ¿Se trataba de lienzos pintados? ¿o se utilizaba el entorno arquitectónico real, un muro con puerta y galería superior? ¿o quizá un poco de todo, según las posibilidades y las ocasiones?.

Desde luego objetos escenográficos autónomos son la ermita de la Farsa nuevamente compuesta de Juan de París, y la cabaña de la Farsa de Salaya. Y, por cierto, una cabaña será utilizada en las máscaras que en 1564 organizaban en palacio Isabel de Valois y la princesa Juana, y que estudiaremos más adelante. Seguramente asumían una tradición escenográfica.

En todo caso hay en estas piezas más tardías una mayor elaboración del espacio ficticio, una mayor especificación escenográfica, y una tendencia a la utilización de zonas simultáneas dentro del espacio escénico que supo

ne un cambio respecto a las piezas pastoriles más primitivas.

## II.3.- LAS PIEZAS DE CIRCUNSTANCIAS CORTESANAS

### II.3.1.- Políticas

No es muy elevado el número de piezas ligadas a alguna circunstancia política concreta sobre las que tenemos noticia, y en ellas el interés se centra en la narración y el panegírico, mucho más que en la elaboración de una acción o en el tratamiento escenográfico. Así, por ejemplo, ocurre en las Coplas sobre la prisión del Rey de Francia de Andrés Ortiz (escrita con toda seguridad poco después de 1525), en donde la mayor parte de la obra está dedicada a la narración que la pastora Toribia hace al pastor Bartolo sobre la victoria española en la batalla de Pavia.<sup>(59)</sup> Los diálogos remiten a un espacio ficticio al aire libre en una montaña ("campo", "follage", incluso la cabaña del pastor, ¿quizá como elemento escenográfico?) y al tópico atrezzo pastoril.

En muchos aspectos muestran estas obras su estrecha relación con el espectáculo cortesano y el fasto: la utilización de personajes pastoriles, ya en la temprana Égloga de Francisco de Madrid (1494), que se refiere a la invasión de Italia por los franceses; el empleo de personajes alegóricos, que recuerda la utilización que de ellos



se hacía también en las entradas reales, en aquellos espectáculos que tenían lugar por lo general en las puertas de la ciudad al paso de la persona real y de su comitiva: así, en la Farsa para celebrar la paz de Cambray, de Hernán López de Yanguas (1529) intervienen como personajes alegóricos Paz, Justicia, Tiempo, Mundo, Guerra, Descanso y Placer;<sup>(60)</sup> la utilización de los desfiles de personajes, tan caros a los momos, se da en la Trophea de Torres Naharro<sup>(61)</sup> (desfile de los reyes ofreciendo sus regalos) o en la Exhortação da Guerra de Gil Vicente, representada en Lisboa en 1514 ante el rey Manuel, con su entrada en sala, — tras ser invocados por un nigromante, de Pantasilea, Aquiles, Aníbal, Héctor, Spicio y Policena con parlamentos racionales panegíricos y alusiones al auditorio;<sup>(62)</sup> o la utilización, como elemento escenográfico, del carro triunfal que entra en la sala portando un personaje, se da en la Comedia Trophea,<sup>(63)</sup> la pieza de espectacularidad más elaborada.

La Trophea fue representada en Roma, en marzo o abril de 1514, ante Leon X y el embajador del rey Manuel de Portugal Tristaõ da Cunha, quizá durante un banquete, como parecen sugerir los versos (1215 y siguientes del Introito) contra la gula de los grandes señores. Por lo demás, en el escenario, que se identifica con la sala misma, como en las piezas más primitivas, lo único exigible es — la "silla real" de la jornada II en la que se sienta el irreverente pastor Caxcolurio. El atrezzo se enriquece, a parte de los aperos pastoriles, con los versos escritos — que derrama la Fama por la sala, los animales que entregan los pastores como presentes al rey portugués (raposo, gallo, cordero, águila)... A destacar la mención de las alas de la Fama que hace Caxcolurio y que recuerda aquel

momo de Gómez Manrique representado por encargo de la infanta Isabel para el cumpleaños del príncipe Alfonso. El reparto de composiciones escritas que efectúa la fama recuerda el reparto de letrillas escritas en papeles de colores realizado en el banquete por la coronación de Martín el Humano en Zaragoza (1399).

A excepción de la Trophea, poco es lo que sabemos de la puesta en escena de estas obras, en las que, — por otra parte, sigue siendo fundamental como efecto especial la música acompañada de canto. En la Égloga de un pastor, escrita por Martín de Herrera (hacia 1510 o 1511)<sup>(64)</sup> para conmemorar la conquista de la ciudad de Orán por el gran capitán, de la que se conserva el prólogo y no la égloga, encontramos la única alusión a la puesta en escena de este tipo de piezas:

"Y a esta causa empeçando de los más rudos y imbéciles, pongo, en fin, una égloga de unos pastores; la qual, con sus personajes y aparato, — se presentó en la villa de Alcalá con ciertos villancetes, porque todos ayan de gustar y gozar de lo que no es de passar debaxo de nube ni dissimular por ningún cathólico, ni se bastaría dar su cumplimiento de bozes y alabanzas al que se deben, aunque todos nuestros miembros corporales se convirtiesen en lenguas; y ansí, los susodichos, quando con sus toscas palabras y rudas razones, quando con otras de mas aviso que mi scriptura, siempre van relatando la verdad — del caso como passó, y prenoticando algo de lo advenidero revelado a vezes a los tales y escondido a los sabios y prudentes. Estas tales églogas, romances y villancetes, leydos ansí a la letra sin ponerse en acto, aparato, tono, y concordancia de seis voces artificas de música, y

sin aquellos denudados, personajes y meneos rusti-  
cales como dije, no son de ver, porque de lo tal  
no se pretende saciar el oído, más el ojo y el  
entendimiento, porque ansí quedan bien informa-  
dos los ánimos y voluntades de los oyentes" (65)

A partir de aquí R.E.Surtz deducía que la obra  
estaba pensada para ser leída en voz alta por una sola —  
persona, como aconsejaba Alonso de Proaza que se debía —  
leer La Celestina. Creemos, no obstante, que Martín de He-  
rrera habla en su prólogo de dos cosas distintas: por una  
parte el momento en que la pieza es representada "con sus  
personajes y aparato", en Alcalá; por otra, el de la im-  
presión y la lectura (leydos ansí a la letra sin ponerse  
en aparato, acto, tono...). Lo que confirma una vez más —  
el carácter circunstancial e irreplicable de tales repre-  
sentaciones, y en este caso concreto una posible puesta —  
en escena "con aparato", aún cuando es difícil saber a —  
qué se refería el autor con este término. La misma distin-  
ción la establecía López de Yanguas en el prólogo de su —  
Farsa para celebrar la paz de Cambray, escrita, según él,  
para dar "descanso a los lectores y auditores". (66)

Crawford comentaba refiriéndose a La Tropea:  
"It is difficult to determine whether, for its form, the —  
author was indebted to Italian Festival plays of the same  
type as Sannazzaro's Il trionfo della Fama, presented at  
Naples in 1492 to celebrate the capture of Granada, or —  
whether it represents a logical development of Spanish alle-  
gorical pageant and masquerades". (67) Es evidente que la  
obra está plagada de elementos que beben del teatro reli-  
gioso español medieval (el desfile de pastores con rega-  
los es una parodia del Officium), de la escuela salmanti-  
na (situaciones típicas pastoriles: juegos, disputas, uti

lización del sayagués...), y de la tradición del fasto - (desfiles, carros triunfales, reparto de versos, personajes alegóricos...). Pero estos elementos del fasto son comunes a Italia y a España, y en general a toda Europa. No obstante es en Italia donde parece haberse incorporado — más pronto la espectacularidad del fasto<sup>(68)</sup> a las piezas cortesanas. En España, excepción hecha de Portugal, en la tradición teatral cortesana de la primera mitad del XVI, hasta donde nosotros sabemos, las piezas teatrales, aún — cuando aparecen insertas en el marco del fasto no se contagian, por los datos que poseemos, de su fastuosidad escenográfica, produciéndose entonces una división del trabajo entre el espectáculo fundamentalmente visual que es el fasto, y estas piezas basadas en la palabra y la comicidad. La Tropea sería, pues, una excepción, y enlazaría con los dramas fastos de Gil Vicente en la corte portuguesa.

En el aspecto del tratamiento del espacio se — muestran estas piezas muy cercanas a las pastoriles más — primitivas. En algunas se produce esa identificación espacio real, teatral y ficticio, concretados los tres en la misma sala; así en la Tropea, La Exhortação da guerra. En otras el espacio ficticio es el tópico paisaje al aire libre, como en las Coplas de Andrés Ortiz o en la Farsa de López de Yanguas, con quizá algún objeto (matas, follaje...) significativo.

Atrezzo y vestuario cobran gran importancia en estas piezas, como en las pastoriles. Esto es evidente, — por ejemplo, en el prólogo de la Farsa de López de Yanguas:

"El correo como correo, tañendo su corneta (...) El Tiempo y el Mundo como viejos y en hábitos de pastores: saluo que el Tiempo llevará un instrumento para tañer qual el quisiere. La Paz entrará muy bien ataviada, como gentil dama y la Justicia también saluo que la Paz llevará un ramo verde de oliua en la mano o de laurel, y la Justicia una vara. La guerra entrará en hábito de Romera, con sus veneras y con su bordón en la mano. Descanso y Plazer entrarán como pastores mancebos muy regozijados" (69)

Estas obras, dedicadas exclusivamente a conmemorar circunstancias políticas, van a decaer entre el público cortesano. No parecen alcanzar más allá de la década de los 20. La recreación de hazañas políticas regresará al marco del fasto, de donde había salido, sobre todo en su vertiente pública, por lo que de propaganda conlleva éste: arcos conmemorativos, figuras de bulto, personajes vivos que remiten a determinada hazaña, etc. A partir de ahora, cuando las piezas cortesanas incluyan el elogio de hechos de fama y genealogías de nobles y reyes, éstas se incluirán como narraciones afuncionales para la acción y serán puestas en boca de algún personaje. Sólo con el Barroco y la agudización de la concepción del hecho teatral como propaganda, volverán a cobrar auge las representaciones conmemorativas de eventos políticos. Lope dedicó parte de su producción a ello, y justificó teóricamente la utilización de las grandes hazañas como materia teatral, "para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes", como explicaba en la dedicatoria de La Campaña de Aragón. (70)

### II.3.2.- Costumbristas y dramas-fasto

El Coloquio en el qual se remeda el uso, trato y pláticas que las damas de Valencia acostumbran hazer y tener en las visitas que se hazen unas a otras, o como se conoce más abreviadamente, La visita de Joan Fernández de Heredia, representa una versión satírica y cortesana de las costumbres y rituales de la corte virreinal que se reunió en Valencia alrededor de la reina d<sup>a</sup> Germana de Foix y el Elector de Brandenburgo. Ante ellos fue probablemente representada entre 1523 y 1525.<sup>(71)</sup> Muerta d<sup>a</sup> Germana, y con ocasión de la boda de su tercer esposo, el duque de Calabria, con d<sup>a</sup> Mencía de Mendoza, en 1540, el Coloquio fue representado de nuevo, pero entonces Fernández de Heredia adaptó el prólogo a la nueva circunstancia.

Los propios personajes de la corte se nos aparecen como protagonistas, incluido Fernández y su mujer, — que interviene en el segundo prólogo. Baile y canción, — juegos de salón, galanteos entre caballeros y damas, con la culminación final del desafío de torneo convocado por un rey de armas que irrumpe en la sala y la marcha de los caballeros para participar en él, constituyen los elementos esenciales de la obra. Elementos esenciales de la vida cortesana de la época, que Joan Fernández refleja desde el prisma de la tradición satírica valenciana. Es conocida la vocación festiva de la corte virreinal valenciana en esta primera mitad de siglo. Una anécdota ilustrativa bastaría para evocarla: en 1542, Carlos V y el príncipe Felipe viajan a Barcelona y Valencia. El autor de una de las relaciones del viaje a Barcelona comenta al final: "los cortesanos, aunque venían de Barcelona, se holgaron en Valencia".<sup>(72)</sup> Lástima que los documentos anoten sólo

las celebraciones de la Ciudad<sup>(73)</sup> y el Libre d'Antiquitats sólo da unas vagas noticias: "en lo Real yagué grans asuets de dames, les quals anaven molt ataviades y allí feren sala".<sup>(74)</sup>

Como ha escrito J.L.Sirera "tanto la obra como el prólogo se sustentan más que en una anécdota dramática desarrollada, en la organización coherente de los diversos modos de diversión nobiliaria, en base al ingenio y fuerza de los diálogos (agudezas de autor que suponen muchas veces la complicidad de los espectadores) y a los elementos y entretenimientos festivos que aparecen a lo largo de la obra".<sup>(75)</sup> La puesta en escena, en consecuencia, queda relegada en favor de una representación entre satírica y autosatisfecha de las costumbres de la corte valenciana. Se produce la clásica identificación de la sala como espacio teatral, y de un área de ella como espacio donde se produce la representación, y en el que, escenográficamente, sólo es necesario un estrado como indica la acotación inicial:

"Entra la Señora con dueña y donzella y vasse a sentar en su estrado"<sup>(76)</sup>

El estrado durante la representación debe ser — adornado, como preparación para la visita, por Catalina la doncella, a quien la señora pregunta:

Señora: "¿Ex extrado està adobat?"

Catalina: Sí, señora

Señora: Yo hu vull veure  
porta coxins per a seure  
¿ja 'ls te havies oblidat?<sup>(77)</sup>

Más adelante, en el momento en que la visita se produce, la señora ordenará traer unas sillas.<sup>(78)</sup>

Por otro lado, en este caso, no sólo se identifica el espacio real con el espacio teatral sino también con el espacio ficticio de la representación, que es a lo largo de toda la obra una de las salas en casa de la señora.

En cuanto al atrezzo hay que tener en cuenta, el tocador para el arreglo de la señora ("espill", "drap de la cara", "la caxeta de lligas", "pintes", etc.) y algún instrumento para tañer (seguramente utilizado por el propio Fernández de Heredia como indica d.Rodrigo: "Pues tañe, Joan") mientras bailan caballeros y damas la "dança Alemana". (79)

El reflejo más detallado de la corte valenciana de Germana de Foix y su tercer esposo el duque de Calabria, lo tenemos, sin embargo, en El Cortesano (publicado en 1561) de Luis Milán, escrito a imitación del de Castiglione y en el que, al hilo de la narración de lo que debe ser el comportamiento ideal cortesano, vamos descubriendo, engarzadas, un abanico completo de lo que constituirían las fiestas y diversiones de la nobleza de la época, algunas de ellas con un inequívoco carácter teatral, y con una ubicación histórica real, entre abril y mayo de 1535, como ha demostrado Romeu. (80) En seis jornadas, vemos desfilar ante nosotros cacerías y festines, torneos, alegorías sentimentales y caballerescas, canto y danza, juegos de salón, bufonadas, los eternos debates cortesanos... (81)

La interrelación entre fiesta y teatro se hace evidente en El Cortesano que asume temas, personajes, incluso recursos escenográficos propios del fasto. En la jornada VI, Luis Vique narra como en sueños se le ha aparecido una dama, la ciudad de Valencia, quien, agraviada por el desdén que muestran las señoras de la corte hacia los



caballeros, ha pedido a d.Luis que "hiciese una figura que la representase delante vuestra excelencia [ el duque ] para que la desagraviase de los agravios que esta agraviada". La dama irrumpe en la sala ("Ya la veo entrar, desagraviela vuestra excelencia") y tras el "acato debido al duque" hace explícito su descontento.<sup>(82)</sup> Como ha señalado J.LL. Sirera, y hemos tenido oportunidad de comprobar nosotros - al estudiar el fasto medieval, el teatro catalán medieval está plagado de fastos cívicos con la intervención de ciudades como personajes alegóricos.<sup>(83)</sup> El tema gozó de gran fortuna: aún en 1617, en los fastos que acompañaron a las fiestas celebradas por el duque de Lerma en su villa, veremos desfilar ante él y la corte a todos sus "estados" rindiéndole pleitesía.

No podían faltar tampoco como entretenimiento -- cortesano, los torneos. Así La Farsa de los caballeros de la Religión de Sanct Juan,<sup>(84)</sup> que se incluye en la tercera jornada, es una muestra del espectáculo tradicional del torneo evolucionado dramáticamente.<sup>(85)</sup> La acción es mínima. El Capitán y los comendadores de la Religión, llegados al Palacio del Real desde Malta, esperan las galeras de -- sus damas recitando monólogos enardecidos de amor, cuando reciben la noticia de que han sido prendidas en Denia por los turcos. Los monólogos son ahora de ira. El capitán manda traer a los turcos al Real. Los turcos llegan a la sala cada uno con una dama. Cada caballero combate con un turco y libera y requiebra a su dama. Tras vencer a los turcos, y en un rapto de unanimidad, se decide su liberación -- para que bailen "como en Turquía soleis". La farsa finaliza con un torneo de a pie. Ningún elemento escenográfico -- es mencionado. La espectacularidad radica en el propio combate, en los trajes y motes de los caballeros, en los vistosos disfraces de los turcos, en la retórica amorosa, en la música y en la danza.

Llama la atención tanto en el Coloquio como en la Farsa la identificación entre espacio real, espacio teatral y espacio de la ficción. Por lo general, en las églogas pastoriles primitivas espacio físico real y espacio teatral y escénico se identificaban en la misma sala, pero el espacio ficticio, al que aludían las palabras de los personajes, los ocasionales elementos escenográficos (unas matas, un pino...) y sobretodo el atrezzo y el vestuario, configuraba un paisaje campestre. Aunque este espacio ficticio podía desaparecer en cualquier momento, por cualquier alusión de los personajes al entorno real de la sala (entrega de un libro, comentarios sobre el público o sobre la sala...). En este momento la línea divisoria entre espacio real, espacio teatral y espacio ficticio quedaba difuminada, en un recurso muy del gusto cortesano, que tiende a prolongar así el juego teatral más allá de la ficción, en la realidad. Este recurso que implica una triple identificación de espacios también lo hemos visto utilizar en gran parte de los espectáculos medievales: por ejemplo, en aquella representación de la llegada del rey de Marruecos que acababa en el bautizo burlesco de Mahoma y que tuvo lugar en la corte del Condestable Miguel Lucas de Iranzo en 1463.

Tanto en el Coloquio como en la Farsa esta triple identificación se produce a lo largo de toda la representación. En este caso los cortesanos, llevando al límite esta concepción teatral de la vida y vívida del teatro, se representan a sí mismos en su propio espacio real; una sala de palacio, convertida en espacio teatral y en espacio ficticio. El capitán de la Farsa hace traer a los turcos a este espacio donde los límites entre realidad y ficción tienden a borrarse, en vez de, por ejemplo, fingir, sin moverse de la sala, un desplazamiento a Denia, donde se encuentran los turcos y las damas raptadas.

La Farsa es el espectáculo cortesano más desarrollado dramáticamente de entre los que se encuentran incluidos en El Cortesano. El resto, pues, son fastos, aunque en algunos el potencial dramático es muy elevado. Nos referimos, en concreto, a tres de ellos: la máscara de griegos y troyanos, el torneo planteado en términos mitológicos por Mirafior de Milán (el propio d. Luis) y la celebración de una fiesta de Mayo a la manera italiana. Son espectáculos que ponen en evidencia, una vez más, las estrechas relaciones entre fasto y teatro, así como la gran deuda de la comedia cortesana, y de sus dos temas preferidos, el mitológico y el caballeresco, con todos estos espectáculos. Sobre ellos y sus implicaciones teatrales nos extenderemos al tratar sobre el fasto cortesano del siglo XVI, en el capítulo IV.

De momento, en los comienzos del siglo y en el panorama de la Península, es Gil Vicente quien más pruebas ha dejado de la posibilidad de un desarrollo dramático a partir del fasto cortesano, haciendo una mayor elaboración de texto y acción, y asumiendo no sólo temas y personajes de aquél, sino también sus mismos recursos escenográficos. Recordemos algunos aspectos bien conocidos de estas piezas. Un castillo "con cuatro torres muy derechas (...) con cubos y almenas", una quinta torre interior y una puerta por donde salen diversos personajes con acompañamiento musical, son utilizados en la Fragoa de amor, obra representada en ¿1525? con motivo del matrimonio entre João III y Catalina de Castilla. El castillo, así como la forja mágica utilizada en el espectáculo, son introducidos en la sala una vez empezada la representación, quizá en un carro -

sobre ruedas, como sugiere N.D.Shergold: (86)

"Em este passo foy posto hũ muyto fermoso castello, y abriose a porta d'elle, y sayram de dentro quatro galantes em trajo de caldeyreyros com cada hum sua serrana muyto louçaũ polla mão, e — elles muy ricamente atauitados cubertos destrelas porq' figurã quatro planetas, y ellas os gozos — de amor, y cada hũ delles traz seu martelo muyto saçanhoso y todos dourados y prateados, y huã muyto grande e fermosa fragoa, y o deos Copido por capitam d'elle, y estas serenas trazem cada hũa — sua tenaz do teor dos martelos pera servirem — quando laurar a fragoa damor, y assi sayram do — dito castello com sua musica (...)" (87)

Sucesivos personajes entran en la fragoa y salen transformados: un negro que sale blanco, la justicia que — habia entrado como jorobada sale enderezada, una serrana — saca de la fragua dos perdices...

Una nave es utilizada en la Nao d'amores, representada en 1527 para celebrar la entrada en Lisboa de la — reina Catalina. La nave es introducida en escena tras el — prólogo:

"Foi posta no serão onde se esta obra representou, hũa Nao da grandura de hum batel aparelhada de to — do o necessario para nauegar" (88) ...

Al final de la representación Cupido manda hacer se a la vela y la acotación indica: "com isto [ cantando ] se vam com a Nao". (89) Hay que suponer pues su movimiento sobre ruedas con algún tipo de tracción interior. Las naves son asimismo las protagonistas en las tres obras que constituyen la Trilogía das barcas (do inferno, do purgatorio,

da gloria), de temática religiosa y representadas como parte de las fiestas de Navidad de los años 1517, 1518 y 1519, respectivamente, la primera en las habitaciones de la Reina María, por hallarse convaleciente, y las otras dos en la capilla de Almeirim. (90)

Una barca es utilizada también en el Triunfo do inverno, representada ante Juan III y la reina Catalina con motivo del parto de ésta y un jardín en miniatura es ofrecido como regalo al rey al final de la representación. (91) En el Auto da Fama se introduce un carro triunfal sobre el cual tiene lugar la coronación de la Fama, por Fe y Fortaleza. (92) Es difícil saber si para el Templo d'Apolo, representado en 1526 por la partida de Isabel, hermana de Juan III, para casar con Carlos V, se llegó a utilizar como elemento escenográfico el templo. El argumento indica más bien la confusión sala/escenario mediante su travestimiento en templo.

"Altos principes contemplo  
que este palacio ençalçado  
para este auto es tornado  
muy famosísimo templo  
de Apolo Dios adorado  
y aquel es su altar..."

Una puerta, probablemente de la misma sala, va dando entrada a diversos personajes alegóricos que representan diferentes cualidades de los reyes.

En todo este tipo de dramas música y canto, y a veces danzas, se revelan como elementos fundamentales del espectáculo.

De la cantera del fasto extrae Gil Vicente gran parte de los personajes que pueblan estas obras: los per-

sonajes alegóricos, a veces representando cualidades morales (como en el Templo de Apolo, el Auto da Fama o la Fragoa d'amor), a veces ciudades o naciones (Lisboa, Lusitania, Portugal en el Auto da Lusitania; Lisboa en la Nao d'Amores, la Gloria de Portugal en el Auto da Fama...); — los personajes mitológicos (Venus y Cupido en la Fragoa d'amor, Apolo en El templo o Cupido en la Nao d'amores...); los planetas (Cortes de Júpiter) que recuerdan las danzas y máscaras del mismo tema; dragones, serpientes, hombres salvajes (Comedia sobre a devisa da Cidade de Coimbra)... La alegoría con frecuencia se extiende a la obra entera. Así en la Fragoa d'amor la reina es comparada con el castillo que ha sido vendido por Cupido para Portugal. Son numerosos, asimismo, los desfiles de personajes: en el Templo d'Apolo diversos personajes alegóricos que representan las cualidades del rey y la reina, en la Nao d'Amores los diferentes personajes enfermos de amor que hacen sucesivamente su entrada en la nave de Cupido. El mismo mecanismo — aplicado ahora al tema religioso, será utilizado en la Trilogía das Barcas: una nueva variante sería la entrada de los planetas en las Cortes de Júpiter... Las alusiones a temas caballerescos (la referencia al castillo español vendido para Portugal por Cupido en la Fragoa d'Amor) son también abundantes.

Se trata por consiguiente de piezas directamente entroncadas con el mundo del fasto, pero continúa habiendo una concepción medieval del espacio y de los objetos escenográficos. La sala es el escenario a través y desde el cual los objetos son mostrados. No hay un intento de recreación escenográfica global de un paisaje real —idealizado o no, urbano o campestre— sino elementos significativos de raigambre en la cultura medieval (el castillo, la nave

...) que acompañan a los personajes y a sus acciones, por cierto bastante elementales, y añaden espectacularidad visual al conjunto. Las piezas en su mayoría son de contenido alegórico, alegoría que alcanza a los mismos elementos escenográficos y que es perceptible desde los mismos títulos: la nao es d'amores, las barcas son do inferno o do purgatorio o da gloria, la fragoa es d'amor... Las piezas se mueven entre la intemporalidad de la alegoría y el panegírico, que conecta con el presente del auditorio. El espacio real queda identificado como espacio teatral y un área del espacio real es sobreutilizada como espacio escénico. El espacio ficticio se contagia de esa ambigüedad en que se produce la alegoría, a la vez inmersa en un tiempo ficticio indeterminado y en un espacio ficticio indeterminado, pero con tendencia a la identificación con el espacio real y el presente de la sala, por las frecuentes alusiones a ella y al público. Por ejemplo, en la Fragoa d'amor se produce en la primera parte de la obra una identificación del espacio y el tiempo de la representación con el espacio real de la sala y el tiempo presente del auditorio, con alusiones al matrimonio entre Juan III y Catalina de Castilla. En la segunda parte, marcada por la introducción del castillo en la sala, las coordenadas espacio-temporales de la representación se tornan ambiguas, se alegorizan.

Cuando el espacio de la ficción es determinado, como en el caso del Templo d'Apolo, la técnica utilizada para su representación es la misma que la que hemos observado en algunas de las églogas pastoriles estudiadas, aquellas en que el espacio de la ficción era una escena campesina que venía elaborada por las alusiones verbales de los personajes y algún elemento escenográfico con carácter emblemático que la sugería, por ejemplo el pino de la Égloga

de Torino. Pues bien, ésta, creemos, es la técnica utilizada en el Templo d'Apolo. Verbalmente se indica que el espacio ficticio es un templo ("este palacio encajado/ para - este auto tornado/ muy famosísimo templo.../") y un elemento escenográfico con carácter emblemático nos lo sugerirá finalmente: "aquel es su altar".

## II.4.- LOS INICIOS DE LA COMEDIA

### II.4.1.- Torres Naharro

Aunque la mayor parte, si no toda la producción de Torres Naharro, debió ser pensada por su autor para su representación en Italia, la influencia de Torres sobre la evolución de la comedia española fue enorme. En 1517 se publica en Nápoles la primera edición de la Propalladia que contiene seis de sus ocho comedias. La edición de Sevilla de 1520 se incrementa con la Calamita, y la de Nápoles de 1524, añade una nueva comedia, la Aquilana. Las ediciones se suceden entre 1517 y 1573 hasta sumar nueve, seis de ellas publicadas en España.<sup>(93)</sup> Y a éstas, hay que añadir además numerosas ediciones de comedias sueltas.

Pero ciñéndonos al tratamiento del espacio escénico, las comedias de Torres Naharro asumen el tipo de escenario unitario al estilo latino-italiano;<sup>(94)</sup> la calle es el lugar de encuentro de los personajes en sus idas y venidas, con una o más casas que dan sobre ella, a veces con puertas practicables. Dos excepciones: la Trophea y la



Tinelaria, precisamente las dos únicas de las que poseemos noticias sobre las circunstancias de la representación A - la Trophea nos hemos referido anteriormente. La Tinelaria se cree fue representada ante el Papa León X en casa del - Cardenal Bernardino de Carvajal. Ambas fueron representa- das en sala. La Tinelaria pone en escena el mundo de los - sirvientes y criados de cocina de los grandes señores (cri- tican, injurian, se emborrachan, roban...). La acción se - sitúa en el tinelo o comedor de criados y probablemente tu- vo lugar como entretenimiento durante o después de un ban- quete. El personaje que recita el prólogo, quizá el propio Naharro, hace alusión a "este sancto tinelo" (v.156) y al despedirse indica al público:

"Al yantar  
os podeis también llegar  
los que yantado no habreis,  
con un rēal singular  
y un escaño en que os sentéis" (95)  
(vv.164-168)

Por lo demás, bastan para la representación una mesa, que es aparejada en el Acto I por los criados y uti- lizada a lo largo de toda la representación, y una puerta, de entrada de personajes, seguramente la de la misma sala.

Tanto la comedia Soldadesca, como la Calamita, la Serafina y la Himenea sitúan su acción en la calle de una ciudad, ante la casa de uno de los personajes: en una ca- lle de Roma y ante la casa de Cola en la Soldadesca; ante la casa de Torcazo en la Calamita y ante la de Febea en la Himenea; en la Seraphina la mención de un portal en el Ac- to V, sugiere también que las escenas se desarrollan ante una casa. Todas ellas cuentan con puertas por donde salen y entran personajes en diversas ocasiones. En dos de ellas

se hace mención del "cantón" por donde aparece algún personaje (Himenea), o la "esquina" tras la cual alguien se esconde (así Justino, en la Calamita). En la Himenea se hace referencia además a una celosía a través de la cual hablan Himeneo y Febea en el Acto II y a una ventana que utilizan para su conversación Boreas y Doresta.

En las dos comedias restantes la Jacinta y la Aquilana, Naharro adapta este tipo de esquema a una situación y temática no estrictamente urbana. En la comedia Jacinta tres caballeros, de Alemania, Italia y Francia respectivamente, decepcionados de la vida pero no del amor, son conducidos al castillo de una dama noble, Divina, por el criado de ésta. La dama aceptará casarse con uno de ellos y tomar como hermanos a los otros dos. La calle se convierte en camino y la casa en castillo, en donde Divina permanece asomada a la ventana. Gillet ya destacaba el carácter de entretenimiento de esta obra, conectándola con las fiestas ofrecidas a Isabela d'Este durante su visita a Roma durante el invierno de 1514-1515.<sup>(96)</sup> Subrayamos en este sentido el carácter alegórico que posee la adscripción de los personajes -que rinden pleitesía a la dama- a diferentes naciones, tan explotado en las piezas panegíricas -cortesanas.

En la Aquilana encontramos la misma adaptación. La comedia trata de los amores de Felicina, hija del rey de León, y de Aquilano, quien oculta su condición de Príncipe de Hungría. Condenado a muerte por el rey, es perdonado y premiado con la mano de Felicina tras el descubrimiento de su verdadera identidad. Tema caballeresco y de amores cortesanos: la calle se convierte, en consecuencia, en el jardín del palacio real (se hace referencia a unas "parras" y un manzano), y hay que suponer la fachada de un edificio

con una ventana a través de la cual Felicina se dirige a Aquilano en el Acto II. Crawford<sup>(97)</sup> señalaba la conexión temática entre la Aquilana y algunas obras de Gil Vicente, la Comedia do Viudo y el don Duardos concretamente, con posibles fuentes populares en la leyenda del príncipe disfrazado. También Gil Vicente, como veremos más adelante, explotará en algunas de sus obras el jardín o huerto como espacio ficticio.

En la Trophea y la Tinelaria, Torres Naharro recurre a la técnica de identificar espacio real, teatral y ficticio, explicitados todos a través de la misma sala en que se produce la representación en un intento de crear un continuum entre realidad y ficción, según hemos estudiado en otras piezas teatrales producidas como éstas en una sala palaciega y para un público cortesano.

En las otras seis comedias, sin embargo, el espacio ficticio se desgaja del espacio real, y en su construcción Torres muestra una mayor fidelidad a la concepción unitaria del escenario de la que mostrarán sus seguidores. Su técnica consiste en tratar de evitar cualquier división interna que lo aproxime al escenario múltiple: así aunque a veces los personajes mencionen otros edificios, la acción sólo transcurre ante uno de ellos (casa, palacio o castillo), no utiliza ni una sola escena de interior, cosa que sí harán otros autores, como veremos ahora mismo, e incluso parece eludir la utilización excesiva de la ventana en el plano vertical (en tres de las seis comedias, ésta ni siquiera es necesaria).

No poseemos datos sobre la puesta en escena de estas representaciones. Quizá como sugiere Shergold<sup>(98)</sup> se

utilizara un fondo pintado para representar las casas, o quizá la puesta en escena fuera más sobria y se adaptase a las posibilidades arquitectónicas reales de una sala o patio privado: un muro, con una puerta y algún tipo de balcón superior, podían representar, respectivamente, fachada, puerta y ventana de la casa.

Un tipo de puesta en escena adaptada a las posibilidades de un patio, el del palacio ducal de Gandía, es el que propone J.L.Canet<sup>(99)</sup> para las anónimas Comedia Ypólita y Comedia Seraphina (impresas en Valencia en 1521) y en donde nos encontramos con una combinación del escenario unitario propio de la comedia romano-italiana y del escenario múltiple medieval, para lo cual muy bien pudieron haberse empleado los arcos del patio para significar lugares diferenciados y las ventanas superiores para las escenas que precisaban la utilización del plano vertical.

#### II.4.2.- Otros autores de comedias

Los seguidores de Torres Naharro, no siempre admitidos como él al marco cortesano, tienden hacia una concepción del espacio ficticio derivada de la comedia latina, pero en muchos casos el tipo de escenario utilizado mantiene residuos y comportamientos del escenario múltiple.

En la Comedia Tidea de Francisco de las Natas, - conocida por una impresión de 1550 y compuesta probablemente en la década de los 30,<sup>(100)</sup> la acción transcurre en la calle ante la casa de Tideo en la jornada I, y de Faustina en las restantes (la de ésta con puerta y ventanas practica

bles). Del mismo modo hay que suponer una calle con las casas de Mencia y Salamantina mostradas simultáneamente y la utilización de puertas y ventanas para la Farsa Salamantina, de Bartolomé Palau impresa en 1552,<sup>(101)</sup> pero escrita quizá en la anterior década.

En ocasiones, los personajes mencionan la existencia de un jardín en algún lugar adyacente a la casa. Así en la Comedia Vidriana de Jaime de Guete la acción se sitúa ante las casas de Vidriano en la jornada I y de Lepidano, padre de la heroína. Esta última, cuenta con una reja a través de la cual conversan Leriana y Vidriano en el Acto III, y un jardín con una puerta de acceso y un laurel tras el que se esconde Secreto. En ocasiones incluso el jardín se convierte en el protagonista de la acción, como en la Comedia Radiana de Agustín Ortiz, escrita entre 1533 y 1535,<sup>(102)</sup> ya que aunque se hace referencia a la casa de Lirio en diferentes ocasiones, ésta no es necesaria, pues ni puertas ni ventanas son utilizadas y el encuentro y conversación de los amantes tiene lugar en la "lo mas escondido"<sup>(103)</sup> del jardín. Pinto, en la jornada IV, se refiere a la cantidad de flores que lo pueblan,<sup>(104)</sup> pero aparte de esto, no se explicita la utilización de ningún elemento escenográfico. En la anónima Farça a manera de Tragedia, impresa en Valencia en 1537, se menciona un jardín, el de Torcato (en el Acto I, Roseno se esconde tras el follaje) y las casas de Liria y Frosina que son adyacentes.<sup>(105)</sup>

En diversas ocasiones parte de la acción ocurre en el interior de la casa, siendo visible quizá a los espectadores a través de las ventanas como propone R.B. Williams.<sup>(106)</sup> Así parece que sucede en las dos comedias conservadas de Jaime de Guete, anteriores según Crawford<sup>(107)</sup> a 1535. Así por ejemplo, la Tesorina<sup>(108)</sup> sitúa su acción en una calle ante la casa de Lucina, cuya puerta y ventana

son utilizadas en varias escenas, ésta última colocada a una altura respetable a juzgar por los comentarios de los personajes, y con espacio suficiente para sentarse algún personaje y seguir siendo visible al auditorio. Es necesaria además una pared a donde se sube Pinedo y que no es la de la casa. <sup>(109)</sup> Una escena ocurre en el interior de la casa, pero muy cerca de la ventana: la criada Citerea está arreglando la toca de Lucina, ésta, al ver pasar a Tesorino, pide a Citerea que cierre la ventana, Lucina quiere apartarse de allí, pero finalmente conversará con Tesorino. <sup>(110)</sup> Una escena semejante encontramos en La Vidriana: Lepidano propone a su mujer bajar a la "fresca del jardín" El diálogo es muy breve y puede haberse producido en la ventana cuya utilización, en otras escenas de la obra, es evidente. <sup>(111)</sup>

En algunos casos las escenas de interior exigen un número elevado de personajes e incluso algún elemento escenográfico, por lo que es bastante improbable que tuviesen lugar en la ventana, a no ser que esta fuese de proporciones considerables, sin embargo siguen ocurriendo en un plano claramente superior al de la calle. Así en el Auto de Clarindo, de Antonio Díez, impreso quizá en 1535, <sup>(112)</sup> hallamos una escena en la Jornada II que sucede en el interior de la casa de Aliano: en ella se encuentran Clarisa, Florinda, Floriana y el bobo Pandulfo. Llamen a la puerta los padres de las damas, Aliano y Raimundo. Floriana se asoma a la ventana para ver quién es y los padres suben, transcurriendo la escena en el plano superior, donde es mencionado un estrado en el que las damas ponen sus almohadillas y se sientan a labrar. En este estrado se tumbará después Pandulfo. Seis personajes en total aparecen, pues,

en la escena. Por otro lado la obra muestra comportamientos de escenario múltiple, con bastantes espacios simultáneos delimitados horizontalmente y doble plano superior: son necesarias la casa de Aliano y Raimundo (con mención de puerta y ventana en ambas, y con escenas de interior en las — dos) y también es necesario el convento, representado al menos por una puerta, y quizá también una puerta para la casa de la vieja alcahueta. Los cambios de lugar son indicados por los personajes mientras van andando y la simultaneidad al menos de la casa de Aliano y de Raimundo es evidente. (113)

Para la Comedia Pródiga de Luis de Miranda, impresa en 1554 en Sevilla y escrita poco después de 1532, (114) ya Shoemaker (115) señalaba la necesidad de lugares simultáneos aunque del "prohemio" del autor al "muy magnífico señor Juan de Villalba" no es posible deducir ninguna noticia sobre su posible representación. (116)

En realidad, el escenario unitario en sentido estricto, tal como lo establecía la preceptiva clásica, tiende a ser complementado en bastantes de estas obras, bien por un plano superior autónomo, bien por un jardín.

Es Torres Naharro quien se muestra más cercano al escenario unitario en sentido estricto. En sus comedias el espacio protagonista es la calle, punto de encuentro de los personajes, ante una sola casa. En otros autores de comedias el protagonismo de la calle se va difuminando en favor de la casa, incluso con un número respetable de escenas de interior, que a veces ocurren al completo en un plano más elevado. En ocasiones aunque el espacio ficticio global sea el mismo a lo largo de toda la obra, las diferentes zonas dentro de ese espacio (la ventana o balcón, —

la casa de un protagonista o de otro, el jardín) cobran mayor relevancia según las diferentes jornadas o escenas, — mostrando con ellas comportamientos escénicos residuales — de escenario múltiple. A veces incluso es perceptible una distancia efectiva entre las diferentes zonas, como en el Auto de Clarindo de Antonio Díez. En algún caso es posible pensar en algún tipo de ruptura con tendencia al escenario polivalente: es el caso de la Comedia Tidea en la que la acción se sitúa ante la casa de Tideo en la jornada I, y — ante la de Faustina en las restantes, lo que permitía utilizar la misma fachada, fuese decorado o no, para las dos casas, al no ser necesario que fuesen adyacentes.

Hay un grupo de comedias que como hemos visto — aplican un tipo de escenario híbrido o dual, urbano-campes<sup>tre</sup>. Entre ellas se cuenta la Comedia Grassandora de Juan Uceda de Sepúlveda anterior a 1540. En ella hallamos de nuevo un escenario mixto que consta de la casa de Florisenda con su puerta y plano más elevado, donde tiene lugar una — breve escena de interior, y de un jardín con plantas (tras una de ellas se esconde Cupido en la jornada IV), el cual podía representar —según los actos— un espacio indeterminado al aire libre (en el III, por ejemplo, con la aparición de los dos pastores), o el mismo jardín de Florisenda, <sup>(117)</sup> si es que no se trataba de dos áreas simultáneas.

Es difícil deducir a partir de los textos si estas obras fueron representadas sobre tablado. De la Farça a manera de tragedia parece seguro esto pues el pastor del introito exclama: "Quierome aballar de aqui". También parece desprenderse de sus palabras un reparto del auditorio — en diferentes alturas ("unos altos, otros baxos") y la asistencia de personas distinguidas. <sup>(118)</sup> En todo caso, por estos años cercanos a la mitad de siglo, ya debía estar bas-



tante extendida su utilización

#### II.4.3.- Gil Vicente<sup>(119)</sup>

En el Oeste de la Península Gil Vicente también introducirá, y desde muy temprano, en sus obras (algunas - son anteriores a la Propaladia), un tipo de espacio ficticio inspirado en la comedia latina, pero la acción se desarrolla como en algunas de las comedias revisadas anteriormente tanto en el interior como en el exterior del edificio, en la calle, ambos lugares diferenciados desde el punto de vista de la acción y aparentemente visibles al auditorio. En la Farsa Quem tem farelos representada en Lisboa ante el rey Manuel I, parece que en 1508, se hace mención primero de la casa de Aires Rosado:

"Anda Ayres rosado soo passeando pola casa  
lendo no seu cancioneyro desta maneyra"<sup>(120)</sup>

Y después de la de su dama, Isabel, a la que se dirige aparentemente desde la suya:

"Tange y canta na rua aa porta de sua dama  
Isabel..."<sup>(121)</sup>

En otra acotación se hace mención de la ventana:

"Aqui lhe fala a moça da janela..."<sup>(122)</sup>

En el Auto da India representado ante la reina - Leonor seguramente en 1519<sup>(123)</sup> la acción transcurre por un lado en el interior de la casa del ama, en su habitación, pues en el diálogo se menciona una cama.<sup>(124)</sup> Al aposento

acceden diferentes visitantes desde la calle por una escalera, ("escada") por la que el ama les invita a subir.<sup>(125)</sup> La habitación tiene una ventana -mencionada explícitamente en una acotación-, a la que uno de los visitantes lanza — piedras y a través de la cual habla con él la dama.<sup>(126)</sup> En la Farsa de Inés Pereira representada ante Juan III en 1523, la acción se desarrolla del mismo modo tanto en el exterior (mención de la calle y casa de Inés Pereira con puerta), — como en el interior (con sillas para sentarse),<sup>(127)</sup> aunque no se deduce, como en la anterior, un diferente nivel entre interior y exterior de la casa ni se hace utilización de la ventana. En la Farsa dos Almocreves la acción transcurre ante la "casa da fidalgo".<sup>(128)</sup> Nada sabemos sobre — la plasmación escenográfica que pudieron tener estos espacios, si es que tuvieron alguna, y sólo en dos casos, como hemos señalado, parece necesaria la utilización de un plano superior.

En ocasiones la acción se sitúa en un espacio — ficticio diferente, un jardín o huerto con algún elemento escenográfico. Es el caso de O velho da horta, representada en 1512 ante el rey Manuel: la huerta es mencionada en una de las acotaciones, y quizá se contase con algún elemento escenográfico pues la moza que entra allí a recoger rosas comenta:

"Que folgura  
que pumar e que verdura  
que fonte tan esmerada"<sup>(129)</sup>

Una puerta (¿quizá la de la misma sala?) representa la casa del viejo y por ella salen a buscarlo su — criado y su mujer. Recordemos ahora que ya en los momos — portugueses de 1500 era utilizado un huerto de amor, intro

ducido en sala sobre un carro.

En algunos casos la acción transcurre al completo en el interior de la casa de los protagonistas. Es el caso, por ejemplo, de la Comedia do Viudo (1514).

En ocasiones la puesta en escena se revela más compleja. Esto sucede en obras como la Comedia Rubena, el Amadís de Gaula y Don Duardos. En la Comedia Rubena (1521) encontramos de nuevo un escenario híbrido, en el que se alternan un espacio al aire libre, en el campo, y una calle ante una casa, con alguna escena de interior. Así en la primera parte se alternan las escenas de interior en casa de Rubena con las escenas campestres de la hechicera y los espíritus (con mención de otros, una ribera, un alcornoque...) <sup>(130)</sup> La acción de la segunda parte parece transcurrir en la calle ante la casa de Rubena y en un lugar en el campo después. En la tercera parte sin embargo la cosa se complica aún más: Cismena, la hija de Rubena, es vista en el interior hablando sucesivamente con su criada, con una alcahueta y otras mujeres, pero también con varios caballeros a través de la ventana. Uno de ellos al no ser correspondido decide suicidarse y marcha en busca de un lugar apartado, indicado no sólo en los diálogos sino también en la acotación. La última escena corresponde a la conversación del paje que se aproxima a Cismena ("Chegando a Cismena") <sup>(131)</sup> La conversación se desarrolla ante la casa.

Un espacio semejante al de O velho da horta, un huerto, es el evocado tanto en el Amadís de Gaula representado en 1533, como en Don Duardos. <sup>(132)</sup> En el primero, acotaciones explícitas y diálogos hacen referencia al huerto, a un estanque con peces y a un "pumar" que forma parte del huerto y en el que Mabilia concierta su cita con Amadís.

Sin embargo, cuando Amadís se hace ermitaño parece que se desplaza de lugar, en los diálogos se hace referencia entonces a un "yermo", "despoblado", y a la ermita ("dos casitas y mas no ay en esta pobre ermita"). Parece incluso que se establece una división (lo que supondría un escenario dual, con dos zonas delimitadas) entre aquí/allá ("vos distes mi carta allá", "y en persona voy allá") siendo el "allá", la ermita, el lugar donde queda Amadís. Incluso es posible aunque no necesario que Corisanda se desplace hasta este lugar en una nave como indica la acotación y dada la frecuencia de la utilización por parte de Gil Vicente de este recurso escenográfico:

"Corisanda andando a buscar a dom Florestam en sua Nao, aportou naquelle lugar com suas donzellas musicas, e diz ao Ermitam" (133)

También las acotaciones en Dom Duardos hacen referencia a la huerta de Flérida y a una puerta que da acceso a ella, así como al "pumar". (134)

En todas las obras, como es general en la producción de Gil Vicente, se mantiene como fundamental el recurso a música y canciones.

Desde el punto de vista de la elaboración del espacio ficticio, Gil Vicente se acerca mucho más a los seguidores de Torres Naharro que al propio Torres. Como en aquéllos, en Gil Vicente, la construcción del espacio ficticio muestra una concepción escénica que mantiene residuos del escenario múltiple. En algunas comedias, aunque el espacio global sea el mismo a lo largo de toda la obra, existen diferentes lugares que cobran entidad propia en determinados momentos de la acción (una casa u otra, una sala interior o un lugar exterior, en la calle, el jardín, -

la ventana, etc). El escenario derivado de la comedia latina tiende pues a ser complementado por un plano superior autónomo o por un jardín. O por ambos a la vez.

#### II.4.4.- La comedia. El escenario híbrido y el plano vertical-interior: su éxito en España.

Algunas de las comedias más primitivas de Gil Vicente y que remiten a un tipo de espacio ficticio derivado de la comedia latina, son anteriores a la primera edición de la Propaladia, la Farsa quem tem farelos, es de 1508, - O velho da horta de 1512, la Comedia do Viudo de 1514....- Y anteriores a la estancia de Gil Vicente en Italia. Como es sabido, el autor acompañó a Roma al embajador de Portugal Tristão d'Acunha, y es muy posible que asistiese a los festejos que el papa León X organizó por este motivo entre marzo y junio de 1514; en el marco de los anales tuvo lugar la representación de la Trophea de Torres Naharro.

Si, en general, las comedias de Gil Vicente se muestran más próximas a las de los seguidores peninsulares de Torres Naharro que a las de éste, desde el punto de vista de la elaboración de un espacio ficticio que muestra — comportamientos y residuos de escenario múltiple, sobre todo mediante la distinción de zonas de representación sobre el escenario, ¿quiere decir esto que existe, desde prácticamente principios de siglo, una tradición de comedia peninsular, derivada de la comedia latina, cuya puesta en escena está mucho más influida por el escenario múltiple medieval que por el unitario? Haría falta un estudio en pro-

fundidad que relacionase en todos sus aspectos, y no sólo en el del tratamiento del espacio escénico, las comedias - de unos autores y otros sin olvidar las de Gil Vicente -in cluidas las escritas en portugués-, para responder a esta pregunta sobre la existencia de una tradición peninsular - que Torres pudo conocer antes de su viaje a Italia, y sobre la cual su producción italiana vendría a incidir poste riormente. Este estudio facilitaría la respuesta a otra - cuestión, la de la aportación española a la comedia italia na -si es que la hubo- cuestión que ha quedado relegada a un segundo plano ante el evidente relieve que adquiere la influencia italiana sobre la evolución teatral española en este siglo. Un estudio de la relación en ambos sentidos, - un estudio de conjunto, que contemple los orígenes de la - comedia peninsular -no sólo española sino también portugue sa-, y de la comedia italiana, de seguro aportaría matices nuevos y enriquecería el conocimiento de la evolución teatral en estos países, señalando afinidades y diferencias. En este sentido, nos sumamos a la idea que apuntaba recien temente un investigador italiano, F. Cruciani, al afirmar: "La presenza degli spagnoli a Roma (e in Italia) è un capit olo della storia del nostro teatro ancora da scoprire e - sembra poter offrire aperture interessanti". (135) La rela- ción temática de las Comedias de Torres Naharro con las - primeras comedias eruditas italianas ha sido recientemente estudiada, con resultados alentadores, por A. Giordano. (136)

En todo caso nosotros constatamos esta semejanza en cuanto a concepción del espacio en muchas de las come- dias peninsulares analizadas, semejanza que como mínimo - demuestra la existencia de un modo de pensar la puesta en escena siguiendo pautas comunes.

Lo que parece comprobarse es que hay una tendencia a un escenario dual (urbano, pastoral), enriquecido en muchas obras con un plano interior-superior autónomo (origen tal vez de la futura ventana o balcón, a la que se llegaría por estilización). En cualquiera de los dos planos inferiores es frecuente el escondite. El modelo híbrido estaba ya en Plácida y Vitoriano, pero se le añade la autonomía del plano alto-interior (que era exterior-la ventana-en Plácida y Vitoriano), para lo cual servía tanto la tradición del fardo y del teatro religioso (que empleaba el plano vertical en las representaciones del Paraíso-nubes, cielo etc-) como la de la comedia humanística (no sólo española -Celestina, Thebayda, Seraphina...-, sino también italiana -la Venexiana-), que lo había utilizado en sus obras para la recitación y la lectura. Sin embargo, en España parece que se desarrolló más que en Italia esta solución -según vamos a comprobar en seguida- lo que vendría a explicar la extraordinaria riqueza y polivalencia del balcón o corredor superior en el teatro barroco.

Quizá por ello, la utilización de escenas de interior se produce tanto en comedias de Gil Vicente como en comedias de los seguidores de Torres Naharro, pero sin embargo no son utilizadas por este último, que parece adaptarse a la más rígida y teorizada normativa italiana respecto al escenario unitario.

Respecto a estas escenas de interior queremos aportar una noticia que nos parece de gran interés, y que se encuentra en los Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche de Leone de' Sommi, publicados en Italia en 1556:

SANTINO: (...) Ora non ci volete voi dir cosa alcuna sopra quel modo di scene sfacciate o aperte, che dicono essersi al cune volte usate, et massimamente in Ispagna?

VERIDICO: Per scene aperte non intendete voi di quelle che si vede anco dentro alle lor stanze? e che di dentro a quelle alcuna volta si recita?

SANTINO: Di coteste chiedo io; che ve ne pare?

VERIDICO: Benché paia di certa vaghezza il vedersi in scena una camera aperta, ben parata, dentro alle quale (dirò così per essemplio) uno amante si consulti con una ruffiana, et che paia aver — del verosimile, è però tanto fuor del naturale essere la stanza senza il muro denanzi (il che necessariamente far bisogna), che a me pare non molto convenirsi, oltre che non so se il recitar in quel loco si potrà dire che — sia en scena. Ben si potrà, per fuggire questi due inconvenienti, a prir come una loggia od un verone, dove ricoresse alcuno a ragionare; ma non mi torrei però licenza di far stare nel resto voto il proscenio, e però conduci che i lor ragionamenti in tai lochi fossero sempre o in fine o in principio de gl'altri; acciò che quasi di — interme dio se li potesse dar nome" (137)

Observemos antes que nada, que el tipo de escena



descrita es de comedia humanística.

Como Serlio, Leone De' Sommi considera que los actores para respetar el escenario unitario, deben representar exclusivamente en el proscenio, esto es, ante el decorado. En esto, todos los teóricos en escenografía estaban de acuerdo, (Serlio, Peruzzi, Battista da Sangallo...), y seguían las reglas de Vitrubio. Aunque la práctica italiana no resultaba tan estricta y los actores desde muy pronto comienzan a invadir los decorados (al menos desde 1532, en una representación Mantuana a cargo de Giulio Romano). (138)

La noticia es importante porque corrobora la utilización de lugares o áreas específicas dentro del espacio escénico para estas escenas de interior. Decimos esto porque, en el panorama teatral del XVI, las noticias y reflexiones como la que aporta De'Sommi no son en absoluto frecuentes, y las acotaciones explícitas sobre puesta en escena son escasísimas y cuando las hay no dan nunca una visión global del escenario sino que aluden a elementos parciales. Debido a esta carencia de datos objetivos, muchas veces se tiende a infravalorar las indicaciones implícitas que aportan los textos y a no aventurar posibles puestas en escena. Lo que conduce tácitamente a la admisión de la inexistencia o la poca relevancia de las experimentaciones escénicas o escenográficas anteriores a la puesta en marcha de los primeros edificios teatrales estables. Por ejemplo, R.B. Williams llega a aceptar la existencia de escenas de interior, en particular de aquellas que podían producirse en un balcón o ventana abiertos, a la vista del público. Sin embargo se muestra indeciso ante aquellas escenas de interior que requieran más espacio y mobiliario limitándose a describir la acción o a aceptar la posibilidad de un escenario polivalente que es el recurso más socorrido ante

la falta de datos objetivos. Es cierto que hay textos a - partir de los cuales es imposible elaborar una hipótesis - fiable de puesta en escena, pero también es cierto que en muchas obras el estudio de la construcción que el autor ha ce del espacio ficticio nos permite aproximarnos a su concepción escénica (escenario múltiple o unitario), aunque - pocas veces nos permita vislumbrar las soluciones más es- trictamente escenográficas. Entre descartar toda indica- - ción que no se correspondiese con una acotación explícita o deducir una indicación escenográfica o un lugar de la ac ción a partir de cualquier alusión verbal de los persona- - jes a lugares del espacio ficticio, hemos tendido siempre a la solución intermedia, haciendo caso de indicaciones im plícitas cuando éstas tenían coherencia y eran recurrentes en la misma obra o en un conjunto de ellas, apuntando en - este último caso a una tipificación de la puesta en escena. Es así como se nos perfilaban determinadas características comunes a las comedias de Gil Vicente y de los seguidores de Torres, que hemos ido enumerando: la tendencia a la am pliación del escenario unitario, la definición de un plano superior-interior en escenas completas, la practicabilidad de puertas y ventanas y "cantones" y otras piezas de deco rado tras los que se esconden una y otra vez los persona- - jes, y que apuntan en muchos casos a la posible construc- ción de decorados en tres dimensiones representando casas. Nuestra sorpresa fue encontrarnos en nuestra lectura de tex tos italianos con la confirmación de la utilización de es cenas de interior en las puestas en escena españolas de co medias, cosa que ya habíamos podido detectar a partir de - los textos. Es posible que en otros casos ocurra lo mismo, por ello creemos, que a pesar de los riesgos, las hipóte- - sis sobre las puestas en escena de las piezas teatrales --

del XVI español -dentro de los límites que hemos señalado- pueden ayudar a clarificar una evolución escénica de la - que apenas tenemos datos.

También es importante la noticia de De'Sommi por que confirma la existencia de un modo peninsular de interpretar escénicamente el espacio ficticio derivado de la comedia latina y que desde luego no es el normal en Italia. Hay que tener en cuenta que en el contexto del diálogo los personajes están reflexionando sobre soluciones escenográficas para problemas escénicos concretos: Verídico recomienda la utilización de la perspectiva y la iluminación del escenario siguiendo en términos generales las reglas fijadas por Serlio. Inmediatamente después de haber recomendado la aplicación de la perspectiva a la escenografía, pone como ejemplo de apparati marittimi no una representación italiana, sino portuguesa:

SANTINO: Quali intendete voi per aparati marittimi?

VERIDICO: Come quello que non ha molti anni in -  
Portugallo vid'io rappresentare, che -  
lo aparato non era altro che una gran  
nave nel porto di Rodi, il qual fece -  
un bellissimo vedere, sí perché vi era  
figurato il gran colosso che anticamen-  
te si dice essere stato sopra quel por-  
to, in mezzo alle gambe del quale en-  
travano i legni; et sí per la varietà  
de i personaggi che secondo la diversi-  
tà delle occasioni, ora recitavano su'l  
hito, et ora su la nave. (139)

A ésta sigue la noticia sobre las escenas de inte

rior españolas. Verídico vehicula las opiniones sobre escenografía de Leone De'Somni ¿Estuvo en Portugal y allí vió la representación que menciona? ¿Estuvo también en España? En todo caso, las noticias relativas a España y Portugal - cobran relevancia en este contexto pues son indicativas de que en la Península, como en Italia, se estaban aplicando soluciones escénicas y escenográficas entroncadas con la propia tradición: la noticia sobre las escenas de interior, las constantes ampliaciones del escenario unitario hacia el dual y el vertical-interior o la mención de la suntuosa puesta en escena "marítima" portuguesa así parecen probarlo.

Hay algo más que queremos señalar. Si atendemos ahora, ya no a la concepción del escenario (múltiple o unitario) que se deriva de la elaboración del espacio ficticio, sino exclusivamente a los tipos de espacio ficticio - que se perfilan a partir de las comedias estudiadas, éstas definen claramente dos modelos: el uno recrea un espacio ficticio derivado de la comedia latina, la consabida calle con una o varias casas; en el otro siguen existiendo uno o varios edificios (no sólo casas, también puede tratarse de un palacio, un castillo...), pero es mencionado además un espacio, más geórgico que bucólico, al aire libre, el huerto o jardín de uno de los edificios. Este espacio ficticio recuerda de alguna manera el de las églogas pastoriles más tardías, aquellas que habíamos fechado a partir de la década de los 30; si en ellas, como ya hemos señalado, se suma, al tradicional espacio ficticio campestre de las églogas primitivas, una construcción (cabaña, ermita, o casa) con puertas y ventanas practicables, quizá -decíamos entonces- por influencia de la comedia, ahora vemos también cómo al-

gunas de las comedias revisadas no se limitan a reproducir el tópicó espacio de la comedia latina sino que añaden a — éste un paisaje natural, un jardín o huerto urbano cuyos — elementos (árboles, fuentes, parras, follage, laureles...) recuerdan el mundo de la égloga, remodelado desde el marco urbano de la comedia. Unas y otras, comedias y églogas tar— días se han influido mutuamente configurando ese espacio — ficticio híbrido o mixto que veíamos ya en Plácida y Vito— riano y que asume o remodela elementos tanto del espacio — de la comedia, como del espacio de la égloga: las casas — convertidas en cabañas y ermitas con sus puertas y venta— nas utilizables, los paisajes al aire libre convertidos en huertos y jardines de casas. Reflejo, a final de siglo, de esta concepción mixta o híbrida del espacio, representado sobre un único escenario la tenemos en el Auto del hijo — Pródigo de Lope de Vega, incluido en El Peregrino en su — patria, cuya puesta en escena, según las acotaciones narra— tivas del autor requiere:

"...un palacio que en el lienzo del vestua— rio estaba fingido..."

"... una calle que estaba hecha a la mano — siniestra del teatro..."

"... unas cabañas que estaban al lado del — teatro cubiertas de árboles".<sup>(140)</sup>

Las calles son varias pues otra acotación indica: "salió [ el Pródigo ] por una de aquellas calles fingidas". Y además hay que suponer, en esta representación escenográfica de la ciudad, otro lugar para la casa de Deleite.<sup>(141)</sup>

Como se puede observar el palacio, la casa de — Deleite y las "calles fingidas" remiten al espacio urbano de la comedia latina, las cabañas al mundo pastoril: dos —

espacios con un origen diferenciado sumados sobre un solo escenario, como lugares simultáneos. Por otro lado, es importante observar cómo a final de siglo se está utilizando una escenografía que es un intento de representación global de una ciudad (ya no se trata de elementos escenográficos parciales), tal como preconizaban los escenógrafos italianos. Más adelante volveremos sobre esto.

Hay incluso algunas comedias en las que aunque se haga mención de alguna casa, es el jardín el que asume todo el protagonismo como espacio de la representación; así ocurre en la Comedia Radiana de Agustín Ortiz o en O velho da horta de Gil Vicente. Pero son especialmente las comedias que podríamos llamar comedias de tema caballeresco — las que tienden a dar mayor entidad a los espacios menos marcados como urbanos o ciudadanos: el Amadis y el Don Duar-  
dos, de Gil Vicente y la Aquilana y la Jacinta de Torres Naharro.

Y de nuevo incógnitas e hipótesis respecto a la puesta en escena: ¿tuvieron estos espacios ficticios su plasmación escenográfica?, ¿en lienzos pintados?, ¿aprovechando las posibilidades arquitectónicas de la sala o de la calle?. En todo caso, desde la solución más sobria a la más compleja ninguna puede ser descartada, máxime cuando tenemos noticias de la complicación y de la utilización de escenografía en el marco del fasto. Las alusiones explícitas a elementos escenográficos son pocas y siempre parciales, según hemos visto en cada momento. Pero, los personajes, cuando la acción transcurre ante unas casas, se esconden tras los "cantones" (¿objetos escenográficos en tres dimensiones?), pueden utilizar puertas y ventanas, e incluso hay escenas de interior con mobiliario (¿quizá tenían lugar recorriendo un lienzo pintado que representaba la

fachada de una casa?). Cuando la acción transcurre en un huerto o en un jardín, los personajes siguen "escondiéndose", pero ahora detrás de un "laurel" (Comedia Vidriana, de J. de G.üete), entre el "follage" o detrás de algunas "plantas" (Farça a manera de tragedia, Comedia Grassandora de J. de Uceda), etc. Como curiosidad: los árboles frutales más mencionados son los manzanos: el "pumar" que aparece una y otra vez en las obras de Gil Vicente (O velho da horta, Dom Duardos), el manzano de la Aquilana de Torres... ¿Influencia quizá de los entremeses o representaciones religiosas del paraíso?. Hay algunos objetos escenográficos que son acotados explícitamente: la fuente de O velho da horta, el estanque con peces de colores del Amadís...

A pesar de la escasez de acotaciones explícitas hay que decir, sin embargo, que muchos de los posibles elementos escenográficos que son mencionados en estas piezas teatrales, gozan de una tradición medieval, y pueden ser documentados en fastos anteriores, posteriores y contemporáneos a ellas, y a veces, pueden ser documentados también en algunas de las piezas religiosas del XVI, si bien éstas también son pocas por lo general en alusiones escenográficas. (142) Por lo tanto, es aceptable pensar que pudiesen ser utilizados también en las comedias que estudiamos, si no siempre, sí al menos cuando éstas eran producidas en condiciones económicas favorables. Así por ejemplo, los huertos de amor que aparecían en los momos portugueses de 1490 y 1500, podrían haber servido de marco escenográfico para alguna de las comedias cuya acción o parte de ella transcurre en un jardín, sin olvidar que, desde la Edad Media, ésta es la tónica representación del paraíso: ya en 1404, por ejemplo, participa en Valencia entre los entremeses de la procesión del Corpus un carro con un jardín del Edén y en él el árbol del pecado, (143) entremés por otro -

lado que se hará habitual en todas las procesiones del Corpus. En el prólogo de la Farsa de Santa Susana de Diego — Sánchez de Badajoz una acotación en el prólogo indica "a — de yr la carreta hecha un vergel".<sup>(144)</sup> La representación escenográfica de la naturaleza idealizada gozó de gran fortuna en el fasto cortesano del XVI: en 1543 se recibe en — el fasto cortesano del XVI: en 1543 se reciben en Medina — del Campo a María de Portugal, que viene a casar con el — príncipe Felipe, con un paraíso móvil y entre las invenciones organizadas por Isabel de Valois y la princesa Juana — en 1564 una representaba un "boscaje" y otra una "huerta".<sup>(145)</sup> Los ejemplos abundan, basten éstos.

Otro caso de interrelación entre fasto y teatro: en el Amadís de Gil Vicente, Amadís, herido de amor, se retira a un lugar "yermo", "despoblado" (como antes había hecho Plácida, en Plácida y Vitoriano, de Encina. Este lugar según parece, es representado sobre el escenario por una — ermita. Pues bien, en los mismos momos portugueses de 1500 aparece un amante rechazado y convertido en ermitaño, acompañado de un carro que, como vimos en su momento, "representaba la soledad de las montañas" (muy posiblemente se tratase en consecuencia de una ermita). Una ermita era utilizada también en alguna égloga tardía (Farsa nuevamente compuesta, de Juan de París). En la Consueta de San Crespi y San Crespinia, incluida en el Manuscrito Llabrés, uno de — los tres lugares requeridos para la puesta en escena, según se especifica, debe constar de dos ermitas ("dos cases de ermitans"), y, por cierto, otro de los tres lugares representa el jardín de un palacio.<sup>(146)</sup> En el Aucto de la — Visitación de Sant Antonio a Sant Pablo, incluido en el — Códice de Autos Viejos, se menciona así mismo una ermita...<sup>(147)</sup>

Las fuentes, como objetos escenográficos de un — paisaje bucólico, aludidas por los personajes de tantas co



medias y églogas pastoriles (Plácida y Vitoriano, O velho da horta...), están documentadas en los fastos desde muy temprano: una fuente de madera pintada simulando mármol de jaspe era ya utilizada en los fastos por la Coronación de Fernando de Antequera (Zaragoza, 1414), que hemos tratado; el torneo del Monte Ida y la Fiesta de Mayo, espectáculos parateatrales descritos en El Cortesano de Luis Milán, incluyen sendas fuentes entre sus elementos escenográficos. (148)

Y ¿cómo no? también las encontramos en algunas piezas religiosas, así por ejemplo en el Misteri o representació de - Sent Eudalt, escrito en 1549 en San Joan de les Abadeses, o en el castellano Aucto del Emperador Juveniano incluido en el Códice de Autos Viejos. (149)

La nave utilizada en el Amadís de Gil Vicente está archidocumentada desde los fastos medievales más antiguos. De hecho es, como ya vimos, la primera escenografía móvil utilizada en los fastos valencianos ya en el siglo XIII. Y, por cierto, años más tarde, en 1570 cuando se represente en Burgos una nueva versión del Amadís para los festejos por el matrimonio entre Felipe II y Ana de Austria, seguirán utilizándose naves para su puesta en escena. (150)

Como dijimos antes, son las comedias relacionadas de alguna manera con el tema caballeresco las que más se alejan del espacio ficticio urbano derivado de la comedia latina, y muestran una mayor influencia del mundo del fasto en su aspecto escenográfico, característica ésta, que será asumida también por la comedia caballeresca cortesana barroca: en ellas, como hemos podido comprobar, la acción transcurre principalmente en esos huertos y jardines de amor tan caros a los fastos (así en el Amadís y en el Dom Duardos de Gil Vicente y en la Aquilana de Torres). En es-

te marco, las casas urbanas de la comedia latina quedan - convertidas en palacios y castillos (la Jacinta, la Aquilana, el Amadís), referentes tradicionales de la escenografía medieval reinterpretados desde el marco de la comedia caballeresca. Es el Amadís la que más conexiones muestra con el fasto en este aspecto: no sólo nos referimos a la utilización de la nave, mencionada arriba, sino también a la utilización del estanque, que volveremos a encontrar más adelante al tratar las máscaras organizadas por Isabel de Valois en 1564.

Por otro lado, al menos dos de estas obras, el Dom Duardos y la Aquilana, pudieron ser representadas en el marco de una fiesta. El Dom Duardos para celebrar el matrimonio de Carlos V e Isabel de Portugal, en 1526,<sup>(151)</sup> la Aquilana con motivo de la celebración de unas bodas en el castillo de Niebla.<sup>(152)</sup> Una circunstancia excepcional quizá con una puesta en escena excepcional.

#### II.4.5.- Timoneda, las Tres Comedias y la Turiana. La Comedia de Sepúlveda.

La producción de Timoneda refleja la herencia de esos dos modelos de espacio ficticio que hemos podido perfilar a partir de las comedias analizadas hasta ahora. Desde este punto de vista existe una clara distinción entre las Tres comedias y las obras publicadas en La Turiana. Con las Tres comedias (1559), el autor se propone recrear el modelo de espacio urbano derivado de la comedia clásica latina: la consabida calle con alguna/s casa/s.

Así ocurre en la Comedia de Amphitrión, que requiere la fachada de una casa con su puerta practicable y una ventana o balcón. En Los Menenos volvemos a encontrar la fachada de una casa, la de Dorotea, y quizá de dos, pues en los diálogos se menciona también la de Casandro, pero sólo en el caso de la fachada de la casa de Dorotea se requiere puerta y ventana practicables. Además Talega menciona en la escena 2ª y en la 3ª el conocido "cantón", que le sirve en las dos ocasiones para ocultarse. El caso más interesante es el de la Carmelia, pues a pesar de que las Tres comedias siguen la tónica general en cuanto a omisión de anotaciones escenográficas, en el prólogo de la Carmelia se indica explícitamente la existencia de dos casas — una frente a la otra — : Iupercio "mora en esta casa que — veys" y Polianteo alquiló "una casilla que es ésta de frente do habitan". En una escena se utilizará además la ventana de una de las casas (encuentro Tancio-Carmelia) y se — menciona una puerta cerrada. (153)

El mismo modelo de espacio ficticio es elaborado en la Comedia de Sepúlveda procedente de un manuscrito con fecha de 1547: la calle, la fachada de una casa con puerta y ventana. (154)

Timoneda y Sepúlveda muestran como Torres Naharro una voluntad de construir un espacio ficticio desde — una concepción de escenario unitario: ninguna escena de interior y cuando se apunta a una de ellas (en la Comedia de Sepúlveda), ésta se desarrolla claramente en la ventana; — prácticamente, toda la acción se produce en el espacio anterior a las casas, como preconizaba De Sommi, con muy pocas rupturas hacia la utilización del plano vertical, a — través de las escenas de ventana o balcón. Es Timoneda, de

todos los autores tratados, quien más se aproxima en este aspecto a Torres Naharro, haciendo evidente su preocupación por adaptarse a las exigencias de un escenario unitario. No en balde Timoneda expresaba su admiración por Torres considerándolo como el único autor que podía parangonarse con su amigo Lope de Rueda. (155)

Con la Turiana Timoneda apunta a la elaboración de un modelo de espacio ficticio que nada tiene que ver con el de las Tres comedias. Y es que, en general, como ha estudiado el profesor M.V. Diago, poco tiene que ver la Turiana con las Tres comedias. Aunque publicada por Timoneda en 1564-1565, la Turiana (156) se revela, atendiendo a su técnica dramática, no sólo inferior en calidad, sino también anterior (algunas piezas podrían ser anteriores a 1553) a las Tres comedias (1559). Desde el punto de vista de la elaboración del espacio ficticio, sólo la Trapazera, mantiene una concepción espacial similar a la de las Tres comedias: dos casas más o menos próximas y un lugar de actuación de los personajes, la calle de la ciudad. En las restantes obras la espacialidad es más compleja. En la Filomena tenemos por un lado los palacios o casas reales de Travia y Atenas, por el otro el bosque y la majada representada por una torre donde es encerrada Filomena. Es necesaria una ventana en la casa real de Atenas y una puerta en la torre o majada de los pastores. En la Paliana contamos por un lado con la casa de Polianteo y su jardín, por el otro la majada con su huerto. También se menciona el bosque y el camino hacia la majada. En la escena del jardín se menciona en los diálogos una "fontana", un "árbol", y un "lugar florido". En la majada se menciona una torre con almenas y a una de ellas se asoma Filomancia para hablar. En la Aurelia se evocan espacios similares, la casa o alquería de Aurelia con jardín, el huerto y el bosque.

Ginebra habla desde "arriba" (seguramente una ventana), se menciona también "la puerta del jardín", el "valladar del huerto" y se describe la alquería de Aurelia como una torre. En la Rosalina, finalmente, hallamos la casa de Luciano (con utilización de la ventana) y el bosque próximo a la ermita. Poco sabemos sobre la posible plasmación escenográfica de estos espacios, aparte de la necesaria utilización de un plano superior. Lo que es evidente es que los espacios evocados presentan entre ellos puntos de contacto y que su plasmación escenográfica, en caso de haber sido efectiva, apuntaría hacia una tipificación de este espacio —dentro de la producción de Timoneda—, como alternativo al espacio más estrictamente urbano de casa-s/calle.

Por otro lado, este espacio ficticio alternativo que aparece en la mayor parte de las obras de la Turiana, muestra evidentes puntos de contacto con el espacio híbrido de muchas de las comedias anteriores a Timoneda que ya hemos analizado y que representaban asimismo un modelo alternativo al espacio ficticio estrictamente urbano: nos referimos a aquellas comedias en las que se asumía algún tipo de edificio/s con puertas y ventanas practicables (no necesariamente una casa, también una ermita, una cabaña, un palacio, un castillo...), pero al que se añadía un espacio bucólico (huerto o jardín). Recordemos al respecto —Plácida y Vitoriano, O velho da horta, Amadís,<sup>(157)</sup> la Jacinta, la Aquilana...

Como señala el profesor M.V.Diago, existen toda una serie de diferencias referidas a técnica teatral, que separan las Tres comedias de la Turiana: el atrezzo es —cuantioso y de gran volumen en la Turiana (mesas, sillas, ataúd, rueca...), sencillo y fácil de transportar en la Tres comedias; en la Turiana los personajes son abundantes,

lo que obliga a continuos desdoblamientos de los actores y a un vestuario más surtido, mientras en las Tres comedias el número de personajes es más reducido; finalmente, en la Turiana las obras son presentadas al público por el "autor" o un "paje", y en las Tres comedias el "autor" se inhibe de la representación. Todo ello le lleva a concluir que — "mientras las piezas de la Turiana debieron ser representadas localmente por el propio autor, las Tres comedias fueron concebidas con el propósito de servir de material textual a una compañía de cómicos itinerantes". (158)

Sin embargo a la hora de tratar el tipo de escenario el profesor Diago concluye que las obras de la Turiana tuvieron que representarse sobre un escenario polivalente, sin escenografía.

Si aceptamos que las obras de la Turiana no requerían escenografía o que tienden más hacia el escenario polivalente que hacia el múltiple, ¿por qué esa necesidad de simplificar espacios ficticios —tendiendo hacia el escenario unitario— cuando escribe las Tres comedias pensando en compañías de actores?.

¿Por qué todos los espacios ficticios se asemejan, dibujando un esquema híbrido, si no hay un modelo escénico que justifique esa semejanza en obras que transcurren en lugares diversos?.

¿Por qué, si aceptamos que el atrezzo de la Turiana es más rico, igual que el vestuario (cuando las anotaciones no indican apenas nada al respecto), no se acepta siguiendo el mismo argumento, la posibilidad de la existencia de elementos escenográficos conformando un escenario?—

Por otra parte, como se ha indicado, Timoneda apa

rece más vinculado como actor, interviniendo en la representación, presentándola, en la Turiana que no en las Comedias, lo que hace pensar más en una circunstancia concreta de representación. Cuando Timoneda escribe la Turiana - (antes de 1553) o, si se quiere, las piezas más antiguas - de la Turiana (sobre todo la Filomena y la Paliana), no hay todavía compañías estables, ni locales destinados a la representación. ¿Por qué no pudieron representarse en privado con algún tipo de decorado? En privado y ante un público burgués, que es el tipo de público en el que, según ha demostrado muy bien el profesor Diago, pensaba Timoneda, un público por lo tanto enriquecido y con capacidad de sufragar la elaboración de una puesta en escena.

Una de las ventajas que ofrecía precisamente el modelo italiano para las compañías era la relativa sencillez de su puesta en escena. Timoneda que, como hombre de teatro, debía de conocer la infraestructura económica de las compañías, seguramente tuvo en mente esto al escribir las Tres comedias, y no tanto en la Turiana, aunque sólo fuese el atrezzo. Entonces ¿por qué el escenario en la Turiana había de responder a condiciones más evolucionadas, de corral, y no a las más tradicionales y propias de la producción privada? ¿Cómo explicar que las piezas de la Turiana, más rudimentarias en todo que las de las Tres comedias, presenten sin embargo un escenario más evolucionado?.

#### II.4.6.- Las comedias de Lope de Rueda

Como es sabido, con las compañías de actores-actores itinerantes se perfila un tipo de práctica escénica en el que la elaboración escenográfica queda relegada en favor de la entonación, la mímica y el movimiento del actor, orientado todo a la creación de un espectáculo esencialmente cómico, y en cuya evolución debió ser decisiva la lección aprendida de la commedia dell'arte.<sup>(159)</sup>

Las cuatro comedias conservadas de Lope de Rueda (Eufemia, Armelina, Los engañados y Medora), son un buen ejemplo de este tipo de teatro.<sup>(160)</sup> La fuerza y la gracia de los diálogos absorben toda la atención del autor. Aunque se tiende a evocar un espacio urbano, la típica calle ante alguna casa, no hay en Lope de Rueda, esa preocupación —que sí hemos podido detectar en autores anteriores—, por elaborar el espacio ficticio, por concretar la ubicación de las "casas" dentro de ese espacio, indicando —por boca de los personajes— el paso de una a otra, o la utilización del plano vertical. Hay no sólo una tendencia a los "saltos" espaciales de una escena a otra, sino también una tendencia a la utilización de escenas en las que se busca conscientemente la ambigüedad espacial, escenas cuya única referencia es que transcurren en "este pueblo". Por ejemplo: en la escena III de Eufemia Leonardo y Melchor, iniciado el viaje que se anunciaba en la escena I, aparecen en un "pueblo", sin mayor precisión. Las escenas de interior —transcurren en el mismo espacio sobre el escenario que las de exterior: en la escena V de Eufemia las palabras de la gitana ("Paz sea en esta casa") y la réplica de Cristina ("¿No podeis demandar desde allá fuera?") sugieren la escena en el interior de la casa, al final de la cual Cristina



y Eufemia se retiran indicando "Entrémonos", para dejar — paso sobre el mismo escenario a Paulo y Valiano que se encuentran según ellos mismos indican a la puerta de casa de Eufemia.

En las cuatro comedias son necesarias como mínimo dos entradas aunque (a no ser que hubiesen más de dos) no siempre representen las puertas de las mismas casas — (Los engañados). En ocasiones es mencionada la ventana, pero sólo en Eufemia y Medora es utilizado el plano superior. Todo ello apunta a la utilización del tipo de escenario polivalente, sin decorados fijos, que tanto éxito tendría — posteriormente en la comedia barroca.

## II.5.- LA PERVIVENCIA PASTORIL

### II.5.1.- Los coloquios de Lope de Rueda.

J.Oleza señalaba en su artículo, "La tradición — pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores": "Desde el texto mismo hasta el espectáculo (...) se dan las suficientes diferencias entre coloquios y comedias como para que sea razonable sospechar que, en origen, esas diferencias de género y denominación se deben a diferencias no sólo temáticas sino fundamentalmente pragmáticas, de público espectador, aún cuando como ya he dicho, los coloquios pensados para cortesanos fueran llevados a las plazas públicas y las comedias para és-

tas pergeñadas acabaran divirtiendo en los salones privados". (161)

En el aspecto que a nosotros nos ocupa, el de la puesta en escena, es evidente, como el mismo J. Oleza observaba que "el escenario se elabora con una mayor capacidad de significación en los colloquios". En el Coloquio de Camila el autor muestra una preocupación por una elaboración coherente del espacio ficticio y una mayor especificación que en las Comedias: se mencionan reiteradamente tanto la cabaña de Quiral como la de Camila, con puertas por donde entran y salen los personajes. Quiral llega incluso a describir su propia cabaña en los siguientes términos: "mi pajiza cabañuela, que aunque de pobres ramas de lantisco y retama por defuera cubierta te parezca..." (162) Incluso — las alusiones de los personajes parecen indicar una distancia efectiva entre ambas en la escena I, Quiral se dirige desde la suya a la de Camila, quien lo comenta así: "acercándose viene el enamorado Quiral..." (163) Los personajes mencionan diversas veces unas fontanas, y como en los espectáculos más del gusto cortesano es utilizado un animalillo, "un chivatezno". (164) En el Coloquio de Timbria es necesario además el hueco de un árbol en donde son introducidos dos personajes y de cuyo interior saldrán tres al final de la comedia, quizá utilizando algún mecanismo de torno del tipo del que aparece en la anónima Fábula de Apolo y Dafne. (165) Los coloquios suponen, por tanto, una fase — todavía de escenario unitario, y se diferencian claramente de la evolución hacia el espacio abstracto, no verosímil y polivalente de las comedias, que tanto futuro iban a tener.

## II.5.2.- Otros coloquios.

Otros dos coloquios han sido atribuidos en diversas ocasiones a Lope de Rueda, el Coloquio llamado discordia y Cuestión de amor y el Coloquio llamado prendas de amor, aunque esta atribución pueda ser cuestionada desde diversos puntos de vista.<sup>(166)</sup> Ningún elemento escenográfico es requerido ni explícita ni implícitamente en el coloquio Prendas de Amor, que plantea con extremada brevedad una cuestión de amor dentro de la tradición del Filócolo de Bocaccio.<sup>(167)</sup> En la misma tradición se inserta el coloquio Discordia y cuestión de amor, y también poco sabemos sobre su posible recurrencia a elementos escenográficos. Sin embargo en el acto II las ninfas atan a Cupido a un árbol y cuelgan sus armas de una de sus ramas con un letrado que publica sus pecados.<sup>(168)</sup> A. Blecua insertando ambos coloquios en la tradición cortesana comentaba al respecto: "La pieza [ Discordia ] es un delicado cuadro pastoril que plantea una típica cuestión dilemática, muy similar a la del Coloquio llamado Prendas de Amor, más apropiada para ser representada por cortesanos que por una compañía profesional de cómicos."<sup>(169)</sup>

Tanto los Coloquios de Rueda como éstos pudieron ser representados en ambientes cortesanos. De Rueda poseemos numerosos testimonios de representaciones privadas, y entre ellas, las que realizó ante Isabel de Valois, y según hemos documentado era usual entre las damas de la reina Isabel y la princesa Juana la utilización en los fastos por ellas organizados, no sólo de vestuario y atrezzo, sino también de elementos escenográficos que remiten al mundo pastoril (cabañas, puentes, árboles...)<sup>(170)</sup> ¿No pudieron ser empleados eventualmente en las representaciones produ-

cidas por y para círculos cortesanos, independientemente -  
de que en su adaptación a la plaza pública los coloquios -  
recurriesen a la sobriedad escenográfica?

### II.5.3.- Y alguna comedia

Pervivencia de esta tradición pastoril es la Co-  
media pastoril española, publicada por J.I.Uzquiza Gonzá-  
lez, procedente de un manuscrito sin nombre de autor y cu-  
yo editor atribuye a la década 1570-1580.<sup>(171)</sup> Las palabras  
finales puestas en boca del rey parecen indicar una repre-  
sentación privada:

"Comiéndose ya a tocar,  
Por regozijar la fiesta,  
Entre tanto que se apresta  
El aparato del çenar".<sup>(172)</sup>

y una lectura rápida enmarca la obra dentro del gusto cor-  
tesano pastoril con toda su casuística amorosa y lenguaje  
impregnado de lirismo, los intentos de suicidio por amor, -  
las escenas de desmayo del amante, sus juegos verbales tan  
arraigados en el gusto cortesano, como el del eco, utiliza  
do por ejemplo por Gil Vicente en la Comedia Rubena o por  
Tárrega, en El prado de Valencia y que llegará hasta la co-  
media barroca; sus príncipes en hábito de cazadores, tan -  
abundantes en la primera producción de Lope (por ejemplo -  
Albanio e Ismenia), etc. etc.

Desde el punto de vista de la puesta en escena -  
encontramos elementos que nos traen a la memoria algunas -

de las obras de la Turiana y de los autores de la generación de Lepanto. Nos referimos en concreto a la utilización de las murallas y de una torre, en donde habita Diana:

"Ay, murallas, dó, encubierto,  
Esta el bien del corazón!"

(vv.147-8, p.78)

"Esta torre y alto muro,  
Hoygan mi gemido y llanto"

(vv.224-25, p.80)

En diversas ocasiones las acotaciones indican —  
"Buélvese hazia la Torre", "Buelto hazia la Torre".<sup>(173)</sup>  
Más tarde, los pastores serán atados por las pastoras a la  
Torre.<sup>(174)</sup> Esta, además, cuenta con al menos una puerta<sup>(175)</sup>  
y una ventana a la que se asoman Diana y Dionisa,<sup>(176)</sup> la —  
Torre parece estar situada al fondo del escenario, en el —  
centro:

Darinteo: Puesta está en tierra llana  
la torre (en) medio desta tierra  
(vv.1802-3, p.140)

Además, Diana desde la ventana va indicando a los  
pastores y pastoras que se retiren a un lado u otro sin —  
abandonar el escenario.<sup>(177)</sup> Existen como mínimo dos entra-  
das al escenario.<sup>(178)</sup> La indicación más explícita sobre —  
el carácter de esta "torre" y "muro" la da la siguiente a-  
cotación:

"Una Pastora puesta dentro de la tela  
arrimada a la Torre se finge Diana"<sup>(179)</sup>

Las referencias al espacio representado ("selva",  
"bosques", "prado" y "frescura"... ) son abundantes. Pero nin-  
gún elemento escenográfico en este sentido es mencionado —

explícitamente, ni es necesario para la acción. En una sola ocasión cuando Ergasto se desmaya Silvestro "acude por agua para que torne en sí" (¿dónde? quizá dentro) Y otra acotación señala más tarde "hecha un poco de agua en el rostro a Ergasto". (180)

El escenario es unitario, la acción transcurre al completo en un único espacio campestre ante las murallas y la torre de Diana, que son los únicos elementos de decorado de los que tenemos constancia explícita.

Las acotaciones de actos son abundantísimas, incluso elementales para un actor profesional, sobre todo — aquellas dirigidas a indicar a quién tiene que "volverse" el actor en sus intervenciones, incluso cuando ha de dirigirse al público ("Vuelto al Pueblo"). La obra es, por otra parte, perfectamente representable en un corral desde el punto de vista de la puesta en escena, pero las palabras finales del Rey indican una posible representación ante un público cortesano, que asistiría después a un banquete, independientemente de que el auditorio asistente a la comedia reflejase un espectro social más amplio. Las noticias de este tipo de representaciones son abundantes. Por ejemplo, en las bodas celebradas entre d. Rodrigo y d. Ana de Mendoza, hija y hermano del marqués de Cenete y duque del Infantado, en Guadalajara, en enero de 1582, diversas comedias fueron representadas por Ganassa en las salas del palacio del Duque, todas ellas antes de cenar, y una de ellas en el patio "para que se pudiese gozar toda la gente", dada la avalancha de curiosos venidos de todas partes (Madrid, Salamanca, Toledo, Toro, Sigüenza y otras partes). (181)

Incluso algunas alusiones deslizadas en los diálogos parecen apuntar hacia la idea de que la obra tuviese lugar en el marco de las fiestas por unas bodas. Así el rey tras el

descubrimiento de la verdadera identidad de los protagonistas y la doble boda Diana/Silvestro, Ergasto/Dionisia:

"Ergasto, hijo, a u{est}ros años toca  
Y a la ocasión presente en varios modos  
El regozijo de tal dulce boda  
Ordenad fiestas y ricos torneos  
Justas, sortijas, cañas, toros, fuegos,  
Y de plazer infinitas señales.  
Con que se alegre el reyno y sus vezinos" (182)

## II.6.- LA GENERACIÓN DE LEPANTO

Arróniz en un interesante capítulo de su obra — Teatros y escenarios del Siglo de Oro (183) señalaba la relación entre algunos de los escritores de la llamada "generación de Lepanto" (Cervantes, Virvés y Tárrega, especialmente), en cuanto a concepción visual del hecho teatral. Posteriormente J.L. Sirera en su tesis de doctorado EL teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca, (184) aportaba un análisis en profundidad sobre la técnica dramática de los trágicos valencianos (Rey de Artieda y Virvés) y, en general, de la escuela valenciana, que apuntaba hacia un interés entre algunos de sus miembros por los recursos escénicos espectaculares y por el estilo artificioso y brillante. Algunas de las conclusiones de este trabajo eran publicadas posteriormente por el prof. Sirera en su artículo sobre "La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral". (185) A la investigación del profesor Si-

rera sobre los autores de la escuela valenciana debemos la mayor parte de los datos introducidos en el presente apartado.

Estos trabajos revelaban un panorama, desde el punto de vista del tratamiento escenográfico, más rico de lo que tradicionalmente se venía creyendo.

### II.6.1.- Cervantes

Cervantes en algunas de sus obras, parece que sobre todo en las más primitivas, se decanta por una plena utilización de recursos escénicos a su alcance y deja, por lo general, patente su preocupación por que estos recursos sean utilizados efectivamente en la puesta en escena, indicando de continuo en las acotaciones aquellos elementos escenográficos relevantes para la acción.<sup>(186)</sup>

Tanto en los Baños de Argel como en el Cerco de Numancia se menciona la utilización de un elemento escenográfico denominando "risco" en la primera ("Sale don Fernando y va subiendo por un risco") y "peña" en la segunda ("Ciplón se sube sobre una peña que estará allí"). En los Baños y en El gallardo español encontramos además la utilización de la "muralla" en el plano superior (seguramente el corredor encima del vestuario), mientras en el Cerco hallamos además la mención de una torre (para ello podría utilizarse el segundo corredor del vestuario, como indica Arróniz<sup>(187)</sup> o podría alternativamente tratarse de un elemento escenográfico independiente, como la peña) y del "güeco del tablado". En los Baños es utilizada la cortina



situada al fondo del escenario debajo del corredor del vestuario, para las apariciones ("correse la cortina, descúbrese Francisquito atado a una columna" y más adelante "descúbrese un tálamo"). En el Cerco de Numancia dos parecen las entradas al escenario: "Aquí salen con cargas de ropa por una parte y entranse por otra..."

La utilización del plano superior ("la ventana") es mencionada en La gran sultana y El Rufián dichoso.

Pero es en La Casa de los celos y Selvas de Ardenia, considerada como la obra más antigua de Cervantes junto con El laberinto de amor, de entre las publicadas en Ocho comedias y ocho entremeses nuevos (1615),<sup>(188)</sup> donde esta afición por los recursos escenográficos y la espectacularidad se hace más patente, como ha estudiado el prof. J.Varey.<sup>(189)</sup> Nos detendremos especialmente en ella por tratarse de una verdadera antología de recursos escénicos de la época.

El escotillón es utilizado en varias ocasiones:

"...sale una figura de demonio por lo hueco del teatro"

"...salen del hueco del teatro llamas de fuego..."

"Descuélgase la nube y cubre a todos tres, que se esconden por lo hueco del teatro..."

"Buelven a salir Roldán, Reynaldos y Angélica, de la misma manera como se entraron cuando les cubrió la nube "

"Sale por lo hueco del teatro Castilla..." - y después se entra con Bernardo" (190)

Angélica hace su entrada por el patio sobre un palafreón con dos salvajes que llevan las riendas y una due

ña sobre una mula tras ella, da una vuelta al patio, se --  
apea y acompañada de Reynaldos, Roldán y Galalón que han --  
salido a recibirla a la "escalera", llega al escenario donde  
de está el emperador, retirándose del mismo modo. Más ade-  
lante entrarán también Marfisa y Bernardo a caballo. (191)

La montaña o peña --que de ambos modos se refieren  
a ella las acotaciones-- es utilizada en gran número de oca-  
siones y de diversas formas. Los personajes pueden apare-  
cer y desaparecer en la cima para luego hacer la entrada --  
por el escenario, lo que indica un acceso interior, como --  
hace Argalia, (192) o subir y bajar por ella a la vista del  
público, como harán después Bernardo y Marfisa. (193)

Además la montaña cuenta con dos vertientes dife-  
renciadas:

"Sale Lauro, pastor, por una parte de la --  
montaña con su guitarra, y Corinto por la --  
otra con otra"

"Bajan los dos de la montaña" (194)

y quizá estuviese adornada con algún elemento escenográfi-  
co, pues Corinto, según dice, no ve a Lauro porque "Algún  
árbol te encubre, alguna rama", y un poco después indica --  
una acotación "Canta Clori en la montaña, y sale cogiendo  
flores". Al pie de la montaña quizá se encontrasen algunos  
árboles para significar las selvas y bosques a que hacen --  
referencia de continuo los personajes, pues Clori se escon-  
de por indicación de Corinto en una "espesura", y para la  
burla que Corinto y Lauro hacen de Rúsico es necesario un  
árbol al que éste último es atado. (195)

El padrón de Merlín, "que ha de ser un mármol --  
jaspeado que se pueda abrir y cerrar", se utiliza para ha-  
cer aparecer y desaparecer personajes. (196) También con es-  
ta función es utilizado en varias ocasiones un mecanismo --



de torno o bofetón, denominado en las acotaciones tramoya.<sup>(197)</sup>

La "nube" es utilizada en cuatro ocasiones a lo largo de la comedia: primero, para hacer descender a Cupido; se "descuelga" de nuevo para cubrir a los personajes - y permitir que se oculten por el escotillón y después para que vuelvan a aparecer de la misma manera; finalmente el - ángel descenderá "en una nube volante".<sup>(198)</sup>

También es empleado un carro triunfal para la intervención de Venus:

"Parece a este instante el carro [de fuego, tirado] de los leones de la montaña y en él la diosa Venus"<sup>(199)</sup>

En qué forma aparece el carro no se indica, pero no parece ser una aparición estática como las que se realizan en el foro al descorrer las cortinas, pues la siguiente acotación indica el movimiento del carro:

"Mientras cantan, se va el carro de Venus y Cupido en él..."<sup>(200)</sup>

quizá se marchara por el patio como habían hecho los caballos anteriormente.

Sí que es posible, sin embargo, la utilización de la cortina en el caso de la visión de la boca de la sierpe ("Descúbrese la boca de la sierpe"), que parece vomitar - llamas y asemejarse a una cueva por los comentarios de Reynaldos:

"Mientras más vomitas llamas,  
boca horrenda o cueva oscura,  
mas me incitas y me inflamas..."<sup>(201)</sup>

Hay que contar al menos con dos puertas o salidas al escenario:

"Corre Angélica y entra por una puerta y — Reynaldos tras ella y, al salir por otra, — aya entrado Roldán, y encuentra con ella" (202)

Es de notar, por otra parte, la riqueza del vestuario descrito en las acotaciones y la importancia que adquiere el canto y la música, ésta acompañando los momentos más espectaculares.

Arróniz (203) derivaba la utilización de la trama ya en Cervantes de la influencia de las representaciones — litúrgicas y semilitúrgicas y en concreto del teatro de la Compañía de Jesús. Algún elemento —el demonio que salta — desde el escotillón al tablado— recuerda las representaciones religiosas, pero nosotros creemos que básicamente la espectacularidad llega a la comedia de Cervantes desde el ambiente del fasto (público o privado). En este sentido estamos de acuerdo con las conclusiones que aporta J.Varey en su artículo citado: "La escenografía de esta obra es — muy compleja y requiere un escenario bastante desarrollado (...) Es una obra que se basa en el espectáculo y revela — una fuerte influencia de los recibimientos regios, las entradas y los desfiles. Parece ser una comedia destinada a representarse en un teatro palaciego, teatro que todavía — no se había creado en la época en que escribía el dramaturgo". (204)

Desde este punto de vista hay que revisar la obra y estudiar su afinidad (si no global, al menos de una parte importante de ella) con la tradición cortesana en su vertiente de fasto y representaciones teatrales.

Por ejemplo, la comedia recoge dos temas de éxito entre el público cortesano: el caballeresco y el mitológico-pastoril. Del éxito del tema caballeresco tenemos una temprana muestra en el Amadís y el Don Duardos de Gil Vi—

cente. Una representación de una parte del Amadís novelesco tuvo lugar ante la reina D<sup>a</sup> Ana de Austria en Burgos, - en 1570. El mismo Rey de Artieda de la generación de Cervantes, y a quien éste dedicó encendidas alabanzas, cuenta entre sus obras perdidas con un Amadís y una Los encantos de Merlín. Del éxito del tema pastoril -desde Encina- hemos dado muestras más que suficientes a lo largo de este capítulo. Ambos temas serán recogidos por el teatro cortesano barroco (El premio de la hermosura o El Perseo, de Lope, - El Caballero del Sol, de Vélez de Guevara o Las Glorias de Niquea de Villamediana...).

Por otro lado, la inorganicidad de la acción que se observa en La Casa de los celos (la historia pastoril-mitológica a penas tiene nada que ver con la caballeresca, si no es servirle de puro marco), es rasgo característico de las comedias cortesanas primitivas, como en el caso de la anónima Fábula de Apolo y Dafne o en el de Adonis y Venus de Lope. Destaca, asimismo, en La casa, la estructura en cuadros -sobre todo en los actos II y III-, con una espectacularidad específica, estructura propia del teatro cortesano, que predomina también en las comedias del primer Lope y, especialmente, en las de carácter más cortesano. (205)

Finalmente, muchos de los recursos espectaculares y muchos personajes recuerdan el mundo del fasto: la serpiente por cuya boca sale Malgesi recuerda, por ejemplo, uno de los momos de la corte de Miguel Lucas, ya estudiados; la utilización de figuras alegóricas, (Fama, Castilla) remite a -- los fastos cívicos, lo mismo que el carro triunfal tirado por leones sobre el que aparece Venus, la nube sobre la -- que desciende Cupido, los personajes "salvajes" que acompañan a Angélica, etc. etc.

Hay que tener en cuenta que Cervantes pertenece a la misma generación que Tárrega y algunos autores de la

Escuela Valenciana, en cuya producción es evidente el peso de la teatralidad cortesana. De hecho también las obras del primer Lope conceden mayor importancia a los elementos teatrales cortesanos ¿Quizá la obra primitiva fue pensada para una circunstancia concreta, para una fiesta, como sugiere el que en algunas acotaciones Cervantes indique "como - diré "?

El resto de las comedias tienden también hacia un escenario polivalente, con mayor o menor agilidad de mutaciones según los casos, pero ni los recursos escenográficos ni la tramoya cobran tanto relieve, ni las acotaciones minan el aspecto de la representación como en La Casa de los celos. A pesar de las alusiones a posibles elementos escenográficos se apunta siempre más hacia un decorado verbal que real. Así en El laberinto de amor, sobre todo en las primeras escenas de caza (Jornada I), se hacen referencias a una "loma", "campo y flores", incluso Julia indica a Porcia: "entre estos árboles te esconde".<sup>(206)</sup> Sin embargo la rapidez con que se pasa del espacio de la ciudad al del campo, de este al exterior de la torre donde está encerrada Rosamita y del exterior al interior, señalan un escenario polivalente con alguna pieza de mobiliario en diferentes escenas (unas sillas en la escena de interior de la torre, un trono para el episodio del torneo...) Esta progresiva tendencia a la polivalencia es compartida por otras obras que alternan diversos espacios exteriores e interiores sobre el mismo escenario : así en La entretenida, El rufián dichoso, Pedro de Urdemalas, La gran sultana, Los tratos de Argel y El gallardo español.<sup>(207)</sup>

Es interesante observar el gran salto cualitativo que hay entre el tratamiento escénico cervantino y el anterior a él, basado bien en el escenario unitario, bien en el escenario híbrido complementado ocasionalmente con el

plano vertical interior. De hecho, por lo que parece, Cervantes recoge de Lope de Rueda el escenario polivalente pero le incorpora en alguna de sus obras, especialmente en La Casa de los Celos todos los recursos escénicos propios del fasto y de la experimentación de corral (la adaptación de la tramoya, la utilización del escotillón, la galería superior, las dos puertas de entrada al escenario, etc.). Y este proceso parece típico de un momento de transición, con tentaciones contradictorias: por un lado la tendencia progresiva al escenario polivalente y de corral, por otro la tendencia a los recursos del fasto y de las representaciones cortesanas. Esta misma contradicción la advertiremos también en Tárrega, aunque menos acentuada y más integrada.

#### II.6.2.- Juan de la Cueva

Para los sevillanos corrales de don Juan, Doña Elvira y las Atarazanas fueron pensadas las comedias y tragedias de Cueva y allí fueron representadas entre 1579 y 1581. Su puesta en escena, estudiada por Shergold,<sup>(208)</sup> se asemeja más a las de Cervantes en El cerco de Numancia o Los baños de Argel que a la de La Casa de los Celos.

En general las obras de Cueva se caracterizan por una tendencia hacia la indeterminación espacial y por la agilidad en los cambios de lugar, lo que apunta hacia la utilización de un tipo de escenario polivalente. La oralidad sustituye a la especificación escénica. Así, por ejemplo, en las cuatro primeras escenas de la Jornada I de El infamador, la acción transcurre en un lugar sin precisar, que podría ser el interior de la casa de Lencino, aunque -

esta indicación espacial no es verbalizada en ningún momento. En el resto de las cuatro escenas son las palabras de Lencina y Felicina las que recrean un ambiente bucólico. En la escena 1 de la Jornada II nos trasladamos a Chipre y en la 2 al interior de casa de Teodora, y así sucesivamente. La falta de especificación espacial se hace aún más patente en Los siete infantes de Lara, en donde las únicas referencias son que la acción transcurre en Córdoba (se deduce que en diferentes puntos sin precisar del palacio de Almanzor), en Salas, y, finalmente, la última escena -la única que explicita verbalmente el espacio de la acción- ante la casa de Ruy Gómez.

Como ha estudiado Shergold en la producción de -Cueva, de ella se deduce: la utilización de la galería superior en las escenas de murallas o de ventana, la utilización de la trampa del tablado y la existencia de dos puertas de entrada al escenario. En La comedia del Rey don Sancho es posible que fuese utilizado el patio para la escena del torneo a caballo. En alguna ocasión es utilizada la cortina que, al ser retirada, deja paso a una escena de interior en el foro. Así, en La Comedia del príncipe tirano, mientras el escenario se mantiene como unitario en el foro (que representa el interior de una prisión), se convierte en polivalente ante él, en el escenario.

Los elementos de decorado brillan por su ausencia, sólo en algún caso son utilizados algunos objetos muy instrumentalizados: la mesa y las sillas que son introducidas sobre el escenario para la escena del banquete en Los siete infantes de Lara, sería un ejemplo.

No hallamos ninguna obra, pues, con la complicación escenográfica que alcanzan La Casa de los celos o algunas de las obras de Tárrega. Por ello, Arróniz, que en su intento de hacer extensible el interés por la escenografía a toda la generación, afirma que Cueva "en cuanto a es



cenografía respecta, usa de todos los recursos mecánicos para complacer al "vulgo", no puede luego dar más pruebas que la utilización del escotillón o la galería superior, - ya que el empleo del pescante no es estrictamente necesario, sobre todo en los casos que Arróniz aduce y que hacen referencia a El infamador.<sup>(209)</sup> En el caso de Cueva parece que nos encontramos ya en una fase más integrada entre teatro y corral que la que habíamos podido observar en el primer Cervantes.

### II.6.3.- Los trágicos valencianos. Rey de Artieda y Virués.

Como ha estudiado J.LL.Sirera,<sup>(210)</sup> las obras de Virués tienden hacia el escenario unitario, sin conseguirlo plenamente más que en Elisa Dido y La cruel Casandra. En ambas obras se contempla la posibilidad de descubrir el foro al final de la representación, pero ello no rompe la unidad espacial puesto que en él no transcurre ningún tipo de acción, sino que es descubierto para mostrar una "aparición". En el resto de las obras encontramos residuos del - escenario múltiple: la muralla que, en sentido estricto, - establece un doble plano en altura (aunque puede ser interpretada como variante de "la ventana"), o diferentes subespacios diferenciados horizontalmente como el monte o la emboscada y la cueva de La infelice Marcela. Se empieza a apuntar el escenario polivalente, pero está aún muy lejos de la agilidad de mutación que alcanzará en el Barroco: en Atila furioso, que mantiene un escenario unitario, la sala de un palacio, se produce una sola ruptura hacia la polivalencia al transcurrir una de las escenas en el jardín

de palacio; otro ejemplo de esta transición hacia el escenario polivalente se produce en La gran Semiramis, en donde se da un espacio unitario pero diferente en cada jornada (el sitio de Batra en la primera, Nínive en la segunda y Babilonia en la tercera): la suma de los tres espacios diferentes sobre el escenario convierte a éste en polivalente.<sup>(211)</sup> Es en Los Amantes de Rey de Artieda en donde encontramos una mayor proximidad al tipo de escenario polivalente del Barroco, pues, salvo alguna excepción, casi todas las escenas en que se dividen sus cuatro actos, transcurren en un lugar diferente.

Pocos son los datos referentes a escenografía — que aportan las obras de Virvés y Rey de Artieda. Las acotaciones y las referencias textuales son escasas. Aunque — en el caso de Rey de Artieda el hecho de que se haya conservado una sola obra suya, Los Amantes, no permita hacer excesivas generalizaciones.

Sólo en un caso, en La infelice Marcela, se hace referencia a escenografía material: "Es el teatro un monte espeso con una cueva".

En Elisa Dido una acotación previa indica: "El teatro es el templo de Júpiter", espacio que se mantendrá como tal a lo largo de toda la representación, con la apertura final de las puertas para dejar ver la aparición de Elisa en el foro con una espada clavada en el cuerpo y una carta en la mano.

Arróniz, refiriéndose a estas acotaciones, afirmaba que carecían "absolutamente de sentido en la España — de 1570, y aún más allá, de 1580", y que Virvés al escribir las tenía en mente los escenarios italianos, y la división Serliana entre "scena satyrica" y "scena trágica".<sup>(212)</sup> Es posible ya que, como es sabido, Virvés había residido — en Italia. Sin embargo, no entendemos por qué producen tan

ta extrañeza estas anotaciones. Tendemos a pensar en la existencia de decorados en La infelice Marcela que no hace falta remitir a la "scena satyrica" Serliana, -que por otro lado no hace más que introducir con una nueva técnica los tradicionales objetos escenográficos medievales comunes a la cultura europea- : Los montes, cuevas y bosques -están archidocumentados en nuestra escenografía medieval, según pudimos comprobar en el capítulo I, y perviven intensamente en el fasto público y privado a lo largo del siglo XVI.<sup>(213)</sup> Por otro lado, una obra realmente temprana como es la anónima Fábula de Apolo y Dafne, representada -posiblemente en la década de los 80- en la cámara de la emperatriz María, hermana de Felipe II, asume un tratamiento escenográfico muy similar al de La infelice Marcela, y se sirve como ésta de un monte, una cueva y una emboscada, entre otros elementos escenográficos.<sup>(214)</sup>

En el caso de Elisa Dido, es cierto que en los modelos escénicos italianos, la representación del templo era habitual y se fingía reproduciendo una portalada en el fondo escénico con perspectivas posteriores o no. Si ahora recordamos la temprana representación sevillana de San Herenegildo (1580), encontramos en ella documentada la utilización en España de una gran puerta central situada al fondo del escenario, aunque representando en esta ocasión una ciudad:

"en el frontispicio había una gran puerta - de muy galana arquitectura que se representaba a la ciudad de Sevilla".<sup>(215)</sup>

Por otro lado, no creemos que haya que descartar, como hace Arróniz, la posibilidad de que para representar el templo se utilizase un fondo escénico, un lienzo, pintado con una puerta central, practicable según se desprende de los diálogos en el momento de la "aparición" final. De

esta manera se solucionaba escenográficamente la puesta en escena de la Comedia pastoril anónima que hemos tratado páginas atrás: una torre central con una puerta practicable y un lienzo pintado -representando una muralla-, a ambos lados. No de otra manera representaba Lope años después, - en 1599, el palacio que aparecía como fondo escénico en su Auto del hijo Pródigo.<sup>(216)</sup>

Por otro lado, el templo como referente escenográfico, parece haber estado de moda en estos años anteriores al final de siglo: en 1570, uno de los arcos con que recibe Sevilla a Felipe II incluye un bosque, una montaña y una fuente y la falta de tiempo, según indica el relator, no permitió la construcción de dos templos, uno de Baco y otro de Apolo, que habían de rematarlo.<sup>(217)</sup> Un templo será utilizado en la temprana comedia de Adonis y Venus de Lope. El templo, como referente escenográfico, será asumido por la comedia cortesana barroca antes de la llegada de los escenógrafos italianos (Lotti y Fontana); en 1614 para la puesta en escena en Lerma de El premio de la hermosura de Lope, se utilizan precisamente unas puertas, cubiertas de ramas, que representan un templo.

Los elementos escenográficos que enriquecen la puesta en escena de las tragedias virvesianas tienen, por tanto, una arraigada tradición en los fastos y representaciones cortesanas españolas.

#### II.6.4.- Tárrega. (218)

En Tárrega el escenario unitario ya ha desaparecido prácticamente, exceptuando un caso especial, el de La perseguida Amaltea: en esta obra el marco bucólico es siempre el mismo, aunque represente diferentes lugares a lo largo de la acción, por lo tanto tampoco se puede hablar de un escenario unitario sino más bien de unos decorados fijos que sirven de marco a los diferentes espacios campestres en que se produce la acción.

Es el escenario polivalente el básico del teatro de Tárrega, confirmando esa tendencia hacia la consolidación que este tipo de escenario adquiere en el Siglo de Oro. No obstante este escenario se encuentra en sus obras reforzado por elementos de escenografía, lo que en algunos instantes hace pensar en una persistencia residual y circunstancial del escenario múltiple: tal es el caso del desenlace de El Prado de Valencia, con la distinción explícita de diferentes lugares sobre el escenario: una arboleda, una emboscada y una torre. Sin embargo esta escena forma parte de un conjunto en que el tratamiento escénico es claramente polivalente.

Desde el punto de vista de la utilización de elementos escenográficos, es Tárrega quien más puntos de contacto parece mostrar con Cervantes, y en ambos además es perceptible esa evolución hacia una concepción más sobria del espectáculo teatral con el paso del tiempo.

En El Cerco de Rodas, en La sangre leal de los montañeses de Navarra y en El cerco de Pavia, aparecen referencias explícitas a las murallas que posibilitan la utilización del plano superior. En La sangre leal además de -

la muralla de la ciudad de Pamplona es utilizada una puerta vigilada, que recuerda la estructura similar de la puesta en escena de la Tragedia de San Hermenegildo, antes mencionada. Una "peña" es utilizada tanto en El cerco de Pavia como en La perseguida Amaltea. El descubrimiento del foro para escenas de interior, como aparecía en Juan de la Cueva, es utilizado en El esposo fingido (con funciones de prisión). La ventana, estableciendo un doble plano en altura es utilizada en El esposo fingido, El Prado de Valencia y La duquesa constante. En Las suertes trocadas y torneo venturoso se yergue una cabaña en escena que recuerda no sólo las referencias a las cabañas en el mundo pastoril, sino también una escena idéntica de construcción de una cabaña en escena que ya nos apareció en la Farsa hecha por Alonso de Salaya. En La duquesa constante intervienen tres galerías en la puesta en escena.

Otros efectos escenográficos se concentran en La fundación de la Orden de nuestra señora, cuya espectacularidad es común al género al que la obra pertenece, el de la comedia de santos. La obra, por otro lado, está ligada a una circunstancia de excepción, las fiestas por la canonización de S. Raimundo de Peñafort en Valencia (1602): en ella aparecen pues una tienda de campaña, una emboscada, la puerta de una prisión, una roca, un trono que se abre, etc. etc. Recordemos, de paso, que las tiendas de campaña son elementos escenográficos frecuentados por el fasto ya desde la representación de la Toma de Balaguer (Zaragoza, 1414), y ya en el mismo siglo XVI, por ejemplo, en el espectáculo parateatral de la escaramuza de la prisión de Moctezuma, celebrado en Tarifa (1571). (219)

## II.7.- LA ENCRUCIJADA DEL XVI AL XVII: LA CONSUMACIÓN DEL ESCENARIO POLIVALENTE.

### II.7.1.- Más autores de la escuela valenciana.

Con Aguilar<sup>(220)</sup> se consume, dentro del marco de la escuela valenciana, la desaparición absoluta del escenario unitario y la plena adaptación a las condiciones del corral. El escenario polivalente se erige como modelo básico en toda su producción y la indeterminación espacial ha avanzado en relación a las obras de Tárrega hasta el punto que se hace difícil calibrar muchas veces si la acción — transcurre en un lugar u otro. Existe, pues, una mayor agilidad en los cambios de lugar, siendo la oralidad pura la que sustituye aquí a muchos espacios y situaciones que, al no poder ser representadas por las condiciones técnicas — del corral o casa de comedias, habían de ser imaginadas — por el espectador.

Hay en Aguilar una mayor sencillez escenográfica que en Tárrega. La decoración está prácticamente ausente — de su obra, a excepción de algunos elementos muy instrumentalizados: la cortina tras la que se ocultan algunos personajes, algún estrado (La fuerza del interés), una cama — (Vida y muerte del santo Fray Luis Bertrán).

Los recursos espectaculares se concentran en las dos obras de carácter religioso, El gran patriarca don Juan de Ribera y La vida y muerte de San Luis Bertrán. Sobre todo en esta última. Nada tiene de extraño pues, como es sabido, la espectacularidad es característica del género de la "comedia de santos", sobre todo cuando, como en el caso

de la de San Luis Bertrán, escrita con motivo de su canoni-  
zación, en 1608, aparece ligada a una circunstancia concre-  
ta, y al fasto cívico que de ella deriva.<sup>(221)</sup> Así, muchos  
de los elementos y recursos espectaculares que aparecen en  
la comedia son recogidos por Aguilar de la tradición del -  
fasto y del espectáculo teatral: la cabaña y el árbol, que  
remiten al mundo pastoril, la montaña, la nube o el león,  
de tanto arraigo en el fasto, la aparición final del tómu-  
lo tras descorrerse la cortina, etc. etc.

El análisis de la producción de los autores con-  
siderados "menores" dentro de la escuela valenciana, Car-  
los Boyl (El hijo obediente), Miguel Beneyto (El marido —  
asigurado) o Ricardo del Turia (El triunfante martirio, La  
Bellígera española, La burladora burlada, La fe pagada), -  
confirma el triunfo del escenario polivalente. La obra de  
Boyl y la de Beneyto se caracterizan por esa tendencia a -  
la indeterminación espacial, a la no explicitación de la -  
cantidad y cambio de lugares, que es típica del escenario  
polivalente. En las obras de Ricardo del Turia existe tam-  
bién este predominio del escenario polivalente, pero con -  
una mayor riqueza escenográfica: un monte y un árbol son -  
utilizados en La Bellígera, una lloresta y una cueva en La  
fe pagada, o la cortina representando un muro, como en al-  
gunas de las obras de Cervantes y de Tárrega, en La Bellí-  
gera.

Guillén de Castro<sup>(222)</sup> se muestra integrado ya -  
dentro de esta corriente, que llevará al dominio absoluto  
del tipo de escenario polivalente en el teatro del Siglo -  
de Oro.

No existen en la producción de Guillén muestras,  
pues, del escenario múltiple, aunque siguen utilizándose -



recursos que tienden hacia la utilización múltiple del mismo escenario en aquellos casos de doble actuación de los personajes: uno/s sobre la ventana, el monte o una muralla, y otro/s sobre el plano del escenario (La humildad soberbia, Progne y Filomena, El Conde Irlos).

El escenario polivalente se encuentra enriquecido en Guillén por elementos parciales de decorado. En este sentido existe una clara diferencia entre algunas de las primeras obras, ricas en indicaciones de decorado, y las obras escritas con posterioridad a Los malcasados (fecha entre 1595-1604),<sup>(223)</sup> que muestran mayor adaptación a las posibilidades de un escenario standard de corral.

Así pues, volvemos a encontrar un monte o peña, un árbol, un tablado y la ventana en El desengaño dichoso; de nuevo el monte en El nacimiento de Montesinos; muralla, monte, matas y una reja de cárcel en La humildad soberbia; una tienda y varios montes en El Conde Irlos; un monte, — una cueva y una emboscada en Progne y Filomena, y de nuevo una emboscada y quizá una fuente en Don Quijote.

Tanto Los malcasados y El conde Alarcos como El curioso impertinente, La verdad averiguada, El amor constante y La fuerza de la sangre se encuentran en la línea del teatro pobre, con apenas la mención de la ventana o — balcón en Los malcasados, El conde, y El curioso.

La trampa del tablado y el pescante o grúa, o, en su defecto, el bofetón, es utilizado en El conde Irlos, la más espectacular de las obras de Guillén. Y un león, muy — en la tradición del fasto, es requerido en El amor constante.

## II.7.2.- La espectacularidad en la producción del primer Lope.

N.D.Shergold, después O.Arróniz, y más recientemente J.Oleza,<sup>(224)</sup> destacaban la elaborada espectacularidad de muchas de las obras del primer Lope, fechadas, siguiendo la cronología de Morley y Bruerton,<sup>(225)</sup> antes de 1604, año en que Lope publica la primera lista de sus comedias en El peregrino en su patria.

Lope asume en una parte importante de las obras de su primera producción el modelo de escenario polivalente, pero enriqueciéndolo con elementos escenográficos, y esto no sólo en aquellas obras de segura filiación cortesana como Adonis y Venus sino en obras que caen fuera del núcleo de atracción cortesano. Haremos un rápido repaso.

La mención de murallas, torres y almenas es una constante entre las primeras obras de Lope: Las mujeres sin hombres, Los hechos de Garcilaso, El cerco de Santa Fe, La imperial de Otón, El remedio en la desdicha, o La divina vencedora, por poner algunos ejemplos.

Hallamos la utilización de la tienda de campaña, (con las mismas funciones que en La Fundación de Tárrega o El Conde Irlas de Guillén), en La Imperial de Otón.

"Tóquense chirimias, y cayéndose la tienda, esté Rodulfo en una silla, armado y con la corona imperial, un mundo en la mano con una cruz, y una espada en la otra, y Otón de rodillas" (Acto III)

Y asimismo es utilizada en El marqués de Mantua, Los celos de Rodamonte y probablemente en Los hechos de Gar-

cilaso.

Tendemos a pensar que se trata efectivamente de una tienda como elemento escenográfico y no del descorrerse de la cortina que haría efectos de tienda, solución que apunta J.LL.Sirera en el caso de El Conde Irlos de Guillén.<sup>(226)</sup> En primer lugar su utilización como objeto escenográfico - autónomo, según indicamos antes, está documentada en el marco del fasto, y del espectáculo religioso. Su confección no debía requerir grandes lujos: en El marqués de Mantua - son los propios personajes los que la sacan al escenario - (Acto III: "Salen Reinaldos y dos criados con una tienda - negra") y en Los celos de Rodamonte, la tienda es armada en escena, y a ella se refieren explícitamente las acotaciones (Jornada, II). Tanto en La Imperial de Otón (Acto, I) como en Los hechos de Garcilaso (Jornada, III), el foro es utilizado para mostrar elementos de decoración y en este caso las acotaciones expresan: "descubran el lienzo del - vestuario", mientras que en los casos que nos ocupan las acotaciones se refieren en las mismas obras, explícitamente, a "la tienda". Finalmente en Los hechos, además, Juan Renegado indica que se encuentra situada al pie del lienzo de la muralla.

La cueva y el monte, risco o peña son profusamente utilizados (El ganso de oro, Los amores de Albano e Ismenia, El negro del mejor amo, El príncipe despeñado, El casamiento en la muerte, Los celos de Rodamonte...) Las huertas y árboles, que nos recuerdan las emboscadas de los autores de la escuela valenciana, y más allá el antiguo teatro pastoril, aparecen en algunas de estas obras: así, por ejemplo, en El príncipe despeñado (Acto I: "Métanse entre los árboles"), El remedio en la desdicha (Acto III: "Llévala a lo interior de la huerta") o Los celos de Rodamonte (Acto I: "Salen de entre la arboleda dos salvajes");

un árbol y sobre él un fénix sacan dos salvajes a escena - en Los torneos de Aragón. La tradicional fuente es utilizada en La quinta de Florencia y Los celos de Rodamonte, por ejemplo.

Barcos, medios barcos, y galeras aparecen en El amante agradecido, Los esclavos libres y Los españoles en Flandes. En esta última es utilizado también el conocido - castillo.

Otros muchos recursos tradicionales al fasto y - no estrictamente escenográficos, son empleados abundantemente por Lope en estas primeras obras; los disfraces de - animales (sendos leones aparecen en La imperial de Otón y en Los torneos de Aragón; un oso bajando una montaña en - El casamiento en la muerte; con una batalla entre el Conde de Benavente y una sierpe se inicia Los donaires de Matico); los espectaculares torneos (impresionante por ejemplo el - de Los torneos de Aragón), y la introducción de máscaras - (Los torneos de Aragón, La imperial de Otón); los cortejos y desfiles (por ejemplo el cortejo de bautismo en El Príncipe despeñado o la boda de diablos en El ganso de oro); - las escaramuzas entre moros y cristianos y los asaltos de ciudades (La imperial de Otón o Los hechos de Garcilaso); la utilización de animales vivos (El ganso de oro); la inclusión en el reparto de personajes alegóricos (la Fama en Los hechos..., Castilla en El casamiento en la muerte, Castilla y Aragón en El testimonio vengado...) y figuras que recuerdan a las utilizadas en los arcos triunfales, como - el Hércules con el mundo a cuestas que aparece en La Imperial de Otón, y también los frecuentísimos hombres salvajes (en Ursón y Valentín y Los celos de Rodamonte, por ejemplo), los hechiceros, nigromantes y adivinadores como el Felicio de El ganso de oro o el Merlín vestido por cierto - "como ermitaño", que aparece en La Imperial de Otón, etc.

Conviene hacer una mención especial a Los hechos de Garcilaso, anterior a 1583<sup>(227)</sup> y representado con bastante seguridad, en el marco de un patio o corral, pues — una de las acotaciones que Lope incluye en esta obra nos llama la atención:

"Descúbrese un lienzo, y hase de ver en el vestuario una ciudad con sus torres llenas de velas y luminarias, con música de trompetas y campanas" (Jornada, III)

J.Oleza, al estudiar la producción teatral del primer Lope, destacaba el influjo de los gustos teatrales cortesanos en el Lope más primitivo —el Lope que empieza a escribir para los corrales— y señalaba precisamente aquellos aspectos de esta obra, Los hechos de Garcilaso, que mostraban más explícitamente esta influencia; desde el espesor verbal a la falta de movimiento escénico y el énfasis retórico y, sobre todo, espectacular, patente en esa acotación escenográfica "que parece arrancada de la escenografía cortesana italiana y que es paralela, por lo demás, a la utilizada contemporáneamente en la representación de La tragedia de San Hermenegildo".<sup>(228)</sup> Desde luego, la mención de un decorado de ciudad, y además, con iluminación propia, nos remite inmediatamente a las puestas en escena italianas, de las que Lope, sin embargo, se desvía en algunos aspectos. Por un lado, Serlio y sus seguidores concebían un tipo de escenario unitario, con un decorado fijo y en perspectiva, para cada uno de los tres géneros dramáticos: trágico, cómico o satírico. Además, en la escenografía serliana, el foro, con suficiente espacio para que se moviesen los actores, quedaba a espaldas del decorado. Los actores, aunque utilizaban las laterales practicables del decorado como salidas y entradas, sólo podían representar delante de él, en el proscenio completamente desnudo. Aun-

que con el tiempo, se acabará representando también en ese espacio trapezoidal, delimitado por los bloques de bastidores, con la consiguiente polémica sobre la propiedad o impropiedad de su utilización. (229)

Lope, sin embargo, concibe una puesta en escena a medio camino entre la utilización de un escenario unitario con un decorado fijo que recuerda el de la escenografía italiana (las escenas del bando cristiano transcurren todas ante la ciudad de Santa Fe), y un escenario polivalente hacia el que tenderá inexorablemente el drama de corral. Este tipo de escenario explica la sucesión de espacios ficticios en el bando moro: las escenas de caza en las afueras de Granada, o las escenas en la misma ciudad, y también en el interior del palacio real, con la utilización como elemento escenográfico significativo del estrado traído al escenario por los cautivos. Al no existir un decorado fijo y único para toda la representación, Lope tiene que utilizar el espacio del foro para ubicar el decorado de la ciudad, casi como lo utilizaban los trágicos españoles para las "apariciones": se descorre la cortina (III, 3) y aparece la ciudad de Santa Fé, Garcilaso y sus acompañantes se retiran y Garcilaso se queda dormido mientras la Fama aparece sobre el muro de la ciudad; despierta Garcilaso y se va del escenario para acudir al toque de alarma, — tras lo cual siguen unas escenas entre los moros Tarfe, — Juan Renegado y Alhama, que cierran la Jornada III, y que ocurren en la ciudad de Granada, por lo tanto la cortina — debía haberse cerrado al crearse el vacío escénico con la desaparición de Garcilaso de escena.

¿Se trataba de un decorado en perspectiva? ¿en dos o tres dimensiones? ¿y la iluminación, estaría dispuesta como prescribían los italianos? (230) Tendemos a pensar que se trataba de un decorado en dos dimensiones o con un mínimo relieve, pues la amplitud del foro no debía de per-

mitir muchas filigranas. En todo caso lo que nos parece — evidente es que Lope está intentando adaptar a las condiciones materiales de un corral algo que pudo haber visto o de lo que al menos tenía noticia, una puesta en escena a la italiana. Conviene recordarlo, pues sobre ello volveremos en los capítulos IV y V. (231)

Como J. Oleza apuntaba es inevitable recordar — aquí la descripción de la puesta en escena de la Tragedia de San Hermenegildo, representada en el Colegio de Jesuitas de Sevilla, en 1580. Sobre todo si la relacionamos con la descripción que de la ciudad de Santa Fe hace Juan Renegado en Los hechos de Garcilaso:

"(...) ciudad gallarda y bella  
de grueso muro y torres adornada:  
tiene asentadas en el hilo dellas,  
de seda y oro tan gallardas tiendas,  
que todo el cristianismo ha junto dellas"

Veamos ahora la descripción de la Tragedia de San Hermenegildo:

"El tablado era de un estado de alto y 39 — pies en cuadrado, en el frontispicio había una gran puerta de muy galana arquitectura, que representaba a la ciudad de Sevilla, en cuyo friso estaba un tarjetón con aquestas letras: S.P.Q.H.A. los dos lados de la puerta, de una parte y otra, corría un hermoso lienzo de un muro con sus almenas, fuera — del cual, como espacio de tres pies, salían dos torres algo más altas, de las cuales la que estaba a mano izquierda sirvió — — de cárcel a San Hermenegildo y la que — está a mano derecha de castillo de los entretenimientos. A los lados de estas dos to

rres quedaba suficiente campo por donde salían todas aquellas personas que representaban estar fuera de Sevilla, como San Hermenegildo, etc." (232)

Desde que Sánchez-Arjona sacó a la luz esta noticia, se ha hecho hincapié en repetidas ocasiones sobre la fastuosidad de esta representación. Rennert en su clásico estudio, The Spanish Stage in the time of Lope de Vega, — destacaba la conexión de la obra, por su riqueza escenográfica, con el teatro cortesano de gran aparato. (233) Años después, Shoemaker utilizaba —de manera un tanto forzada— la descripción de la puesta en escena de la Tragedia, para apoyar su tesis sobre la vigencia del escenario múltiple — en el teatro español del XVI. (234) Más recientemente O. Arróniz destacaba la utilización del escenario tridimensional en la Tragedia, pero con una manifiesta infravaloración — del fenómeno cortesano, al afirmar:

"Ya desde 1580, cuando el teatro cortesano no había tenido sino alguna esporádica manifestación, los jesuitas habían montado en — Sevilla la Tragedia de San Hermenegildo con un escenario tridimensional por entonces solo usado en Italia."

Esta misma infravaloración es la que le llevará páginas después a afirmar que la utilización por parte de Cervantes de efectos escénicos en algunas de sus obras proviene de su conocimiento de las representaciones de la Compañía de Jesús.

Estos datos apuntan por un lado a la posibilidad de la introducción de decorados en perspectiva antes de la llegada de Lotti y Fontana, y a la existencia de una especialidad escenográfica: los decorados que representan "ciu



dades". Un decorado como el que Lope adapta al corral en el caso de los Hechos de Garcilaso, sólo puede proceder de la experimentación escenográfica cortesana. Sobre ello volveremos en los capítulos IV y V.

En todo caso, lo que parece claro es que en un primer momento de experimentación escénica en los corrales, se tiende a enriquecer los escenarios polivalentes con elementos escenográficos propios del fasto en general, y muy especialmente del fasto y las representaciones cortesanas.

Existe, según hemos visto, todo un proceso que conduce a la adaptación definitiva del escenario polivalente a los corrales, proceso en cuyos orígenes debió ser decisiva la lección aprendida de la commedia dell'arte y la práctica teatral de los actores-autores. La adopción del escenario polivalente, pues, no se produjo de una sola vez sino que pasó por diferentes fases de evolución y supuso años de manipulación escénica. Por ello, nos encontramos con la pervivencia en una primera etapa del escenario unitario en varias de las tragedias estudiadas (Elisa Dido o La cruel Casandra de Virués), pero con una inclinación progresiva a su disolución: un ejemplo de la transición hacia el escenario polivalente lo ofrece La gran Semiramis del mismo Virués en donde se da un espacio unitario pero diferente en cada una de las jornadas, lo que configura un escenario global polivalente, y, es prueba de tendencias escénicas contradictorias en la producción de su autor.

Esta etapa de transición hacia la adopción plena del escenario polivalente explica también la pervivencia de residuos y comportamientos del múltiple: sólo en un caso parece existir una disposición de elementos múltiples -

sobre el escenario a lo largo de toda la representación. Nos referimos a La infelice Marcela del mismo Virvés, cuya producción refleja el momento de mayor conflicto entre los diferentes tipos de escenario. En El Prado de Valencia de Tárrega encontramos una persistencia residual en el mismo sentido, pero aparece ya exclusivamente en el desenlace de la obra.

Simultáneamente a este proceso que conducirá — al triunfo del escenario polivalente se advierte una tendencia inicial, —que en los valencianos se muestra especialmente arraigada—, hacia la utilización de recursos escenográficos propios del fasto y de las representaciones cortesanas, con los consecuentes enriquecimientos del escenario polivalente. Tendencia hacia la artificiosidad escénica — que quizá tenga su explicación en función de las nuevas — coordenadas de gustos que impondrá el Barroco y que se empiezan a dejar sentir en el marco de la escenografía urbana desde el último cuarto del siglo XVI, como tendremos — oportunidad de comprobar en el capítulo siguiente. Una tendencia marcada fundamentalmente por la influencia cortesana, y que coincide además con un final de siglo en el que se va a iniciar la llamada "reacción señorial" que supondrá, en todos los aspectos (sociales, políticos y económicos) un reafianzamiento de la aristocracia en sus propias tradiciones y derechos. Sobre ello volveremos en el capítulo VI.

En la adaptación del teatro a las condiciones materiales del corral se debieron de producir una serie de — experimentaciones escénicas cuya evolución conocemos mal — pero de las cuales hemos podido ofrecer algunas pruebas: la utilización del patio para la entrada de personajes a caballo, carros triunfales o desfiles (La Casa de los celos, — de Cervantes, La comedia del rey don Sancho, de Juan de la

Cueva), que responde en esta primera etapa no tanto a la - introducción del factor sorpresa de cara al público, como a una concepción del espacio escénico que se permite todavía romper con los límites del tablado; la utilización, en alguna obra temprana, como en La Comedia de el príncipe tirano, de Juan de la Cueva, de escenas de interior, posible reminiscencia de las antiguas escenas de plano vertical interior, pero trasladadas en su primera adaptación al corral a la parte inferior del escenario y resueltas a base del descorrimento de la cortina de las apariciones; la adopción del plano vertical mediante la utilización del primer corredor o galería; la reducción a dos puertas de entrada al escenario; experimentaciones en la adaptación de recursos escenográficos propios de la tradición espectacular del fasto, (cuevas, montañas, carros triunfales, tiendas, etc.) o de la tradición pastoril (los boscajes, árboles, y cabañas) y la asunción de recursos de maquinaria escénica (mecanismos para hacer ascender y descender personajes, trampas, mecanismos de torno como el "bofetón", etc.).

## CAPITULO II

### N O T A S

- (1) A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century, Oxford, Clarendon Pres, 1967, p.150.
- (2) En Studios in Spanish Language and Literature, nº 5, University of Iowa, 1935, p.134.
- (3) "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I). El universo de la égloga" en J.Oleza (ed): Teatro y prácticas escénicas (I): El Quinientos valenciano, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, p.217.
- (4) Églogas completas de Juan del Enzina, ed. prólogo y - notas de H.López Morales, Madrid, Escelicer, 1968, p. 168.
- (5) R.E.Surtz, The birth of a theater, Madrid, Castalia , 1979.
- (6) Églogas..., op.cit., pp.137 y 142.
- (7) idem, pp.188, 192
- (8) idem, pp.150, 155
- (9) idem, pp.199, 207.
- (10) idem, pp.271-72.
- (11) En 1492 había acompañado al duque d.Fadrique Álvarez de Toledo a Roma. Allí vuelve en 1512 y parece que per

maneció un año, para regresar de nuevo entre 1514—1516. vid., O.Arróniz, La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, Madrid, Gredos, -1969, p.40-45 y J.P.Crawford, Spanish Drama before - Lope de Vega, 1975<sup>2</sup>, pp.20-21.

(12) Églogas..., op.cit., pp.224, 226-27, 236-37.

(13) pp.303-6. La función del presentador del introito o prólogo ya ha sido bien estudiada por R.E.Sutz, op.cit cap.V., pp.125-148. El pastor Gil establece una relación con el público, conectando la realidad del auditorio y la de la representación en tanto en cuanto - se mueve entre el espacio de los actores y el del público y borra la línea espacio-temporal que los separa.

(14) Églogas..., op.cit., pp.311.

(15) pp.314.

(16) pp.320-21, 329.

(17) "is the kind of scene that is to be used commonly by Torres Naharro and his followers", op.cit., p.22. J. Oleza en "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI", en J.Oleza - (ed), Teatro y prácticas escénicas, I, op.cit., señalaba: "con la Égloga de tres pastores Encina escribe la primera tragedia del teatro español, pero con Plácida y Vitoriano escribe indudablemente la primera comedia. Ya desde la misma calificación de la obra - ("Y así acaba esta comedia", dice Gil Cestero en el

prólogo) que alterna con la calificación tradicional de "égloga". Pero ya también desde el prólogo (el — primero posiblemente, aunque también cabe dentro de lo posible que fuera posterior a alguno de los "in—troitos" de Torres Naharro), recitado por un pastor risible con su saludo al público, su exposición de la trama y su petición de silencio". También, como ve—mos, introduce novedades en su concepción de la puegta en escena.

- (18) pp.336 y ss. Efectivamente Gil contesta como si estuviese viendo la representación entre el público, — p.340

"Oteava, jurí a no,  
aquellos zagales dos,  
que era vellos maravilla..."

Y es él quien resume a Pascual lo que ha ocurrido — hasta ese momento en la representación, guiando al — mismo tiempo al público por la historia.

- (19) p.340.

- (20) p.382.

- (21) p.384.

- (22) p.388.

- (23) E. Bigi, "Il dramma pastorale del Cinquecento", en Il teatro classico italiano nel '500, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p.105-6.

- (24) "La scena pastorale", G.Papagno y A.Quondam (ed), La corte e lo spazio: Ferrara Estense, Roma, Bulzoni — editore, 1982, 3 vol. vol.II, pp.489-525.
- (25) art.cit., p.500.
- (26) vid., A.Tissoni Benvenuti y M.P.Mussini Sacchi, Teatro del Quattrocento. Le corti padane, Torino, Utet, 1983, p.14. Se publica la fábula en el mismo volumen.
- (27) E.Povoledo, "Origini e aspetti della scenografia in Italia", en N.Pirrotta, Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi, Torino, Einaudi, 1975<sup>2</sup>, p.337.
- (28) M.Pieri, art.cit., p.517.
- (29) idem, p.516-517, 521-522 y n.75.
- (30) idem, p.522, n.75.
- (31) Zorzi, L., Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana, Torino, Einaudi, 1977, pp.71 y ss. y A. - D'Ancona, Origini del teatro italiano, Torino, Ermanno Loescher, 1891, 2 vols, t.I, p.305-15.
- (32) La descripción minuciosa que de esta nuvole había hecho G.Vasari en su biografía de Cecca es recogida — por Ancona, op.cit., p.231-2.
- (33) vid., K.T.Steinitz "Le dessin de Léonard de Vinci — pour la représentation de la Danae de Baldassare Taccone" en J.Jacquot (ed), Le lieu théâtral a la Renaissance, Paris, Editions du centre national de la Re—

cherche Scientifique, 1968<sup>2</sup>, pp.35-40.

- (34) Cifr. R.Klein, "Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne" en J.Jacquot (ed) op.cit., p.50 y - M.Pieri, art.cit., pp.519-520.
- (35) Los libros de pastores en la literatura española, Madrid, Gredos, 1974, p.215.
- (36) La carta, muy conocida, ha sido publicada completa - por G.Davico Bonino (ed) Il teatro italiano II: la commedia del Cinquecento, Torino, Einaudi, 1977, p. 418.
- (37) op.cit., p.37
- (38) R.B.Williams, p.104 y p.27
- (39) Hemos manejado la edición facsímil de Farsas y Églogas de L.Fernández, Madrid, RAE, 1929. Sin foliar. La primera impresión de la obra de este autor se realizó en Salamanca, 1514.
- (40) E.Kohler Sieben Spanische Dramatische Eklogen, Dresden, Gesellschaft für Romanische Literatur, 1911, p.327 Para la datación vid. J.P.W.Crawford, op.cit., p.39.
- (41) R.B.Williams, p.91. Para la datación vid., J.P.W -- Crawford, p.38.
- (42) Obras completas de Gil Vicente, reimpresión facsímil de la edición de 1562, Lisboa, Oficinas gráficas de la Biblioteca Nacional, 1928, fols. 4-4v; XVI-XX, XII



- (43) idem, p.XXII vº
- (44) R.B.Williams, 91.
- (45) idem, p.XXI.
- (46) idem, XVII, XV vº
- (47) Obras, op.cit., sin foliar.
- (48) Kohler, op.cit., pp.297-317 y p.314. Para la data-  
ción J.P.W.Crawford, op.cit., p.72.
- (49) ed. de Kohler, op.cit., pp.236.  
vv.122: Benito Y ¿que haces agora en este caminar?  
v.637
- (50) Kohler, op.cit., v.285, J.P.W.Crawford, op.cit., p.76
- (51) idem, pp.266-296, v.427. Datada por H.Merimée, L'art  
dramatique à Valencia, Toulouse, 1913, pp.107-8, a -  
finales de 1519 o principios de 1520.
- (52) Cifr. J.Oleza "La tradición pastoril y la práctica -  
escénica cortesana en Valencia (1): El universo de -  
la égloga", en Teatros y prácticas escénicas I.El --  
Quinientos Valenciano, op.cit., p.216.
- (53) La Farsa publicada en la edición de Kohler, pp.329-  
350, vid. vv. 17, 291-296; vv, 470-496, pp.335 y v.  
502. Estamos de acuerdo con W.T.Shoemaker, Los esce-  
narios múltiples en el teatro español de los siglos  
XV y XVI, Barcelona, 1957, p.137, en considerar dos

zonas definidas para la Farsa de Juan de Paris, no - así para la Egloga interlocutoria de Diego de Negueta mencionada arriba en la que se evoca un lugar al aire libre sin mayor diferenciación ni plasmación escénica. La Farsa aparece asimismo publicada en Autos, comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional, Madrid, Colección Joyas Bibliográficas, 1964, 2 vols, t.II, pp.109-132.

- (54) vid. J.P.Crawford, p.74 que la localiza hacia 1530 y R.B.Williams, p.87.
- (55) R.B.Williams, pp.90-1.
- (56) edición de J.E.Gillet, PMLA, 1937, LII, pp.16-67. Vid. p.19.
- (57) R.B.Williams, p.120.
- (58) Vid., p.234, ss.
- (59) J.P.Crawford, pp.59-60, R.B.Williams, p.69.
- (60) J.P.Crawford, p.60; R.B.Williams, p.79; Autos, coloquios y farsas de la Biblioteca Nacional, II, pp.288-303.
- (61) J.Gillet (ed), t III , pp.113ss
- (62) Obras Completas de Gil Vicente, sp.cit., libro III, f.CLVI-CLIX.

- (63) Para la mención del carro triunfal vid. el verso —  
283 del introito.
- (64) J.P.Crawford, p.57.
- (65) Cifr. R.E.Surtz, The birth of a theater, Madrid, Cas-  
talia, 1979, pp.166-167.
- (66) Autos, coloquios y farsas, op.cit., II, p.288.
- (67) op.cit., p.58.
- (68) Para una visión general vid., el clásico estudio de  
J.Burckhardt, La cultura del Renacimiento en Italia,  
Madrid, Escelier, 1974, sobre todo la Parte quinta,  
"La vida social y las fiestas".
- (69) Autos, coloquios y farsas..., op.cit., p.288.
- (70) Obras de Lope, Academia, VIII.
- (71) El Elector murió en 1525, el 15 de julio, y el matri-  
monio había realizado su entrada en Valencia el 11 -  
de diciembre de 1523. H.Merimée, El arte dramático -  
en Valencia, Valencia, Institució Alfons el Magnànim,  
1985<sup>2</sup>, 2 vols, vol.I, pp.72-73.
- (72) J.Alenda y Mira, Solemnidades y fiestas públicas de  
España, Madrid, 1901, 2 vols, t.I, p.40.
- (73) vid., S.Carreres Zacarés, Ensayo de una bibliografía  
de libros de Fiestas, Valencia, 1925, 2 vols, t.I, -

pp.128 y ss.

- (74) J.Sanchis Sivera (ed). Libre d'Antiquitats, Valencia, 1926, 103/ .
- (75) "El teatro en la Corte de los duques de Calabria", - en Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, - 1984, pp.259-77, p.265 y del mismo autor, "Espectácu lo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento", - Edad de Oro, nº 5, p.247-270, ambos con un interesan te estudio de La Visita y de El cortesano de L.Milán.
- (76) Juan Fernández de Heredia, Obras, Ed. prólogo y notas de R.Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1975<sup>2</sup>, p.137.
- (77) idem, p.145.
- (78) idem, p.146.
- (79) idem, pp.143-144 y 152.
- (80) Romeu, J. "Literatura valenciana a El Cortesano" Re vista Valenciana de Filología I, Valencia, 1951, pp. 313-340, pp.324-25.
- (81) Para un interesante análisis de algunos de estos as pectos de la obra y en especial de la fiesta cortesa na, vid. J.LL.Sirera, "Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento", art.cit.

- (82) Inés Milán, Libro intitulado El Cortesano, Madrid, - 1874, pp. 353-354.
- (83) Vid., art.cit., p.261
- (84) op.cit., pp.156-182.
- (85) Sobre el estudio de esta evolución en Italia vid., E. Povoledo, "Le théâtre de tournoi en Italie pendant - la Renaissance" en J.Jacquot (ed) Le lieu théâtral à la Renaissance, op.cit., pp.105-158.
- (86) op.cit., p.134.
- (87) op.cit., ff. CLIII R-V.
- (88) Obras, op.cit., ff. XLIII-LX vº.
- (89) idem, f.CXLVII vº.
- (90) idem, f.CLI.
- (91) idem, CXCI r- CXCIV vº
- (92) idem, CLX vº y CLXI
- (93) vid., J.P.Crawford, op.cit., pp.83 y 97.
- (94) Para los datos que siguen vid., R.B.Williams, op.cit., pp.97-105.
- (95) Comedias Soldadesca-Tinelaria-Himenea, ed. de D.W. - Mcpheeters, Madrid, Castalia, 1973, pp.107-108.

- (96) Crawford, op.cit., pp.91-92 recoge y se suma a esta conexión establecida por E.Gillet en su edición de - la Propalladia, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1961<sup>2</sup>, 4 vols. t.IV, pp.321-324.
- (97) op.cit., p.95. Aunque otros estudiosos han señalado estas concomitancias es difícil establecer una prioridad entre ambos autores vid., E.Juliá "La literatura dramática en el siglo XVI" en G.Díaz-Plaja (ed) Historia general de las literaturas hispánicas, p.118.
- (98) op.cit., p.246.
- (99) vid., "La comedia Thebayda y la Seraphina" en Teatro y prácticas escénicas, op.cit., pp.283-300 y la Tesis de doctorado inédita del mismo autor. La comedia — Thebayda, Ypólita y Serafina (edición crítica), Valencía, 1984-1985, 3 vols, t.I, pp.117-125.
- (100) vid., Crawford, op.cit., p.99 y R.B.Williams, op.cit., pp.112-114.
- (101) Crawford, p.105 y R.B.Williams, pp.114-116.
- (102) Crawford, p.99.
- (103) pp.281-303, Autos, I  
Turpino: dixo que por la pare  
entrassemos en su huerto  
y que dēntro  
que nos pongamos al centro  
allá en lo mas escondido. p.295.

- (104) Pinto: hi de Dios que ricas frores  
valasme muestra señora.
- (105) vid., R.Rodrigo "Notas en torno a la Farça a manera de Tragedia", en Teatro y prácticas escénicas, op. cit., pp.219-41, p.235-6.
- (106) op.cit., p.116.
- (107) op.cit., p.97.
- (108) Comedia intitulada Tesorina, editada en Autos, Comedias y farsas de la Biblioteca Nacional, op.cit., - t.II, pp.9-40.
- (109) Lucina: dizes lo Señor asin  
porques alta la ventana (idem, p.19)
- Pinedo: (...) que alto es este mirador (idem, p.28)
- Pinedo: [ a Citerea ]: (...) quien se estuviese contigo  
sentado en essa ventana  
(idem, p.29)
- Pinedo: (...) pardios quiero me subir  
encima desta pared  
(...) quiro me sentar muy quedo
- Citerea: a que fin subiste ay? (idem, p.29)
- (110) En la jornada I la escena de riña entre Lucina y su criada Citerea, que R.B.Williams duda si situar en el interior, tras la puerta o ventana que permitirían su visión, es evidente que ocurre en la calle, pues del diálogo entre Citerea y Giliracho de la es cena siguiente se deduce que Citerea no se ha movido de allí, vid., op.cit., p.14-16.

(111) idem, p.19 y p.63.

(112) vid., Autos, comedias y farsas II, pp.90-95. Para -  
la datación, Crawford, p.101.

(113) Así en la Jornada I Pandulfo es enviado por Clarisa,  
hija de Aliano, desde su casa a la de su prima Flo-  
rinda, hija de Raimundo, a la que llega sin abando-  
nar el escenario;

Pandulfo: hora me voy por aquí  
Voy me yendo  
bueno sera yr comiendo  
en tanto que llego alla  
es esta la puerta quiça.

idem, p.83

del mismo modo regresa y por el mismo camino acudi-  
rán Florinda y Antonica (p.88) vid.tb. p.95 en que  
Raimundo envía a Floriana, criada de Clarisa, a por  
Antonica criada de Florinda a casa de éste. Regre-  
san ambas por el mismo camino al espacio de la casa  
de Aliano donde estaba Raimundo y el resto de perso-  
najes esperando.

(114) Crawford, p.105.

(115) op.cit., pp.100-102: "La presencia simultánea de dos  
decorados para la venta y la tienda de joyería es -  
clara, y también la aparición simultánea de la tien-  
da de Alcanda y el emplazamiento de Briana. Se sugie-  
re una parecida simultaneidad, aunque no es absolu-  
tamente seguro, para la venta y la cárcel y asimis-  
mo para el hogar de Cadán y la venta."



- (116) "La presente comedia me pareció componer, y a V.M. dirigir, no porque en esto conozca cumplido mi deseo, que es mi lengua mostrar dulce, mas por cumplir en alguna manera con el muy mayor que de servir a - V.M. tengo". Para el "prohemio" y la comedia, vid. Autos comedias y farsas, II, pp.185-232.
- (117) R.B.Williams, p.121-22.
- (118) R.Rodrigo, art.cit., p.237.
- (119) Incluimos en este apartado tanto comedias como farsas, según la distinción que aparece en la Copilacão de 1562, pues como ya señalaba A.Valbuena Prat, Historia de la literatura, t.II, 9ª ed. p.60 las farsas pueden ser consideradas comedias breves. Incluso parece que la división no es de Gil Vicente sino de su hijo Luis, vid. I.S.Revah "La comedia dans l'oeuvre de Gil Vicente, en BHTP, II (1951) pp.1-39" citado por T.R.Hawt en su introducción a la edición de Obras dramáticas castellanas de Gil Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p.XVIII. Además desde el punto de vista escenográfico que es el que ahora nos interesa no existe esta división comedia/farsa/tragicomedia.
- (120) Obras, p.CXCII
- (121) idem, p.CXCII vº
- (122) p.CXCIII.

- (123) En la edición facsímil aparece la fecha de 1509, pero no fue hasta 1519 cuando Leonor, hermana de Carlos V, contrajo matrimonio con el rey Manuel, que murió en 1521.
- (124) CXCVI, CXCVII.
- (125) CXCv v<sup>o</sup>, CXVI, CXCvII v<sup>o</sup>; mención de la calle en — CXCVI.
- (126) CXCVI v<sup>o</sup>.
- (127) CCXV r-v<sup>o</sup>, CCXVI.
- (128) CCXXVIII.
- (129) CCII, CCIII, CCIIII.
- (130) f. Xb.
- (131) f.XCVIII v<sup>o</sup>.
- (132) Seguramente escrito en 1525, Crawford, p.163.
- (133) Para todos los datos anteriores vid. Obras, CXXXVIII v<sup>o</sup>; CXXXIX v<sup>o</sup>; CXLII v<sup>o</sup>; CXLV; CXLV v<sup>o</sup>; CXLIII v<sup>o</sup>; CXLIV; CXLIV.
- (134) CXXVII, CXXXIV.
- (135) Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550, Roma, Bulzoni editore, 1985, p.382.
- (136) A.Giordano Gramegna, La influencia del primer teatro

renacentista italiano en las comedias del Bartolomé de Torres Naharro, Tesis de Doctorado inédita, Universidad de Valencia, 1986, 2 vols.

(137) M.Ariani (ed), La tragedia del Cinquecento, Torino, Einaudi, 1977, 2 vols, vol.II, pp.977-978.

(138) R.Klein et H.Zerner, "Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne", pp.52-55, en J.Jacquot (ed), Le lieu théâtral à la Renaissance, Paris, CNRS, 1968<sup>2</sup>

(139) op.cit., p.977.

(140) edición, introducción y notas de J.R.Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973, pp.384, 390 y 404.

(141) Aunque la casa de Deleite y el Palacio están -en la ficción- en dos ciudades diferentes, Pródigo se -- desplaza de uno a otro en la ficción pero no sobre el escenario, en donde el mismo marco escenográfico sirve para representarlas a ambas, según parece.

(142) Apuntamos el interés de un estudio de conjunto no sólo de piezas teatrales profanas del XVI, sino -- también de piezas religiosas, desde el punto de -- vista del tratamiento del espacio escénico, escenografía, y elaboración del espacio ficticio y de la relación que se establece entre ellos. Todo ello -- sin olvidar las interesantes noticias que para esto pueden aportar las relaciones de fiestas, fundamentalmente desde el punto de vista escenográfico. Un estudio que ha de ir más allá del establecimiento de la utilización de tal o cual tipo de escenario (parcela ya explorada por Shoemaker, op.cit.)

o de la descripción a veces más argumental que escénica (así, el trabajo de R.B. Williams), seleccionando tras la lectura sólo aquellas piezas a partir de las cuales es posible realizar una hipótesis de puesta en escena, lo que clasificaría bastante la evolución de este aspecto estableciendo características comunes y diferencias. Apuntamos algo que sólo hemos podido observar por encima y que habría que comprobar. Si el espacio ficticio de la égloga sufre la influencia (a partir de la década de los 30) del espacio ficticio de la comedia y viceversa, con las previsibles consecuencias sobre la escenografía — cuando la hubiere (puestas en escena simultáneas — con un espacio mixto edificio/jardín), algunas piezas religiosas también van a absorber el espacio ficticio derivado de la comedia latina; así, y sólo a primera vista, no encontramos este tipo de espacio entre las piezas religiosas contenidas en la Recopilación en metro de Diego Sánchez de Badajoz, pero sí en algunas de las contenidas en el Códice de Autos Viejos publicado por L. Rouanet, Barcelona-Madrid, Protat Hermanos, 1901, 4 vols, así en el Auto de los Desposorios de Joseph (XX) en el que es utilizado un edificio con puerta y ventana. En El peregrino en su patria, Madrid, Castalia, 1973, Lope incluye su Auto del Hijo Pródigo con una escenografía muy influenciada por la comedia.

(143) vid. cap. I, p. 38 ss.

(144) Recopilación en metro del Bachiller Diego Sánchez de Badajoz, Sevilla, 1554. Manejamos la edición facsimilar reproducida por la Academia Española, Madrid,

Tipografía de Archivos, 1929, p.CXII.

- (145) vid., cap, IV, p. 375 . ss .
- (146) N.D.Shergold, p.62-63.
- (147) idem, p.92.
- (148) vid., más adelante, p.
- (149) vid., Shergold, 63, y 93.
- (150) vid., cap.IV. p. 392 .
- (151) vid., cap.V, n.83.
- (152) Gillet, op.cit., t.IV, pp.547-548.
- (153) Para todos los datos arriba expuestos sobre las Tres Comedias de Timoneda vid., M.V.Diago, Joan Timoneda: teatro profano, Memoria de Licenciatura, inédita, - Universidad de Valencia, 1979, pp.69, 91, 124 y 144-147. Para un breve resumen de este aspecto vid. del mismo autor "La práctica escénica populista en Valencia", en Teatro y prácticas escénicas, op.cit., pp. 342-346.
- (154) vid. J.Alonso Asenjo, "La Comedia de Sepúlveda y los intentos de comedia erudita", idem, p.314 y R.B. - Williams, op.cit., pp.128-30.
- (155) B. de Torres Naharro, Comedias Soldadesca, Tinela—ria, Himenea, ed. de D.W.Mc Pheeters, p.36.

- (156) vid., M.V.Diago, Memoria de Licenciatura cit., pp. 187-88; 212; y 233; 254 y 264 para todos los datos que siguen, y también en art.cit., del mismo autor para la atribución de la Turiana a Timoneda y para su posible anterioridad respecto a Tres Comedias.
- (157) Sólo un estudio en profundidad podría ser válido — para establecer puntos de contacto temáticos entre algunas obras de Gil Vicente y Timoneda, pero nos — da la sensación que Timoneda debió conocer algunas de las obras de aquél. En la Comedia de Rubena como en la Paliana aparece una parturienta, el destino de cuyo hijo se verá determinado por la intervención — de una hechicera en la Rubena, de un nigromante en la Paliana.
- (158) art.cit., p.344.
- (159) vid., J.Oleza, "Hipótesis sobre la génesis de la co media barroca y la historia teatral del XVI", en Teatro y prácticas escénicas, I, op.cit., p.33.
- (160) Para los datos que siguen vid. N.D.Shergold, op.cit. pp.158-163. La edición manejada de las obras de Lope de Rueda, Teatro completo, Barcelona, Bruguera, 1979, ed. de A.Cardona de Gibert.
- (161) Teatro y prácticas escénicas, I, op.cit., p.251
- (162) Teatro completo, p.362.

- (163) idem, p.372
- (164) pp.363, 371, 389 y 367.
- (165) p.469.
- (166) vid., al respecto A.Blecua "De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda", BRAE, t.IVIII, sept. dio. 1978, pp.403-34.
- (167) Hemos manejado la edición de Obras, Madrid, Colección de libros españoles raros o curiosos, t.XXIII y XXIV, 1895, el Coloquio en t.XXIII, pp.153-159.
- (168) vid., Shergold, p.162.
- (169) art.cit., p.411.
- (170) vid. cap.IV, pp. 375 ss.
- (171) Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982. Del manuscrito original (copia del XVIII) faltan los siete primeros folios. ¿Quizá la relación de las circunstancias de la representación?
- (172) p.201.
- (173) pp.87, 105, 120.
- (174) vv.1786, 1841, 1887...
- (175) p.198, p.159.
- (176) p.98, p.166, 187, v. 3083.

- (177) pp.193 y 195.
- (178) Vanse unos por una parte y otros por otra (154)
- (179) p.152.
- (180) p.131.
- (181) Relación de todo lo sucedido en los casamientos de d. Rodrigo y d<sup>a</sup> Ana de Méndez, hija y hermano del marqués de Zenete y duque del infantado, los cuales se celebraron en Guadalajara, B.N.M. mss. 11.268<sup>8</sup>.  
 En la primera de las representaciones indica la relación "Salió a representar Ganasa el italiano una comedia la qual oyeron con mucho aplauso y por haber tanta gente no se pudo representar en el tablado — que para ello estaua echo y acabada la comedia se pusieron las mesas en la sala del Linaje y en la de Vistas". En un contexto semejante tienen sentido palabras como las que pronuncia el rey de la Comedia Pastoril.
- (182) op.cit., pp.198-9. El subrayado es nuestro.
- (183) Madrid, Gredos, 1977, pp.160-192.
- (184) dr.J.Oleza inédita, Valencia, 1980, 4 vols, t.III, cap.VIII, pp.837-1090, en especial, y 833-931.
- (185) Bulletin of the Comedianta, invierno 1982 vol. 34, nº 2, pp.173-188. Al trabajo realizado por el prof. Sirera habría que añadir —dentro del marco de la investigación que sobre la escuela valenciana se ha — llevado a cabo en los últimos años en el Departamen



to de Literatura Española de la Universidad de Valencia -algunas Memorias de Licenciatura dirigidas por el prof. J.Oleza: J.L.Canet Vallés, Tárrega y la formulación de la primera comedia barroca, Valencia, 1979; J.J.Sánchez Escobar, Gaspar Aguilar: un dramaturgo inorgánico en el siglo XVII, Valencia -- 1979; J.L.Ramos, Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca, Valencia 1979. A estos trabajos sobre la escuela valenciana hay que añadir dos Memorias de Licenciatura más recientes dirigidas por el prof. J.Ll.Sirera, sobre el teatro de Cervantes, B. Huerta Tébar, La cautividad como fondo, la libertad como forma (Aproximación al teatro cervantino), Universidad de Valencia, 1986; J.F.López Alfonso, El arte bueno de hacer comedias (Aproximación al teatro cervantino), Universidad de Valencia, 1986.

- (186) Aunque se echa de menos, como siempre, una descripción global de los decorados exigidos en cada espacio representado, sean o no relevantes para la acción, o en qué momento -si es que se produce- se introducen elementos escenográficos. Por ejemplo en La Casa de los celos las primeras escenas parecen transcurrir en el palacio del emperador. Ninguna acotación sobre decorado. Las inmediatamente siguientes transcurren en las selvas de Ardenia y desde el primer momento es necesaria la utilización de la "montaña" y otros elementos que obviamente no podían estar detrás del emperador cuando éste se refería a su palacio. ¿Se han introducido a la vista del público? ¿Nos encontramos con dos espacios simultáneos diferentes sobre el escenario? En esta comedia este último caso sería absurdo, pues supondría que los -

personajes se agolpan durante la mayor parte de la obra a una parte del escenario, mientras la otra - queda vacía para ser utilizada en unas pocas escenas al principio y al final. A no ser que se trate de dos escenarios distintos, esto es: de un escenario múltiple.

(187) p.165.

(188) vid., J.Canavaggio, Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître, (1977), pp.22-24 y pp.102-115. Por su versificación arcaica -aunque publicada en 1615 en Ocho comedias Canavaggio tiende a ubicarla, junto - con el Laberinto de amor entre las más antiguas, y en todo caso perteneciente al periodo 1587-1606.

(189) "El teatro en la época de Cervantes", Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985.

(190) Obras de Miguel de Cervantes Saavedra, Madrid, B.A.E. 1962, t.CLVI, pp.67, 77, 114, 115, 111.

(191) pp.69-70 y 105.

(192) p.72.

(193) pp.78-9.

(194) p.81.

(195) pp.84-85. Esta escena de rústico atado a un árbol - recuerda otra del coloquio Discordia y cuestión de amor. En el acto II, las ninfas atan a Cupido a un

árbol y cuelgan sus armas de las ramas. La obra que por su redacción se remonta a mediados del siglo -- XVI fue publicada en Barcelona en 1617, atribuida -- a Lope de Rueda. No vamos a entrar en la certeza o no de esta atribución. vid. el artículo de A.Blecua, "De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda", cita-  
do, pp.403-34, aunque es posible que hubiese una -- edición anterior a esta fecha que, atribuida o no a Rueda, Cervantes pudo haber visto. Conocida es su -- estima por los coloquios de Rueda. El tema de las -- "ataduras" por otra parte había gozado de gran éxi-  
to. En la Diana de Montemayor varios salvajes enamo-  
rados y no correspondidos aprenden a varias ninfas atándoles las manos. La pastora Selvagia las libera-  
rá matando a los salvajes. Parece que el tema como episodio dramático tomó un carácter cómico. Otro --  
ejemplo, aparte de la Discordia y la Casa de los ce-  
los, lo hallamos en la Comedia pastoril en donde -- las pastoras no correspondidas por los pastores de-  
ciden hacerles una burla que consiste en vendarles los ojos e ir atándolos uno a uno a la torre de su adorada Diana vid., J.de Montemayor, Los siete li-  
bros de Diana, Madrid, Castalia, 1955, pp.99-100, -- Comedias pastoril española (s.XVI), cit., pp. 135 y ss.

(196) pp.72,73,74.

(197) pp.95, 96, 97, 107, 108.

(198) pp.91, 114-15.

(199) p.90.

(200) p.93.

- (201) p.88.
- (202) p.113.
- (203) Teatros y escenarios, op.cit., p.174.
- (204) Obras, op.cit., p.27.
- (205) J.Oleza, "La propuesta del primer Lope", Cuadernos de Filología, 1981, nº III, 1-2, pp.183-184. Vid. también J.Oleza, "Adonis y Venus. Una comedia cortesana". Cuadernos de Filología, III, 3, Universidad de Valencia, 1983.
- (206) Obras, op.cit., pp.306-307.
- (207) vid., J.F.López Alfonso, Tesis citada, pp.341-375 y B.Huerta Tébar, Tesis citada, pp.196-246.
- (208) Sobre los datos que siguen vid., N.D.Shergold, cit., pp.191-193. También hemos manejado Juan de la Cueva, El infamador, Los siete infantes de Lara y el ejemplar poético, ed. notas e introducción F.A.de Icara, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- (209) vid., Teatros y escenarios, op.cit., p.177-8.
- (210) vid., Tesis citada, t.III, pp.861-867.
- (211) La diferencia de espacios la explica Virvés desde el prólogo, con la idea de que cada acto forma una tragedia. Tres jornadas, pues, tres tragedias, y en cada una un espacio unitario, eludiendo así toda contradicción con su teoría dramática.

- (212) vid., Teatros y escenarios, op.cit., pp.179-180.
- (213) Remitimos al cap.III, p. 91 y al capítulo IV.
- (214) vid., cap.VI, p.p. 619 ss.
- (215) vid., en este mismo capítulo, p. 222.
- (216) idem, p. 180 .
- (217) vid., cap.III, p. 300 ss.
- (218) vid., Sirera, tesis cit., t.III, pp.910-924 y el artículo de J.L.Sirera y J.L.Canet, "Francisco Agustín Tárrega, en J.Oleza (ed), La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología, III, 1-2, 1981, pp.93-123, así como el prólogo de J.L.Canet a la edición de El prado de Valencia, Londres, Tamesis Books, 1985.
- (219) vid., cap.I, p. 16 y cap.IV, p.368.
- (220) Para los datos que siguen sobre Aguilar, vid. J.L. Sirera, tesis cit., t.III, pp.958-961, quien llega a las conclusiones que nosotros recogemos tras el detenido examen de las nueve comedias que forman la producción conservada del autor: La gitana melancólica, Los amantes de Cártago, La fuerza del interés, La suerte sin esperanza, El gran Patriarca don Juan de Ribera, La vida y muerte del Santo Fray Luis Bertrán y La venganza honrosa.
- (221) vid. T.Ferrer, "Producción municipal, fiestas y comedias de santos: la canonización de San Luis Ber-

trán en Valencia (1608)", J.Oleza (ed), Teatro y — prácticas escénicas, II: la comedia, Londres, Tamesis Books, 1986, pp.156-186 y J.LL.Sirera "Las "comedias de santos" en los autores valencianos. Notas para su estudio", idem, pp.187-228.

- (222) Para los datos que siguen Sirera, III, pp.1043-1048 y 1054.
- (223) C.Bruerton, "The chronology of the Comedias of Guillén de Castro", Hispanic Review, XII, 1944, pp.89-151, apud, J.L.Ramos, "Guillén de Castro en el proceso de la Comedia Barroca", Cuadernos de Filología, III, 3, p.173 y J.LL.Sirera, tesis cit., t.I, p.301.
- (224) N.D.Shergold, op.cit., pp.202-206; O.Arróniz, Teatros y escenarios..., op.cit., pp.183-192; J.Oleza "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", Cuadernos de Filología, III, 1-2, pp.153-223. A las abundantes noticias aportadas por estos investigadores añadimos algunas fruto de nuestras propias lecturas.
- (225) S.G.Morley y C.Bruerton, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1968<sup>2</sup>.
- (226) tesis cit., t.III, p.1045.
- (227) Para la datación, S.G.Morley y C.Bruerton, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1968<sup>2</sup>, pp.42-74. La representación de la obra en un patio o corral parece evidente, pues las acotaciones distinguen entre "teatro" ("salen a caballo (...) y dan vuelta al teatro I,3) y "tablado" ("Sal Tarfe al

desafio (...) por el tablado", IV, 2.

- (228) "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", Cuadernos de Filología, III, 1-2, op.cit., p.194.
- (229) vid., R.Klein y H.Zerner "Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne", pp.50-60 y J.Jacquot, - "Les types de lieu théâtral et leurs transformations" pp.474-483 en J.Jacquot (ed) Le lieu théâtral à la Renaissance, Paris, CNRS, 1968<sup>2</sup>; y E.Povoledo, "Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano", en A.Schnapper (ed), La scenografia barocca, Bologna, Clueb, 1982, pp.5-17.
- (230) vid., pp.371ss.
- (231) "Ma il modo de disporre questi colori trasparenti sarà questo. Sarà di dietro alle cose dipinte, dove anderanno questi colori, una tavola sottile traforata nel modo que saran compartiti questi lumi, sotto la quale sarà un'altra tavola per sostenere le boccie di vetro piene di queste acque, poi dette boccie si metteranno con la parte più curva appoggiate a — quei buchi e bene assicurate che non caschino per i strepiti delle moresche, e dietro le boccie si metterà uno cesendelo, ovvero lampada, acciò il lume sia sempre uguale, e se le boccie verso la lampada saranno piane, anzi concave, riceveranno meglio la luce, e li colori saranno in scorcio, sarà da fare le boccie di quella sorte. Mà se accadrà tal fiata un lume grande e gagliardo, sarà da metterui di dietro — una torcia, dopo la quale sia un bacino da barbieri ben lucido e nuovo; la riflessione del quale farà — certi splendori come di raggi del sole. Et se alcu-

ni luoghi saranno quadri come mandorla, o altre forme, si prenderà delle piastre di vetri di varianti colori posti a quei luoghi col suo lume di dietro", S.Serlio, Secondo libro di Prospettiva, apud. M.Ariani (ed), op.cit., pp.970-1.

- (232) Sánchez Arjona, El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII. Madrid, 1887, pp.214-280.
- (233) New York, Dover, 1963<sup>2</sup>, pp.22-25.
- (234) Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI, Barcelona, Diputación, 1957<sup>2</sup>, pp.81-83. Según este investigador, la descripción "designa específicamente la utilización de lugares simultáneos". Nosotros creemos que el relator no se refiere tanto a lugares simultáneos, donde se representa, como a accesos al escenario desde el decorado: S.Hermenegildo marcharía a la cárcel por una de las torres, mientras que la otra era utilizada como acceso de los actores que representaron los entretenimientos, que como indica Shoemaker tuvieron lugar entre actos, como los intermezi italianos, y sobre todo creemos que es forzado considerar el lateral de las torres como "un lugar aparte" cuando el relator indica simplemente que "por allí salían todas las personas que representaban estar fuera de Sevilla" (el subrayado es nuestro).
- (235) Teatros y escenarios en el Siglo de Oro, op.cit., - p.49, n.76 y p.174.



Capítulo III: EL FASTO PÚBLICO EN LA ÉPOCA  
DE LOS PRIMEROS AUSTRIAS:  
CIRCUNSTANCIAS Y ARTIFICIO  
DE UNA ESCENOGRAFÍA EFÍMERA.

### III.1.- INTRODUCCION

Con el presente capítulo trataremos de dar una -  
visión general sobre la utilización de escenografía en el  
marco urbano, en la España del siglo XVI.

Era inevitable la referencia de nuevo a la utili-  
zación de los carros aunque en la mayor parte de las des-  
cripciones son mencionados más como soporte de personajes  
o máscaras que como soporte escenográfico. Pero se trata -  
ahora de un soporte de personajes que queda convertido por  
sí mismo en objeto escenográfico: es el carro triunfal. En  
algún caso, no obstante, si que poseemos descripciones de  
decorados sobre carros, decorados que recrean, por lo gene-  
ral, un espacio arcádico al aire libre muy similar al evoca-  
do en muchas piezas teatrales de las que hemos estudiado -  
en el capítulo precedente, especialmente, claro, las que -  
se insertan en la tradición pastoril. Los paralelismos en-  
tre fiesta y teatro van más allá en algún caso. No nos re-  
ferimos sólo al aspecto temático sino también a una exten-  
sa nómina de personajes compartidos por ambos. Valía la pe-  
na detenerse en ello. Y lo hemos hecho.

Y es que, en realidad, aquello que cobra verdade-  
ro relieve desde el punto de vista escenográfico y en el -  
marco del fasto público, es la arquitectura efímera urbana,  
especialmente los arcos triunfales. A ellos hemos dedicado  
en consecuencia bastante más espacio. No ha sido nuestro -  
propósito, sin embargo, hacer un estudio de la evolución -  
arquitectónica de los arcos triunfales a lo largo del XVI  
y primer cuarto del XVII, estudio que cae fuera de nuestras

posibilidades y que, como observaba R.López Torrijos, está en gran parte, todavía por hacer, a pesar de interesantes aportaciones parciales, aunque referidas fundamentalmente al siglo XVII.<sup>(1)</sup> Por ello nos hemos sentido tentados de utilizar todo el material que sobre este tema habíamos recogido, aunque finalmente hemos renunciado, pero la tentación quizá se evidencia en habernos dejado arrastrar a veces por las descripciones de los textos que manejábamos, embebidos por la noticia concreta. Por contra, hemos obviado en muchos casos descripciones que no añadían nada a las ideas pero que podían hacer pecar a nuestro trabajo de farragosidad. Algo que no estamos seguros de haber evitado siempre. A veces hemos empleado las relaciones más conocidas -no por ello las más estudiadas- pues eran las que aportaban noticias más minuciosas, y las que se referían a entradas de mayor relieve.

Con el presente capítulo lo que nos interesa destacar es que, a lo largo del XVI -mucho menos estudiado-, el fasto público requiere una costosa escenografía urbana y una mano de obra especializada, ligada, en los casos más notables (entrada de la nueva esposa de un rey en la corte), a artistas de primer orden relacionados con la corte en -- más de un caso, y no a simples artesanos ilustrados. Decimos esto porque el trabajo que desde un punto de vista más global ha abordado la escenografía urbana del XVI español, "Entrées et fêtes espagnoles au XVI<sup>e</sup> siècle" de C.A.Mardsen, defiende, como veremos, el origen social popular "artesanal" -en la acepción que hoy damos al término-, de la escenografía urbana española del XVI, lo que presupone implícitamente un trasvase, al terreno de la fiesta urbana, de la tesis tradicional sobre el origen social popular del teatro moderno español.

Nos interesa también destacar otro aspecto; el - de la intervención de la persona real en la organización - de determinadas fiestas y su arquitectura efímera, especialmente en las celebradas con motivo del recibimiento de las nuevas reinas.

Todo ello nos convendrá tenerlo presente a la — hora de tratar el fasto privado, pues en conjunto revela - un panorama general algo diferente al que se ha venido perfilando tradicionalmente.

Incluiremos como coda final algunas referencias a este aspecto del fasto público en la época de Felipe III, pues, por varias razones no merecía la pena desgajar este período del presente capítulo: en primer lugar por la ma—yor brevedad del reinado de este monarca y por el hecho de que los recibimientos reales no fueron tan abundantes bajo su reinado, pero, sobre todo, porque, hasta donde nosotros conocemos, no existe una evolución significativa que re—quiera un estudio específico. Es la fiesta privada la que cobrará un verdadero relieve durante este período. Los grandes fastos públicos, en los que la Ciudad se luce como or—ganizadora —a parte el Corpus— van a verse monopolizados — por las celebraciones de canonizaciones que en estos años se suceden sin tregua y que recogen el espíritu del fasto público tradicional (y su escenografía). Pero esto es tema de otra tesis.

### III.2.- LOS CARROS: RELIGIÓN Y MITOLOGÍA

Como ya señalaba Mardsen,<sup>(2)</sup> el fasto público español no cambia de una manera fundamental a lo largo del siglo XVI. La apoyatura material de los espectáculos religiosos o profanos -evolucionando a través de un recorrido casi siempre fijo por la ciudad- seguirá siendo el carro, y en este sentido las innovaciones — respecto al fasto medieval parecen ser pocas, y referirse más bien a cambios temáticos (los carros ahora — serán "triunfales") que técnicos. La vieja cueva o montaña pasará a ser el monte Parnaso o el jardín del — Edén la Arcadia feliz, y siguiendo la antigua estructura, los carros serán acompañados en ocasiones por personajes de a pie y músicos, y se convertirán en "máscaras". En una palabra la mitología y el interés por el mundo clásico invade el fasto en sus diferentes espectáculos: danzas,<sup>(3)</sup> torneos, arcos, etc.

Los carros del Corpus y los Oficios, seguirán siendo utilizados por las Ciudades en las fiestas cívicas profanas de primer orden, esto es, casi exclusivamente en las entradas reales. Para el resto (desde la celebración de la mejoría del rey, al nacimiento de un príncipe, desde paces con otros países a victorias militares), sigue recayendo el protagonismo de la fiesta en la procesión de acción de gracias, luminarias y música, el Te Deum en la catedral, los fuegos de artificio... con el ornato general de la Ciudad.

Y es que continua existiendo, sobre todo en la primera mitad del XVI, esa utilización de espectáculos religiosos en el marco de la fiesta profana. De al

La utilización de los carros del Corpus y la esce—nografía religiosa en circunstan—cias profanas.

gunos tenemos datos concretos sobre su contenido. En la entrada de la reina Isabel en Zaragoza en 1533, tres de los carros, a los que, por cierto, se denomina "triumfales", son de temática religiosa a la manera tradicional del Corpus: el martirio de Santa Engracia, la Ascensión del Señor y la venida para el juicio de postrimerías.<sup>(4)</sup> En 1528, para la entrada en Valencia de Carlos V, la Ciudad ordena "que la festa del Corpus sia feta ab VIII roques ço és, Adam y Eva, S.Jeroni, lo davallament de la Creu, Infern, Sepulcre, Juhí, lo sacrifici de Abram, sent Sabastia, la cena". En 1564, para la entrada de Felipe II, los jurados mandan hacer las rocas de Adan y Eva, la Josefina, la del hijo Pródigo, la de Job y la de los diablos del infierno.<sup>(5)</sup> En 1564 para el recibimiento en Barcelona de Felipe II -- continúan participando en la procesión el águila y los diablos y el dragón del Corpus.<sup>(6)</sup> En 1586 en Barcelona los oficios seguían recibiendo al monarca con sus dragones y diablos y los santos patronos de cada oficio: así los pescadores paseaban las imágenes de S. Pedro y S. Andrés y los "espaderos" un S. Pablo con una espada. Valencia también sacaba el mismo año para recibir al rey los carros de los oficios: así el de Pescadores consistía en una barca con las figuras de San Pedro, San Andrés y San Juan.<sup>(7)</sup>

Y las representaciones religiosas se añadirán como un eslabón más de la fiesta profana: probablemente fuesen de tema religioso "les farces que feren los officis", en 1527 para el recibimiento de Carlos V en Valencia<sup>(8)</sup> y aún en 1528;<sup>(9)</sup> en 1527 en Valladolid, entre los festejos por el bautizo de Felipe II, se representa sobre un arco triunfal un auto del bautismo de San Juan;<sup>(10)</sup> en 1554, en Benavente y ante Felipe II, Lope de Rueda representaba un auto de la Sagrada Escri

Autos religiosos en circunstancias profanas.

tura, y parece que, en 1551, con motivo de la entrada de Felipe en Valladolid ya había representado ciertos autos sobre carros. <sup>(11)</sup>

Sin embargo, conforme avanza el siglo, en su segunda mitad, se tiende a una división del trabajo religioso y profano dentro del panorama general de la fiesta. Las representaciones religiosas y otros espectáculos mimico-visuales sobre carros volverán al marco de donde surgieron, la fiesta religiosa, y sobre todo a la del Corpus, generando autos de temática específica y un fasto, como siempre, muy elaborado. El boom de las canonizaciones, tras el concilio de Trento, generará también un tipo de drama específico (que se espesa sobre todo a final de siglo), la llamada comedia de santos, con un fasto cívico también muy elaborado.

No obstante, era inevitable que la fiesta religiosa (al fin y al cabo, fiesta) sufriera la influencia de la nueva temática de la fiesta profana. Y veremos ir apareciendo, por ejemplo, danzas mitológicas en el marco de la procesión del Corpus. <sup>(12)</sup> De hecho, diversos elementos profanos fueron asumidos en las fiestas religiosas. Para la celebración en Toledo en 1556 de la imposición del capelo al cardenal Silíceo el cabildo levantó a la puerta de la catedral un arco triunfal "a lo romano", los mozos de coro acudieron vestidos como "musas o ninfas" y después de cantar hicieron una representación "al propósito de la fiesta entre los dos coros, en la misa después de la ofrenda". Hubo también "una danza de la iglesia muy escelente de unos salvajes y unas ninfas y unos niños con sus arcos y flechas to-

Elementos  
profanos  
en la --  
fiesta --  
religiosa

dos coronados y con arcos de arrahian a lo romano". (13)

Alrededor de la mitad de siglo y en ciudades ligadas de alguna manera a la corte española se concentran algunos de los datos detallados que poseemos sobre la introducción de temas paganos en los carros, y a veces de elementos escenográficos en consonancia. El príncipe Felipe, futuro Felipe II, residió en Valladolid con su familia antes de establecerse en 1559 en Toledo y luego en 1561 en Madrid. (14) En 1543 la infanta María de Portugal y el príncipe Felipe asistían, en Medina del Campo, al desfile de siete carros triunfales a cargo de los Oficios. Entre ellos algunos introducían temas o personajes mitológicos; el primero recurría al tema tradicional de las virtudes (Fe, Caridad y Justicia, acompañadas de Amor Divino) entonando las alabanzas del príncipe Felipe y de la princesa. Pero el segundo, consistía en una nube que movida por hilos ocultos bajo el carro, hacía balancearse a la Fama situada sobre ella; el carro contenía además un carro más reducido, tirado por dos pequeños caballos blancos con Apolo, y dos ángeles músicos en medio de un paraíso terrenal con una fuente y una torre tras la cual se ocultaba un monstruo de dos cabezas, todos dirigiendo versos a los príncipes. El último de los carros representaba la forja de Vulcano. (15) Elementos escenográficos éstos de raíz medieval, el paraíso, la fuente, la torre, empleados en el marco del fasto público. Convendría recordar aquí cuántas de las piezas dramáticas estudiadas en el capítulo II, nos remitían de manera coherente y organizada a este tipo de espacio. Y no podemos evitar recordar tampoco aquel precedente teatral de La fragua de Amor de Gil Vicente con utilización como objeto escenográfico de la forja.

Introducción de -  
la mitología en  
la fiesta

1543. Elementos --  
escenográficos sobre  
carros



Las fiestas que tuvieron lugar en Toledo en 1555 con motivo de la reducción de Inglaterra al catolicismo, bajo el reinado de María Tudor, fiestas que además coincidieron con los carnavales de ese año, son una verdadera antología de máscaras de la época, el contenido de alguna de las cuales se pierde en el vacío documental. Nos detendremos un poco en ellas, pues aunque desde el punto de vista escenográfico no aportan información de importancia, dan fe, desde otros puntos de vistas -temas, personajes, etc.-, de la interrelación entre fasto y teatro que tantas veces hemos subrayado a lo largo del presente trabajo. Así el cronista, Sebastián de Horozco, a parte de "bodas burlescas" y "máscaras de turcos e indios", menciona:

"máscaras de moros, judios, doctores, médicos, deçepclinantes, salvajes, locos, triperos, melcocheros, buñoleros, rromeros, diablos, correos, porteros de cofradías, caçadores, hermitaños, negros, negras, portugueses, amazonas, ninfas, cardenales, monjas, viudas, celestina con su cuchillada y canastico de colores, lençeras vizcaynas, rreyes, pastores y aun frailes salieron al principio, aunque la justicia se lo prohibió".<sup>(16)</sup>

Prácticamente todos estos personajes podríamos documentarlos en la tradición teatral del XVI. Especialmente en la tradición teatral populista (desde Diego Sánchez de Badajoz a Lope de Ruéda y el Códice de Autos Viejos, cantera inagotable, en este sentido, de tipos). No podemos detenernos en este aspecto, que por sí solo ocuparía todo un estudio. Pero si queremos señalar algunas conexiones puntuales fruto de una rev

Toledo.  
1555. Más-  
caras y -  
persona-  
jes tea-  
trales.

si3n r3pida, y a la que podr3amos a3adir muchos m3s ejem-  
plos.

Sin ir m3s lejos el propio Horozco utiliza en —  
sus piezas dram3ticas algunos de estos personajes: cl3ri-  
gos y pastores aparecen en la Representaci3n de la par3bo-  
la de San Mateo y un fraile y un bu3olero en su Entrem3s.  
Casi todos estos personajes aparecen en la producci3n de —  
Gil Vicente: el negro (O crerigo da Beyra), los judios (Au-  
to da Lusitania), correo (A farsa da Lusitania), diablos,  
frailes, alcahuetas, cardenales, reyes (Trilog3a das bar-  
cas), romeros (Templo d'Apolo) etc., etc. Frailes aparecen  
en la Farsa militar de D.S3nchez de Badajoz, en la Farsa -  
Ardamisa de Diego de Negueruela, en la Comedia Tesorina de  
Jaime de Guete, en la Egloga de Juan de Paris... La utili-  
zaci3n de personajes de corte celestinesco la tenemos tem-  
pranamente documentada en Pl3cida y Vitoriano de Eneina.  
Negros y negras ser3n ampliamente aprovechados como perso-  
najes c3micos por la tradici3n populista (recordemos, por  
ejemplo, la Farsa Theologal, la Farsa de la Fortuna o la —  
Farsa de Moysem de Diego S3nchez de Badajoz, la Eufemia, —  
Los engafiados de Lope de Rueda...). Lo mismo podr3amos de-  
cir del personaje del portugu3s o el vizca3no (Farsa Arda-  
misa de Diego de Negueruela, Rosalina, Paliana y Aurelia —  
de Timoneda...). Ermita3os encontramos, por ejemplo en la  
Farsa nuevamente trobada de Juan de Paris o en la Farsa del  
mundo y la moral de Yanguas. Asimismo encontramos en algu-  
nas piezas teatrales "m3dicos" de diversos males (el maes-  
tro de quebraduras de la Farsa del matrimonio o el maestro  
de sacar muelas de la Farsa Theologal, ambas de D.S3nchez  
de Badajoz). Moros aparecen, por ejemplo, en la Armelina —  
en Lope de Rueda o en el Paso de un soldado, un moro y un  
ermita3o de Timoneda, sin olvidar que en el 3ltimo cuarto

de siglo, el tema morisco constituirá todo un género de comedia. Y turcos intervienen en La farsa de las galeras de la Religión de San Juan incluida en El Cortesano de Luis - Milán. Un correo aparece en la Farsa nuevamente compuesta, de Juan de Paris. Los diablos abundan por doquier (la Farsa militar de D.Sánchez, la Égloga de Juan de Paris, la Paliana y Rosalina de Timoneda...) ¿Qué decir de los salvajes y pastores que llegarán a ser absorbidos por la come-dia barroca? ¿Y de las bodas burlescas que desde Lucas Fer-nández recorren la escuela de la égloga pastoril?

Junto a todas estas máscaras, Horozco consigna - también las que despliegan mayor riqueza de vestuario y - acompañamiento musical:

"una cuadrilla de mançebos çibdadanos y mercade-  
res en muy gentiles caballos con trompetas y ata-  
bales y ministriles con librea en que salian Pa-  
ris y las tres diosas de Juno y Venus y Palas.  
Estas todas yvan muy rricamente ataviadas de se-  
das y oros y sus coronas de plata y oro. Salian  
también con ellas Jupiter y Mars y Mercurio, to-  
dos estos dioses al modo poético muy bien adere-  
çados. Salia también Tolomeo con su esfera en la  
mano. Salian también las nueve musas y çiertas -  
ninfas muy rricamente ataviadas". (17)

Máscaras a caballo que constituyen verdaderos -  
desfiles de lucimiento, recurso éste que será absorbido -  
por la temprana comedia barroca. Baste recordar aquella -  
acotación que incluía Lope en Los hechos de Garcilaso: "Sa-  
len a caballo la Reina y algunas Damas moras, y con cada -  
una de ellas un moro hablando, y entre ellos Fátima y Ga-  
zul, y algunos moros con arcos delante, y el alcaide Gual-

cano, y dan vuelta al teatro".

El personaje de Tolomeo que aparece en esta máscara lo encontramos también en La Trofea de Torres Naharro. Y los personajes mitológicos pueblan muchas de las piezas teatrales del XVI (desde el Templo de Apolo de Gil Vicente a Plácida y Vitoriano de Encina o La Armelina de Lope de Rueda) y llegarán a constituir todo un género cortesano de comedia con el Barroco.

Otras máscaras se acompañaban con carros. Así — uno "bien adereçado con unos salvajes y unas ninfas que — yban tañendo ciertos instrumentos y cantando" y otro "carro triunfal en que iba Cupido con su arco y alrededor — ciertas diosas o ninfas cantando ciertas canciones y el carro muy adereçado de arcos y rramos de laureles o analuanes. Yba detras del carro un caballero armado de punta en blanco" y aún otro carro de Cupido, con sus símbolos, sentado en una silla ubicada sobre un arco triunfal móvil y — seguido de seis actores disfrazados de cardenales".<sup>(18)</sup>

De la introducción de carros con personajes mitológicos en la comedia barroca de aparato dan fe, por ejemplo, La Casa de los Celos de Cervantes o Adonis y Venus de Lope.

En otros carros se introducían las tradicionales virtudes "triunfando" en sus sillas con acompañamiento siempre de música y canciones; en uno de ellos la fama sobre una silla alta y a sus pies Justicia, Fortaleza, Temperancia y Providencia; en otro la Fe también sobre una silla alta acompañada de Misericordia, Paz y Justicia.<sup>(19)</sup>

Sobre la utilización de virtudes y en general — personajes alegóricos existe una larga tradición: la Fama

aparece, p.e., en La Trofea de Torres Naharro o Los hechos de Garcilaso de Lope; la Farsa de la Moral de D. Sánchez de Badajoz introduce precisamente las cuatro - virtudes cardinales.

Personajes sobre sillas elevadas son utilizados por Diego Sánchez de Badajoz en la Farsa del juego de las cañas o en la de Santa Bárbara.

Otras máscaras contenían alusiones específicamente religiosas, referidas al motivo de la celebración: dos carros sacó el conde de Cifuentes, el uno de "ministriles" y el otro en que yvan ciertas personas - uno hecho papa y otros en que se figurava la iglesia y la fee" y los criados del arzobispo sacaron "un carro triunfal altísimamente adereçado y en lo más alto de el yva la fee triunfando riquísimamente ataviada y sentada en la silla arzobispal", detrás clérigos y Santiago vestidos de romeros y acompañamiento de ministriles. Delante "luterero cavallero en una bestia con alvar da, vestido como ánima en queros aunque debajo dizen - que yva armado y muchos diablos alrededor que le yvan dando de hachazos y tizonazos". Un carro de ciegos, - que representaban los diez mandamientos, cerró las - fiestas. (20)

Es interesante destacar en estos festejos la iniciativa privada, señalada por el mismo cronista. No sólo son los oficios los participantes sino -y en una medida bastante importante- mercaderes y ricos hombres, y nobles como el conde de Cifuentes o el mismo arzobispo de Toledo, los que participan en los festejos. Sin embargo, no parece que estos carros gozaran de una rica decoración: las sillas altas mencionadas, algunos -

La iniciativa privada en la producción del fasto

arcos en miniatura, hechos con ramas... y poco más.

En 1548 el archiduque Maximiliano que venía a casar con la infanta María, era recibido en Zaragoza por "varios grupos de artesanos, así como de otra clase de gente, con varias y bellísimas invenciones de trajes, unos de moros, otros de ninfas y pastores", pero también entre ellos, carros con sus decorados "con simulacros de bellísimos jardines, con flores y arbustos cargados de frutas, todos naturales, con Faunos y Ninfas que con gracioso ademán jugaban entre ellos; estos jardines eran arrastrados por muchos hombres salvajes", y junto a ellos una vez más los espectáculos de raíz religiosa: "seguía un horrendo infierno, lleno de monstruosas figuras y con fuegos artificiales de varios colores; era ingeniosamente arrastrado por dos dragones..."(21)

Zaragoza.  
1548. Elementos --  
esceno- -  
gráficos.

En 1560 Toledo recibía a Isabel de Valois con varios carros triunfales. En uno de ellos una Victoria alada coronaba a una Concordia que llevaba en sus manos las arenas de España y Francia. El carro, tirado por dos ficticias cornejas (en realidad dos mulas debajo de una plataforma), era precedido por el dios Mercurio. En otros tres aparecían Venus, Juno y Febo, con sus atributos.(22) Seis años más tarde se celebraba el nacimiento de la infanta Isabel Clara Eugenia y un carro con el tiempo -un viejo calvo con una guadaña- y niños bailando y otro con el dios Cupido, rodeado de ninfas desfilaron por la ciudad. De nuevo los posibles decorados -si existieron- son omitidos(23) y es posible que la espectacularidad residiese más en vestuario, emblemas y música que en la propia decoración, lo mis-

Toledo.  
1560.

Toledo.  
1566.

mo que debió ocurrir con los carros triunfales utilizados para recibir, en Burgos (1570) a Ana de Austria, - algunos de cuyos personajes dirigían versos a la nueva reina: en el primero un jefe Indio precedido de 24 indios jugando al balón; en el segundo Vulcano en su forja y Venus con una yunta símbolo del matrimonio, el -- tercero de matachines efectuando acrobacias. <sup>(24)</sup>

Burgos.  
1570.

### III.3.- ESCENOGRAFÍA URBANA: LOS ARCOS TRIUNFALES

Pero atendiendo exclusivamente a la escenografía urbana del fasto público, es indiscutible, como ya observaba Mardsen, <sup>(25)</sup> que son los arcos triunfales los que muestran una evolución más significativa. Si -- ya habíamos asistido durante la Edad Media a la transformación de las puertas principales de la Ciudad con ocasión de las entradas reales, con el nuevo siglo este requisito de la fiesta pública se va a hacer indispensable y se va a explotar hasta la saciedad, no sólo -- con una apoyatura arquitectónica real en las puertas -- de entrada, sino surgiendo como arquitectura efímera, con entidad propia poniendo hitos al recorrido habitual de la Ciudad.

Su difusión no borrará, en muchos casos, tra--  
diciones arraigadas, y la maquinaria aérea seguirá --  
siendo utilizada aplicada a las puertas de entrada, a  
la manera tradicional. En Calatayud, en 1502, varios --

Arcos y --  
maquina--  
ria aérea

ángeles descendían para entregar las llaves de la Ciudad a Felipe el Hermoso.<sup>(26)</sup> En 1519 Santa Eulalia descendía de nuevo en la puerta de S. Antonio de Barcelona para recibir a Carlos V, como lo hizo en 1481, y lo haría, de nuevo en 1589 para dar entrada a Felipe II.<sup>(27)</sup> La maquinaria aérea se irá incorporando a los arcos triunfales construidos en las puertas de entrada. En 1507 en la entrada de Fernando el Católico y la reina Germana en Valencia, se construyó un arco triunfal desde el cual descendieron a entregarles las llaves dos niños, vestidos de ángeles. En 1528, se adornó el Portal de Cuarte con un arco de madera recubierto de tela pintada, de treinta palmos de altura, con dos galerías o corredores a los lados para los ministriles y trompetas, unido a la puerta de Cuarte por una bóveda que representaba el cielo y desde donde tres diputados, dando muestras de su celo profesional, descendieron vestidos como ángeles para entregar las llaves a Carlos V. Uno de los arcos construidos para el recibimiento del Emperador en la Sevilla de 1526 y en la Puerta del Perdón de la Iglesia mayor, contenía "un cielo en medio" de donde salían ángeles y virtudes entonando sus cánticos.<sup>(28)</sup> Un niño-ángel salía de un arco triunfal en Barcelona para entregar las llaves en 1564 a Felipe II.<sup>(29)</sup>

Como muestra de la complicación de escenografía y "tramoya" que podían llegar a alcanzar estos arcos triunfales, nos detendremos en una de las descripciones que hemos manejado más minuciosas desde este punto de vista. Nos referimos a la del arco triunfal con que Salamanca recibió a la princesa María de Portugal que venía a casar, en 1543, con el príncipe Felipe:

"estaua un arco triunfal con unas columnas de armas de cinquenta pies en alto y en el remate de cada una de ellas estaua una nube y en la claua



del otra y en el frontispicio otra que heran — por todas cuatro. En esta nube que digo que estaua en la delantera auia una ymaxen de la esperança con una ancora en la mano con una letra — en romance que deçia:

Para consuelo y descanso  
vos rey me teneis en Dios  
y este Pueblo en él y en vos.

Debaxo desta nube estaua otra y en ella un niño bino armado a semexança de Mercurio el qual declaraua la opinión de Aristófanés en aquella Comedia que yntitulo Nebule en que quería que las nubes se convertían en las otras virtudes y excellencias de aquello que tenían delante, y así como allegaron sus Alteças començó Mercurio a — decir lo siguiente..."

Mercurio declara, en verso, a la reina que las otras dos nubes del arco se convertirían en las virtudes que ella, D<sup>a</sup> María, representaba y:

"en acauando Mercurio esta copla salieron sobre las otras dos nubes muchos truenos de fuego de cohetería y rompiéronse estas nubes y de dentro dellas salieron otras dos nubes pequeñas y en — cada una destas yban unos niños en ábito de doncellas cantando a seis boçes (...) y descendían en el ayre con mucha sotileza y presteza sin parecer cómo. Representauan estos niños las virtudes cardinales. Daua cada una dellas su cossa a los príncipes y la Justicia una espada y la Misericordia un ramo de oliuo y la otra unas llaves. Descendían ygualmente a la par cubiertas →

con un velo de seda azul muy trasparente..."(30)

Cada una de estas tres virtudes recitó sus versos cantados a la reina, tras lo cual hicieron lo mismo — las otras tres virtudes, Fe, Amor y Honor, que habían descendido de la otra nube.

Es muy interesante esta referencia a Aristófanes, pues es indicativa, de la cultura humanística de quien compuso los textos del arco.

Hay que tener en cuenta que Aristófanes apenas — fue traducido en el Renacimiento europeo. La más fácil y — conocida de sus obras, Pluto, fue traducida al latín en París en 1547 y al francés hacia 1550. Al español, Aristófanes fue traducido por primera vez por Pedro Simón Abril en 1577. Sin embargo, tenemos noticias sobre la enseñanza de sus obras en las cátedras de griego de nuestro país desde el siglo XVI. Sabemos que en 1556 Palmireno lo explicó en su cátedra de poesía del Estudi General en Valencia, y que Francisco Miranda, catedrático de Salamanca fue examinado en su oposición a la cátedra de medianos precisamente sobre un texto de Las nubes. Esto y la referencia de nuestra relación muestran el conocimiento que de este autor se tenía en aquella Universidad. (31)

Y muestran también la vinculación en general de las Universidades a la confección de arcos triunfales, en los recibimientos reales. Otros profesores universitarios encontraremos a lo largo del presente capítulo: López de Hoyos y Juan de Mal-Lara, quienes participaron respectivamente en los arcos por el recibimiento en Madrid a Ana de Austria y en Sevilla a Felipe II, ambos en 1570.

Las descripciones que como ésta inciden en la — descripción material o incluyen los versos recitados por —

los ocasionales actores, no abundan. Las relaciones, - muchas veces exhaustivas en cuanto a la enumeración de los personajes que pueblan los arcos o a la explicación del significado -a veces realmente hermético- de las - escenas, no aportan casi nunca dibujos de su estructura arquitectónica, y las descripciones resultan en general bastante vagas. Cuentan siempre con esculturas, personajes "de bulto", eventualmente acompañados por - personajes vivos y músicos, que dirigen sus versos y - sus cánticos a las personas reales al paso de la comitiva, como en 1543. Los "rótulos", "letras" o "composiciones", en verso generalmente, a veces en latín, otras en castellano, acompañan todas estas escenas, proporcionando su explicación, incluso en ocasiones en forma de diálogo escrito entre los personajes representados en estatua.

Temáticamente los arcos, en el marco de la - fiesta profana, tienden a desterrar las escenas o re-- presentaciones de carácter religioso conforme avanza - el siglo, aunque se sigan utilizando personajes y a veces elementos alegóricos religiosos. En 1527, en Valladolid, con motivo del bautizo de Felipe II se representaba un auto del bautismo de San Juan sobre un arco, y parece que aún hubo representaciones en cuatro arcos - más.<sup>(32)</sup> En 1533 en Zaragoza se recibía a la emperatriz y reina Isabel, con una representación en verso entre Santa Engracia y sus 18 caballeros, en lo alto de un - arco, con cánticos y alusiones a la emperatriz, invención todo, junto con los rótulos, de Hernando Barsuto.<sup>(33)</sup>

Representaciones religiosas en los arcos

Algunos personajes religiosos seguirán participando en las recepciones: los tradicionales ángeles

o los patrones de cada ciudad como Santa Engracia, protectora de Zaragoza, o Santa Eulalia, de Barcelona. Pero se van a ver profundamente transformados: en general, las escenas de los arcos en que son introducidos no son predominantemente religiosas y pierden con ello parte de su esencia: y así, la Santa Eulalia que recibirá en 1589 a Felipe II en Barcelona aparecerá travestida en ninfa. (33 bis)

Las virtudes de siempre, acompañadas ahora de personajes mitológicos (en 1560 en la entrada en Toledo de Isabel de Valois, Venus alternaba nada menos que con Fe, Liberalidad y Lealtad), (34) bultos de héroes y reyes, referencias a gestas históricas, figuraciones de ríos y ciudades, he aquí el poblado mundo de nuestros arcos a lo largo del XVI.

Los arcos van adquiriendo conforme avanza el siglo un alto grado de complicación escenográfica, multiplicándose a lo largo del recorrido y asumiendo mayor número de personajes. Con varios arcos triunfales recibía la ciudad de Burgos en 1520 a Carlos V; en el primero aparecía de una parte el Cid con la Justicia, de la otra Fernán González con la Paz; otro incluía dos reyes de armas, sosteniendo un escudo con las armas reales, y sobre ellos una figura de la Fama; en otro, posaban Fama y Fortuna, con un infierno en medio; en un último arco se veían de un lado unas puertas con tres cerraduras y del otro un castillo. Todos incorporaban sus respectivas letras. (35)

Complicación  
escenográfica.

En 1526 el emperador asistía en Sevilla a la transformación de la puerta de la Macarena en un arco sensiblemente más complicado en su estructura que los de Burgos:

"en lo mas alto de él la imagen del emperador y el mundo a su vista; debajo del arco, la prudencia y a sus pies, vencida, la ignorancia; al lado derecho estaban, coronadas, las cuatro virtudes que acompañan a la Prudencia; y al izquierdo los cuatro vicios que se le oponen, aprisionados; los lados del arco grande ocupaban otros dos muy pequeños, y ademas otros dos, uno que miraba hazia el río y otro que estaba al lado de las huertas; en todos cinco estaban con bella proporción las estatuas que figuraban al entendimiento, la memoria, la torpeza, el olvido, la bondad, la malicia, la disciplina militar y la constancia; estaban compartidas descripciones — alusivas a los mismos objetos." (36)

En la ejecución de esta arquitectura efímera trabajaron dos artistas de gran prestigio, Alejo Fernández y Pedro Campaña. (37)

Como apunta Mardsen, la difusión de las ideas y el afincamiento en España de artistas de origen italiano y flamenco, los libros de emblemas y los tratados de arquitectura debieron dar un empuje fundamental a la construcción efímera plasmada especialmente en arcos triunfales que intentaban asemejarse a los grandes monumentos de la antigüedad. El primer tratado de arquitectura romana, Medidas del romano, de Diego de Sapedo, data de 1526. La traducción de Serlio, realizada por Francisco Villalpando, y dedicada al príncipe Felipe data de 1552. Ambos son publicados en Toledo. La traducción de Los emblemas de Alciato de Bernardino Daza data de 1549. Existe un manuscrito de una traducción de Vihubio, datado entre 1550-60 y una impresión de —

Arcos y  
trata-  
distas.

una traducción de M.Urrea (Alcalá de Henares, 1582).<sup>(38)</sup> -

Concluye Mardsen:

"On peut, je crois, raisonnablement conclure que les arcs que l'on construisait en Espagne a cette date suivaient assez fidèlement les formes prescrites par les Maîtres".

No obstante, con el tiempo y ya a final de siglo los arcos parecen perder su originaria fidelidad a los -- maestros, convirtiéndose en "des mélanges d'architecture -- où l'on pouvait introduire tout ce que l'on voulait".<sup>(39)</sup>

Las fiestas en Valencia por el recibimiento de Felipe II -- en 1586 apuntan hacia esta tendencia, que parece efectivamente consumada en 1599 con la celebración de las bodas -- reales entre Felipe III y Margarita de Austria. Prueba inequívoca ésta de la llegada del Barroco, con su facultad liberadora, como señalaba J.J.Martín González, refiriéndose en general a las "trazas" arquitectónicas, pero haciendo -- también hincapié en la agudización de este carácter "liberador" favorecido por la manejabilidad de los materiales y lo efímero de la construcción: "La imaginación se desata -- principalmente en la traza de arcos decorativos, catafalcos y retablos"<sup>(40)</sup> Pero de esto trataremos más adelante.

De momento, y hacia la mitad del siglo, ¿se seguía realmente a los "maestros"?

El relator de las fiestas de Toledo de 1560, con motivo del recibimiento de Isabel de Valois, indicaba explícitamente que en la construcción de los arcos se habían seguido las reglas de Vitrubio, y que los personajes-dioses se habían ordenado siguiendo su IV libro y es muy probable, como señala Mardsen, que se utilizasen Los emblemas de Alciato:<sup>(41)</sup> los tres órdenes del arco representaban el mar, el cielo y la tierra, respectivamente, todos ellos, por su puesto, al servicio de los monarcas. En cada uno de estos

órdenes se incluían personajes y escenas pintadas que lo ilustraban. Así en el orden que representaba al mar aparecía Neptuno y sus dos mujeres, Venilla y Salacia, pintadas sobre olas, junto con otros personajes (Tritón, Prote, Eolo, Glauco y Cirene, ninfas, etc.). Completaba este orden una escena pintada de una tempestad, alusiva a uno de los viajes de Felipe II. En el orden de la tierra, Venus y Mercurio, representaban a los monarcas, que se veían acompañados por dioses (Baco, Ceres, Silene...), ninfas y sátiros, virtudes, las tres gracias y cuatro reyes godos. Finalmente, en el tercero de los órdenes, el del cielo, una figura de Júpiter lanzaba una cadena para hacer ascender a los dioses de los órdenes inferiores, pero a su vez una figura de Religión, que coronaba el arco, mantenía a Júpiter preso con otra cadena. Alegoría ésta que recuerda la estatua de Carlos V, con Herejía encadenada a sus pies, otra de Leon Leoni conservada en el Museo del Prado. Otros muchos personajes (Hércules, las siete Artes Liberales...), adornaban el arco.

Es probable, como decíamos, que se utilizasen para la confección del arco Los emblemas de Alciato. Y es que el interés que Alciato había despertado en España, en los mismos ambientes cortesanos, venía de tiempo. En octubre de 1548 el todavía príncipe Felipe partía en su viaje hacia los Países Bajos, eligiendo el tortuoso recorrido italiano. En Pavia, como consigna en su crónica Calvete de Estrella, muchos cortesanos visitaron la Universidad para conocer al Dr. Andrea Alciato. El mismo Alciato, acudió a Palacio para dedicar una oración en latín al Príncipe. (42)

En todo caso, la escenografía urbana de las fiestas de 1560, configura un mundo de referencias bastante complejo, y para el que hay que suponer, si no artistas de

grandes vuelos intelectuales, sí al menos un coordinador de los trabajos, ducho en tratados de arquitectura y emblemática, y capaz de dirigirlos.

No obstante, creemos que se ha restado importancia a la participación de artistas más o menos consagrados, en la confección de estos monumentos efímeros, Mardsen por ejemplo, y en su artículo citado, concluye:

"Je crois donc qu'il ne serait pas trop téméraire de déclarer que les artistes, c'est-à-dire les artistes de la Cour, ne contribuèrent jamais a la construction des arcs de triomphe en Espagne, comme en Italie, en France, et aux Pays-Bas. Et puisqu'il en est ainsi, il est d'autant plus regrettable que des illustrations de ces fêtes ne nous donnent pas une idée du niveau artistique qu'atteignaient ces artisans intrépides". (43)

Si bien es cierto que los datos son muy escasos, los pocos que conocemos permiten observar que, a partir sobre todo de la mitad de siglo y en ciudades de primer orden, principalmente ligadas al movimiento cortesano, se produce una interesante contribución de estos artistas en la construcción de la arquitectura efímera. Contribución, por otro lado, que ya tenía sus precedentes. Recordemos la colaboración de Alejo Fernández y Pedro Campaña en los arcos triunfales construidos en Sevilla en 1526, por ejemplo, o la de Damià Forment en la escenografía urbana de la Valencia de 1507, que trataremos más tarde. (44)

Los datos al respecto son debidos muchas veces a documentos marginales. Es el caso del que vamos

Los arcos  
¿producto  
artesanal?

Valladolid  
11565.



a estudiar a continuación.

En 1565 Isabel de Valois, de paso hacia Bayona, hace parada en Valladolid, donde es recibida por la Ciudad fastuosamente. El interés de la reina por estas fiestas — era tanto, que tardé unos días en hacer su entrada para — que la Ciudad finalizase los preparativos. Sin embargo nosotros no conocemos relación que de fé de ellas. Y hay que pensar que esto debe haber ocurrido en muchos otros casos.

Entre los papeles de cuentas del Ayuntamiento se encuentran, sin embargo, diversos recibos de pago a varios artistas, entre ellos Juan de Juni. Y por ellos se deduce la construcción de algunas obras decorativas en el Consistorio y la Puerta del Campo. Ningún otro dato tendríamos — si no fuese por el pleito que se entabló entre la Ciudad y los pintores, Benedito Rabuyate a la cabeza, por no querer aquélla costear los gastos suplementarios que habían ocasionado las obras decorativas, a lo que más tarde sería — obligada por diversas sentencias.<sup>(45)</sup> Pleito análogo al — que años después, en 1599, sostendrían Pompeyo Leoni y Bartolome Carducho con la villa de Madrid, por idénticos motivos.

En las declaraciones, pues, del pleito con la Ciudad de Valladolid, Juan de Juni dice haber hecho el arco "de fuera de la puerta del campo" como "maestro de la obra" y haber visto pintarlo a Benedito o Benedetto Rabuyate —al que afirma conocer más de 18 años— y "consortes", — es decir, los demás pintores.

Juan de Juni, pues, fue el encargado de las obras de arquitectura y escultura. De origen francés, (nacido en 1507), formado primero en su país y luego en Italia, Juni se había afincado definitivamente en España. En 1533 aparece en León y a finales de la década de los 30 trabaja para

los Condes de Benavente, una de las grandes familias-mecenas del Renacimiento, en Medina de Rioseco. Se establece finalmente en Valladolid donde forma escuela. Sus contemporáneos le consideraban junto con Berruguete, como a los dos más grandes escultores de su época. (46)

Nada sabemos acerca de Rabuyate, pero parece que la Ciudad de Valladolid, no se conformó con los pintores de la propia cantera, y así son mencionados trabajando junto con Rabuyate, Pedro Gamiz "pintor de la ciudad de Vitoria", (47) Luis de Villoldo y Baltasar de Castro, "vecinos de Palencia", (48) Julian y Juan Maldonado "vecinos de Cuellar", -- que aunque no se contasen entre los pintores de primera fila no eran los simples artesanos pintores de la Ciudad, de los que, por otra parte, ésta también echó mano, pues puso más de cien de ellos ("obreros pintores") al servicio de los maestros, para ultimar las obras.

La movilidad de artistas a lo largo del XVI --en contraste con lo que ocurrirá en el XVII-- fue un hecho frecuente. (49) Este mismo año de 1570, y en Segovia con motivo de la entrada de Ana de Austria la Ciudad mandaba llamar pintores y escultores, para los trabajos decorativos --¿de dónde?, ¿quienes?-. (50)

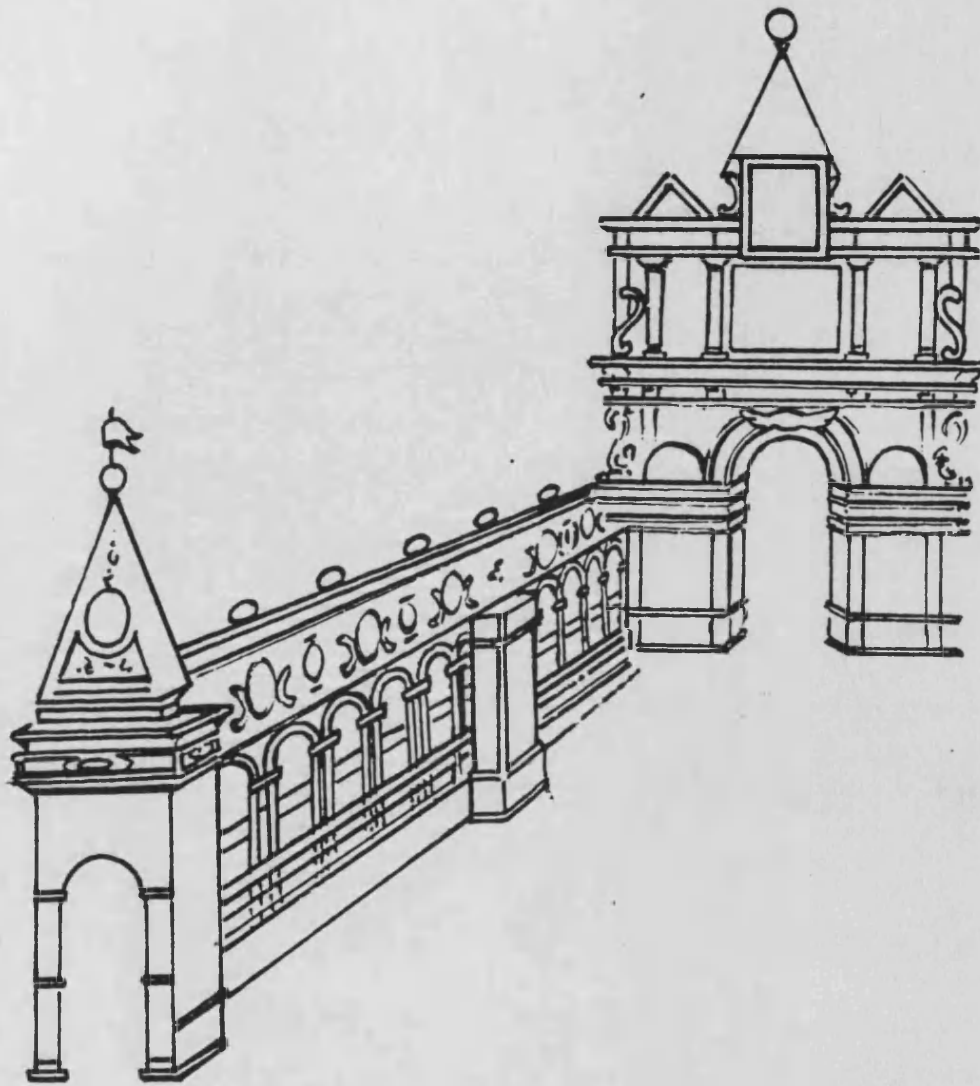
Pero volviendo al pleito que nos ocupa. Otros -- pintores son mencionados en la documentación trabajando -- junto a Rabuyate: Matias de Espinosa, Antonio de Avila, Antonio Rodríguez, Pero López, Gregorio Martínez y Francisco Martínez, (51) Cristobal Pérez, Diego Pérez, "Anrrique", -- Juan Díez, Alonso Guerra, Juan de León y Rodrigo de Arce. Y es sobre todo gracias a esta documentación que poseemos datos sobre la confección de las obras. El arco de la puerta del Campo incluía "corredores, torrecillas e respaldas", retratos del rey y la reina, y sabemos que Rabuyate

tuvo que pintar el arco tres veces, y también su colorido: "la primera que se llovió, la segunda que mandaron pintarlo de color de mármol, la tercera que fuese de color de bronce... mas los ríos que se ycieron tres veces porque estauan echas mugeres y después se mandaron azer mayores..."<sup>(52)</sup> Pero es que, además, gracias al pleito, conservamos un croquis del arco, aportado por el mismo Rabuyate, de gran interés por su minuciosidad y dada la escasez de este tipo de dibujos (vid. figura adjunta). Lo que llamaban "corredores", según se deduce del croquis presentado, eran dos grandes galerías en los lados del arco, y no podemos evitar recordar la descripción que en los libros del Ayuntamiento de Valencia se hacía del arco que había de ubicarse en las torres de Cuarte, todavía en 1528, con motivo de la entrada de Carlos V.

Semejanza  
en las  
trazas.  
Valencia.  
1528. Va-  
lladolid.  
1565.

"lo qual ha de haver de altaria trenta palms, ab ses columnes als costats, ço és, les columnes e arcs e cornisons tot forrat de tela cruha e pintat de blanc y negre y algunes colors alla hon sera menester. Mes adins del dit arch hi ha de haver huns corredors als costats per als ministres o trompetes o ço que les Senyories vostres hi volran posar, los quals corredors han de tenir quaranta palms de larch cada hu y tantost damunt ells ha de esser la cuberta feta de volta, la qual se ha de obrir en dues parts per a que puen devallar los angells ab les claus de la Ciutat".<sup>(53)</sup>

Su ejecución -¿también su traza?- corrió a cargo de "mestre Luis Monyos, mestre Melchior Andres, fuesters, e Johan Cardona, pintor". Lástima que no po-



J. Andrés-87

- Croquis de Rabbuyate del arco triunfal construido con motivo de la entrada de Isabel de Valois en - Valladolid (1565)

Reproducido de J. Martí y Monsó, Estudios histórico-artísticos..., p. 427.

seamos un dibujo del arco. De todas maneras, y aún contando con un mayor primitivismo en el de Valencia, la solución (dos arcos, unidos por galerías uno de ellos sobrepuesto a la puerta de entrada) es en ambos casos la misma. ¿Supone esto una elaboración a partir de las mismas fuentes?

Por otra parte, y siguiendo con los datos — aportados por el pleito de Valladolid, mencionan los documentos una especie de coordinador literario de los trabajos, persona evidentemente culta, y que era quien señalaba las historias que habían de pintarse, así como las inscripciones que se habían de colocar, para lo cual había escrito una memoria explicativa. Se trataba de Damasio de Balboa, quien declaraba ser "criado" nada menos que del Almirante de Castilla, y que también parece, por sus palabras, haber acudido a Valladolid con este motivo.<sup>(54)</sup> De manera semejante en el pleito que años más tarde (1599) sostenían Bartolome Carducho y Pompeyo Leoni con la villa de Madrid se mencionaba un "poeta" (cuyo nombre no se aportaba) que ejercía las mismas funciones. Por haber cumplido con este encargo para el recibimiento en 1586 de Felipe II en Valencia, fue pagado Rey de Artieda, y los menos conocidos "mestre Torrella, mestre Blay y mestre Ceba" —¿miembros — quizá de la Universidad? ¿canónigos?—<sup>(55)</sup> Y de nuevo — en 1599 por los casamientos de Felipe III y Margarita — de Austria, se pagan por este motivo a Gaspar Aguilar y Jerónimo Virvés, hermano de Cristóbal, el dramaturgo.<sup>(56)</sup>

Poetas.  
Coordina-  
dores te-  
máticos.

A veces los nombres son menos conocidos o ni siquiera son mencionados, según la relación de las fiestas de Toledo de 1560, una sola persona fue la en-

cargada de coordinar temáticamente las invenciones, y dado el alto nivel conceptual que alcanzaron se trataba obviamente de alguien que conocía bien los libros - sobre arquitectura y emblemática en boga en la época.

En 1543, en el recibimiento ofrecido en Medina del Campo a la Reina María, fue un canónigo de la iglesia colegial, Luis de Soto, el encargado de estas tareas. (57)

Medina del  
Campo.1543

En 1565, con motivo de la entrada en Toledo del cuerpo de San Eugenio, fiesta a la que acudieron los monarcas, se encargó del arco más fastuoso, de que costó el cabildo, a d.García Manrique, canónigo de la catedral - "por cuyo mandado consejo y obra se hizo este arco". (58)

Toledo.  
1565.

Con más o menos renombre, es evidente, incluso a falta de más datos, que la confección de arquitectura efímera, la elección de los temas y las letras, - no era, al menos en estos casos, obra al cien por cien de artesanos iletrados.

Y el caso de la participación de Juan de Juni como "maestro de obras", como arquitecto, en el arco de la Puerta del Campo de Valladolid no debió ser aislado. En 1570 con motivo de la entrada y casamiento en Segovia de Ana de Austria con el rey Felipe II, el Ayuntamiento hizo venir a la Ciudad escultores y pintores. Quizá simples artesanos, como indica Mardsen. (59)

Segovia.  
1570.

Tal vez la ciudad no daba abasto con los suyos...Pero quizá también escultores y pintores de cierto renombre si no de primera fila, máxime cuando lo que se celebraba era una boda real. El hecho de que los documentos - no mencionen sus nombres no es significativo en este sentido. Es lo habitual. Por otro lado, algún tipo de organización superestructural, debió existir cuando fue precisamente el superintendente de trabajos del rey, y

no creemos que por mera casualidad, quien se hizo cargo del dibujo de los arcos, según indica la relación y recoge el propio Mardsen. (60)

Por otro lado Felipe II parece haber mostrado especial interés en estar al tanto de las fiestas organizadas en ciudades tan próximas a la Corte. Los Ayuntamientos lógicamente empleaban sus esfuerzos en que los reyes se desplazaran para dar boato al acontecimiento, y la proximidad estaba a su favor. Para una fiesta de carácter religioso como el recibimiento en Toledo del cuerpo de San Eugenio en 1565 se suceden una serie de cartas entre la Ciudad y el cabildo de la iglesia de Toledo de un lado, y Felipe II, la reina Isabel y el príncipe Carlos del otro. El cabildo y la Ciudad por separado presionan para que la familia real se desplace a Toledo, "porque tenemos obligación mayormente en tiempos tan calamitosos como estos a procurar para semejante negocio toda la auctoridad y solenidad posible...". (61) Quizá aún mantenían viva la esperanza de que la corte se trasladase de nuevo a Toledo. El rey envía a través de d. Pedro Pacheco, canónigo de la iglesia de Toledo sus respuestas. Y Pacheco informa:

"Su magestad es servido y manda que el glorioso sancto eugenio se trayga y entre y sea rreçebido en esta çibdad el mismo día de su fiesta que es a quinze dias de noviembre proximo venidero y que el governador vaya a tordelaguna para venir con él y los canónigos y rraçoneros y los demas que convengan y para esto manda librar dos mil ducados de la rrenta del arçobispado, y que su magestad y los prinçipes se hallarian en esta çibdad

Toledo.  
1565. Fe-  
lipe II y  
la orga-  
nización  
de la  
fiesta.

a la sazón y que entrase por la puerta del cambrón y que mientras se determinava en que lugar o parte de la iglesia avia de estar se pusiese y depositase entre tanto en la capilla de los moçarabes (...) y que mandava venir un alcalde de corte para las provisiones y todo lo demás necesario segund que por el cabildo de esta santa iglesia se le avia embiado a suplicar y pedir" (62)

De alguna manera, el interés de Felipe II por la organización de la fiesta es patente. La jornada desde Tordelaguna hasta Toledo para acompañar el cuerpo del santo fue realmente suntuosa, se movilizó el gobernador d. Gomez Tello Gizon, con canónigos y racioneros, cantores y ministriles, jurados, carros con mesas, bancos y aderezos de cocina, mayordomos reposteros, tineleros, un panadero, un pastelero, tres gallineros, lavanderas, un aguador, cuatro maestre-salas... Y el rey envía "al alcalde Salazar de Corte con tres alguaciles de corte y dos aposentadores de su magestad los quales su magestad envió para que viniesen aposentando y haziendo lo demas que convenía" (63) A su paso pueblos y ciudades los festejan. Especialmente Alcalá de Henares en donde "unos niños rrepresentaron un aucto rrepresentando uno a sant juste y otro a sant Pastor". (64) Y de nuevo el rey interviene:

"el sancto cuerpo fue a rreposar a rrejas esa noche, esto por horden de su magestad que envio aquella noche un correo al governador mandando lo que se avia de hazer y esa noche estuvo ay y otro dia miércoles se partió para ir a dormir a Xetafe."



Este interés del rey tenía su explicación. A Getafe "ese día, poco antes, avia llegado la serenissima rrey na doña ysabel nuestra señora y la serenissima prinçesa y todas sus damas, y muchos cavalleros y gente de corte y casa rreal y oficiales de ella". La reina tuvo aquí un avance de la fiesta. El gobernador le ofreció una colación y - su magestad "comió un poquito de un pernil de toçino y la princesa de una caja de conserva y un vizcocho" (...) "Y - todas las jornadas que se hizieron con él [el cuerpo] en - este camino fueron por orden y mandado de su magestad".<sup>(65)</sup>

¿Como no?, a Toledo acudió siguiendo a la familia real la flor y nata de la Corte: "los dos prinçipes de bohemia<sup>(66)</sup> y el duque de alba y el conde de Feria y el - marques de Gibraleon y el marques de Cerralvo, y el conde de Orgaz y el conde de Osuna, Rruy Gomez de Silva, conde - de Melito, y la princesa de Eboli su muger, los dos prio- res de San Juan, el marques de Salces, el marques de ville- na (...) el duque de Medinaceli y el conde de Olivares y - condesa y otros muchos". Entre ellos el marques de las Na- vas, a cuyo servicio o de su descendiente más directo de- claraba haber estado Lope antes de 1588.<sup>(67)</sup>

No nos sorprende este control del monarca sobre la fiesta, reflejado asimismo en el envío a Segovia de su propio superintendente con las trazas de los arcos en 1570. Años después Felipe III actuará de la misma manera, ejer- ciendo un control directo sobre la escenografía urbana pre- parada con motivo de la entrada de Margarita de Austria en Madrid, tras su boda con Felipe III en Valencia; exprofeso le enviarán a Valencia los dibujos y trazas "ystorias y fi- guras de poesia y letreros" de los arcos que se preparaban en Madrid, para que el monarca efectuara las modificacio- nes pertinentes. Y así lo hizo según veremos más adelante.<sup>(68)</sup>

Respecto a la escenografía urbana de las fiestas de Toledo, Horozco nos ha dejado descripciones más o menos detalladas de los arcos en especial del construido en la iglesia por el cabildo:

"hizo esta santa iglesia a la puerta del Perdon un arco triunfal o por mejor dezir una delantera y arqueria que si oviera de quedar perpetua no se hiziera mejor (...) tomava la obra desde la torre hasta la esquina de la capilla de los moçarabes para la cual fue necesaria quitar todos los pilares y leones de toda la lonja, y hazer como se hizieron çanjas y fundamentos de ladrillo y cal por basas de todos los pilares y asentos de los arcos como si alli ovieran de quedar para siempre y fue necesario segund el peso que avian de sostener. Aquí avia siete arcos desde la torre hasta la dicha esquina, uno en medio frontero de la puerta del perdón y éste era mas alto que todos y a los lados de este otros dos quadrados y junto a cada uno de estos dos quadrados otros dos arcos rredondos menores, por manera que en toda la delantera avia siete arcos. Y desde el arco grande rredondo de en medio atravesavan otros dos arcos hasta la pared de la iglesia y asi era los delanteros y traviesos eran todos nueve. Toda esta obra era de madera aferrada en lienços pintados de color berroqueño y asi eran todos los arcos de esta çibdad". (69)

Adornaban la construcción bultos diseminados por los pilares y sobre los arcos, todos ellos acompañados de letras en latín alusivas a las imágenes y a los reyes y --

sus ascendientes. Bultos de santos (Santa Leocadia, Santa Casilda, Santos Justo y Pastor), con escenas pintadas de sus diferentes martirios. Figuras alegóricas pintadas, algunas por "de dentro" (en el espacio interior del arco), - otras por "de fuera", (en el espacio exterior, a los lados, en los pilares): Verdad y Fecundidad, en el primer arco; la "rreligion" y la "paz", la "liberalidad" y la "Francia", en el sexto; la Providencia y la Constancia en el séptimo. Historias pintadas sobre la traslación del cuerpo de San Eugenio, transportado sobre un carro tirado por caballos y flanqueado por Fidelidad y Honra, en el arco tercero; o so bre un carro de bueyes en el cuarto. Y aquí y allá los escudos y armas reales de las casas de España y Francia. Y - aún, en un rasgo de coquetería de autor, el escudo con las armas de d.García Manrique, en el séptimo arco, con la siguiente letra "D.Garcie manrrico sacri aerari ac fabrice - in tolletana ecclesia prefecti maximi consilio etopera". (70)

Aun hizo el Cabildo otro arco "en la lonja, desde la esquina de las casas arçobispales de la puerta falsa alta hasta la pared de los aposentos del sobreclaustro. Es te era muy alto y armado sobre quatro muy grandes columnas de color de jaspe con sus basas y capiteles". Diversas figuras "grandes" (Felicidad, Concordia, Paz, Religión) acompañaban a una del rey d.Felipe II. (71)

Del resto de los arcos se encargó la Ciudad, y - su estructura apenas nos es descrita, pero sí los temas, - en uno aparecían pintados el rey y el príncipe d.Carlos y diversas figuras de obispos y caballeros (algunos de los - cuales posiblemente se encontraban presentes); en otro apa recían el rey y el príncipe llevando el cuerpo de S.Euge- nio; en otro se compaginaba la presencia de Aquiles y Hér- cules con la del rey Alfonso y su hijo. Estos dos últimos,

en una escena pintada, aparecían introduciendo el brazo de San Eugenio por una de las puertas de entrada de Toledo, - acompañados de San Julián y San Eladio, arzobispos santos de la ciudad.

Las estatuas efímeras con sus letras en los pedestales eran otro de los elementos de escenografía urbana utilizado por las ciudades en estas celebraciones. Ya en 1543 en la fiesta por el recibimiento en Salamanca a María de Portugal se habían diseminado a lo largo del puente, -- que conducía a la puerta de entrada, diversas imágenes: Jove, un Hércules desnudo entre Palas y Juno, todos con sus letras respectivas.<sup>(72)</sup> Horozco también da noticia de alguna de ellas, sufragadas por la Ciudad:

"Sobre una peana de alto de un estado, un retrato de una antiqualla que esta en rroma al presente en campidolio y estuvo antes junto a Sant Juan de Letran, que es según alla está un hombre cavellero sobre un cavallo grande sin freno ni estribos de bronze muy bien hecho, que es alla antiqualla en mucho tenuta, y aca se retrató segund y de la forma que en rroma esta de bronze hecho de fuste y ençima de yeso y dada su color de bronze muy al natural".<sup>(73)</sup>

A otra de las esculturas se le incorporaba un "artificio" oculto en la peana por el cual el pelicano que junto con sus crías se encontraba en ella "a ratos baxava la cabeça y cuello y se picava en el pecho".<sup>(74)</sup> Pero la más espectacular de todas, que a su carácter efímero (acabaría hecha fuegos de artificio) incorporaba una mutación diaria, fue la del Hércules construido en su peana "de estado y medio en alto y otro tanto de quadro de piedra y -

cal y ladrillo y yeso como si allí oviera de quedar pa-  
ra siempre". Cada día de la semana que duró la fiesta,  
significaba un trabajo de Hércules y así sucesivamente  
aparecían junto al coloso; un león, un puerco montés y  
una sierpe; una harpia; un toro; un dragón; una sierpe  
de varias cabezas; el rey Anteo; un centauro, etc. <sup>(75)</sup>

No podía faltar la representación de la vida  
de San Eugenio, posiblemente una de las primeras "come-  
dias de santo" que tanta popularidad habían de alcanzar  
tras el Concilio de Trento, sufragadas precisamente por  
las Ciudades:

"En los portales de las audiencias del Ayun-  
tamiento se hizo un altar y un atajo entapi-  
gado donde en un retablo se representava ca-  
da día de las fiestas y muchas veces al día  
la historia de señor sancto eugenio delante  
de mucha gente..." <sup>(76)</sup>

Cuando en 1570 la ciudad de Madrid, converti-  
da ya en corte, recibe a su nueva reina d<sup>a</sup> Ana de Aus-  
tria y al rey Felipe II la construcción de uno de los  
arcos corre a cargo de Pompeyo Leoni, "italiano, escul-  
tor de Su Magestad" y las pinturas a cargo de "Alonso  
Sánchez [Coello], artífice de S.M. y [Diego de] Urbina,  
natural de Madrid". Y aún es mencionado otro escultor,  
un tal Lucas Mitata. <sup>(77)</sup> Quizá su participación en las  
fiestas se debiese a sugerencia del mismo rey, preocu-  
pado como se mostraba siempre por los festejos organi-  
zados para sus esposas. El interés de Felipe II por la  
arquitectura en general -y en consecuencia, posiblemen-  
te también por la arquitectura efímera- hacen factible  
suponer algún tipo de influencia en el hecho de que la  
Ciudad contratase precisamente a estos artistas estre-

Madrid.  
1570. Esce-  
nografía  
urbana y  
artistas  
de la Co-  
rona.

chamente ligados a la Corona. Ya, en Segovia, donde se había celebrado la boda, las trazas de los arcos habían, corrido a cargo --como señalábamos antes-- del superintendente de trabajos del rey, probablemente por decisión del monarca.

Si a esto se añade el hecho de que algunos de los miembros del Ayuntamiento debían mantener relaciones con el ambiente de la Corte, en un final de siglo en que la nobleza va copando puestos en concejos y --ayuntamientos, (78) se entenderá mejor la elección de -- estos artistas de la Corona por parte de la Ciudad.

El interés de Felipe II por los trabajos de arquitectura en los sitios reales es bien conocido. Sus cartas y anotaciones al margen en los informes de sus secretarios dan prueba del delirio constructivo -- de este rey, unido a su pasión por el cuidado y perfeccionamiento de los jardines reales, que dejaba en manos de expertos jardineros traídos especialmente para ello. El monarca elige plantas y árboles extraños, hace -- traer y llevar semillas por carta, se interesa por que se le informe sobre lo que otros han visto en sus viajes. Y él mismo debió ser un ávido observador en sus -- viajes por Italia y Flandes, Inglaterra y Francia... (79)

La tradición local en Valencia atribuye al -- mismísimo Felipe II el diseño de la fachada del convento de Santo Domingo. (80) El rey actúa como supremo director de las obras reales, interviene decisivamente -- en todos los proyectos, enmendando propuestas de sus -- arquitectos, se preocupa por la confección y ubicación de pinturas y retablos. Trata con algunos de los artistas contratados por la casa real (P. Leoni, el Gre

Felipe II  
y la ar--  
quitectu-  
ra.

co, Tiziano, Navarrete...) pero sobre todo tiene relación directa con sus arquitectos, Juan Bautista de Toledo y — Juan de Herrera. Favorece la participación de artistas extranjeros. El mismo Juan Bautista de Toledo se había formado en Italia, había trabajado junto a Miguel Angel y en Nápoles como protegido del virrey, marqués de Villafranca, don Pedro de Toledo, y aparecía citado ya como "arquitecto de cámara de Carlos V". Desde Italia sería reclamado — por Felipe II en 1561 para trabajar en el Escorial. No mucho más tarde llegarían de Italia también dos arquitectos: Pelegrín Tibaldi, también pintor, y el Bergamasco. Felipe II trató de proyectar una grandiosa decoración pictórica para el Escorial y aunque le fallaron algunos de los mejores pintores que solicitó, vinieron a su llamada desde — Italia, entre otros, Fernández Navarrete, Rómulo Cincinato, Francisco de Urbino, Lucas Cambiaso, Federico Zuccaso... y el mismo Greco que, por entonces, se encontraba trabajando en aquel país. La protección de Carlos V al escultor italiano Leon Leoni (1509-1590), la extendió Felipe II a su hijo, Pompeyo Leoni. (81)

La dedicación ocasional de Pompeyo Leoni a la — arquitectura efímera, como ocurre en las fiestas de 1570, ya la había ejercido su padre en Italia, por donde paseaba —aunque parece que nunca llegó León a viajar a España— el título de "scultore del re di Spagna". Como tal, fue — enviado a Mantua en 1561, con ocasión del matrimonio entre Guillermo, duque de Mantua, y Eleonor de Austria "a — inventare e porre in ordine qualche bellissimo apparato — ed invenzione". (82)

Cuando en 1570 Alonso Sánchez Coello (1531 o — 1532-1588) trabaja en las pinturas de los arcos triunfa— les para la entrada de Felipe II y su nueva esposa d<sup>a</sup> Ana

de Austria, ya hacía años que el pintor aparecía ligado a miembros de la familia real. En 1552 había viajado junto con Antonio Moro a Lisboa siguiendo las órdenes del propio Carlos V para que pintasen los retratos de la familia -- real. En Portugal estuvo al servicio del príncipe Juan, -- casado con d<sup>a</sup> Juana, hermana de Felipe II. Ésta, al morir su marido, lo recomendó a Felipe, quien lo recibió en la Corte y lo distinguió con su amistad. El pintor Francisco Pacheco (1564-1654), quien parece haberle conocido comentaba al respecto:

"Aposentóse [Sánchez-Coello] en unas casas principales junto a Palacio, donde, teniendo él -- [Felipe II] solo la llave, por un tránsito secreto, con ropa de levantar solía muchas veces entrar en su casa a deshora y asaltarlo comiendo con su familia; y queriéndose levantar a hacerle la debida reverencia, como a su rey, le mandaba que se estuviese quedo, y se entraba a entretener en su obrador. Otras veces le cogía -- sentado pintando, y llegando por las espaldas, le ponía las manos sobre los hombros, y viéndose tan favorecido de S.M. y procurando con justo comedimiento ponerse en pie, le hacía sentar y proseguir su pintura. Retratóle muchas veces armado, a pie y a caballo, de camino, con -- capa y gorra, y asimismo 17 personas reales entre reinas, príncipes, e infantes, que lo honraban y estimaban en tanto, que se entraban a festejar y recrear en su casa, con su mujer e hijas." (83)

Prueba de la estrecha relación entre la familia de Sánchez Coello y la familia real la da la intervención de las hijas del pintor en la comedia la Fábula de Apolo



y Dafne, fiesta organizada por la emperatriz Maria, hermana de Felipe II, y representada por sus damas para Felipe III y la infanta Isabel Clara Eugenia, comedia que trataremos más adelante.

Parece que Sánchez Coello supo sacar provecho - de estas amistades. En 1566 la princesa Juana escribía al Cardenal-infante para que diera sus beneficios a Frutos - Bras, clérigo, familiar del pintor y en 1580 el cardenal Grauvela pedía para su hermano, Gerónimo Sánchez, el puesto de pintor de la caballeriza. En 1583 el mismo Alonso - Sánchez pretendía la plaza de armero del rey. <sup>(84)</sup>

De Diego Urbina apenas sí sabemos que fue, como Coello, pintor de cámara del rey, <sup>(85)</sup> y en el caso de Lucas Mitata o Mithata, sólo conocemos su participación en las obras decorativas de las fiestas de 1570 en Madrid.

Los tres fueron los principales artifices de la arquitectura efímera con la que la ciudad de Madrid recibió en 1570 a Ana de Austria. El arco levantado por Pompeyo Leoni y Sánchez Coello fue realmente fastuoso. López - de Hoyos, en su exhaustiva relación de los festejos, dedica la mayor parte (pp.32 v a 100v) a su descripción.

Parece probable que López de Hoyos tuviese una intervención directa en la coordinación literaria y temática. Apuntan a ello la recopilación exhaustiva que hace de las letras de arcos y estatuas, la explicación minuciosa del complejo significado de letras, motivos pictóricos, jeroglíficos y emblemas, la mención en ocasiones de las - fuentes de inspiración (por ejemplo Varrón, Pierio Valeriano, pp.74 v-75), pero, sobre todo, las alusiones a los trabajos como si hubiese participado en ellos: "dode pusimos la letra que del triumpho de la España auemos dicho"

(p.58); "al lado derecho del arco (...) pusimos una matro  
na" (60 v). Y al describir el escudo y armas de Madrid co  
locados en el arco, remite a otro libro suyo, en donde --  
--dice-- aparecen estos motivos, el "libro que del tránsito  
de la reina Ysabel de Valois compusimos", y remite a él -  
utilizando la primera persona del plural como en los ca--  
sos anteriores (60 v.).

El maestro Juan López de Hoyos era catedrático  
de Humanidades y regente en el Estudia de la Villa de Ma-  
drid. En 1569 había compuesto una relación por los funera-  
les de Isabel de Valois en donde aparecían algunas compo-  
siciones de "su amado y caro discípulo", Miguel de Cervan-  
tes. M.Bataillon<sup>(86)</sup> lo contaba entre los "espíritus here-  
deros, en algun sentido, del erasmismo español", junto --  
con hombres como Juan de Mal-Lara, autor de la relación -  
de la entrada en Sevilla de Felipe II en 1570, y catedrá-  
tico de Humanidades de esta ciudad, que, en 1561, había -  
tenido que permanecer varios meses en la cárcel inquisito-  
rial de Triana acusado de ser autor de ciertas poesías he-  
réticas. Para Bataillon, Cervantes respiró lo esencial de  
las enseñanzas de Erasmo en las lecciones "un tanto confi-  
denciales" de Hoyos. Si esto es así, se comprende cómo, -  
en los años 70, época ya de catacumbas, Hoyos, se siente  
impelido a dar una lectura cristiana a las escenas mitoló-  
gicas pintadas en los arcos.<sup>(87)</sup> Preocupación que no se -  
manifestaba en relaciones más tempranas, sin ir más lejos  
en las de Horozco. Cambio curioso en un género tan codifi-  
cado y tranquilo como el de las relaciones de fiestas.

El arco que corrió a cargo de Pompeyo Leoni y Sánchez Coello era "del orden que los arquitectos - llaman Corinthia", y medía 112 pies de alto y 104 de - ancho. Estaba formado por tres portadas o arcos, uno - central y dos laterales menores, levantados sobre cua- tro pedestales. Efigies, inscripciones y escenas pinta- das adornaban el arco. (88)

Entre las esculturas, obra de Leoni, López - de Hoyos enumera: la de Carlos V, de 17 pies, la del - emperador Fernando, su hermano, las de Fernando III y Fernando V, la de Rodolfo, primer duque de Austria, un medallón del Rey don Pelayo, dos Victorias y un grupo escultórico de 30 pies compuesto por una figura de Es- paña que, flanqueada por Justicia y Fortaleza, mante- nía encadenada a la Heregía. El arco quedaba coronado por una matrona de 25 pies de alto que representaba a la ciudad de Madrid, Junto a ella, seis estatuas de ni- ños sostenían seis escudos de la ciudad, y a su vez - dos reyes de armas sostenían un escudo con las armas - reales.

Algunas de estas imágenes se veían ilustra- das por "triumfos" pintados, obra de Sánchez Coello; - uno de ellos representaba a Carlos V en la jornada de Alemania, cruzando con su ejército el río Albis; en - otro, Fernando III se lanzaba con su ejército contra - los turcos; en un tercero, el rey Fernando V, sentado en su trono, recibía, de manos de Cristobal Colón, una ofrenda de metales preciosos...

El arco imitaba, como es habitual en este ti- po de escenografía efímera, materiales de gran riqueza ornamental:

"Toda la imitación deste edificio y tan gran fábrica fue de mármol blanco, excepto las estatuas o colossos que fueron de color de bronce y todos los follames de los capiteles, basas y modigliciones, y muchas de las fructas de los festones y escudos de las armas de la villa, y el superbo y sumptuoso escudo real todo dorado (...). Los pedestales por la delantera fueron de unos jaspes muy bien acabados."<sup>(89)</sup>

El reverso del arco incluía abundantes escenas pintadas realizadas conjuntamente por Sánchez Coello y Diego de Urbina. Hoyos no se cansa de alabar las cualidades de estas pinturas, en especial el "claro y oscuro" y la "perspectiva": "se parescen y representan los lexos en perspectiva con gran demonstración" (p.30 v.), comenta en una ocasión. Y más adelante de nuevo: "Mirándolo dende alguna distancia, parecían de todo relieno" (p.63 r).

Estas escenas pintadas contaban como siempre con un elevado número de figuras alegóricas y algunos dioses; así, Pan sobre un globo, Ceres, Liberalidad, Clemencia o Concordia, Mercurio y Fortuna. Prácticamente todas las escenas contenían alusiones a la llegada de la nueva reina o a su matrimonio: en una de ellas, tres damas (Perpetuidad, Lealtad y Fecundidad) representaban a las tres virtudes de la nueva esposa; otra, la del nacimiento de Aurora, aludía alegóricamente a la luz que la reina traía a España; una tercera, representaba a Neptuno y varias sirenas guiando la nave en que Ana de Austria había llegado a nuestro país; en otra se representaba el momento de su llegada a Madrid y varias ninfas que salían de una floresta a recibirla; finalmente un "triunfo" de la reina, sentada sobre un trono

y recibiendo los dones de varias virtudes (Pudicia, Caridad, Justicia, Fe y Prudencia). El arco estaba rematado por un escudo con las armas reales.

Fue ésta la obra más suntuosa de las fiestas. El resto parece haber corrido en su totalidad a cargo del poco conocido Lucas Mithata.<sup>(89)</sup> Y Hoyos se preocupa de puntualizar la diferencia de sus construcciones: son "del orden que los arquitectos llaman rustica" (diferenciación -- que establecía Vitrubio), hechas de argamasa y ladrillo -- pensadas para lugares sometidos a "la frecuencia y concurrenso ordinario de tanta gente". Mithata pues construyó sobre sus pedestales un Baco y un Neptuno de 23 pies, de "mármol aparente", ambos sustentaban un arco de ladrillo de 40 -- pies; en otro arco, ubicado en la puerta del Sol, aparecían dos figuras de 27 pies, España y el Nuevo Mundo ("de yeso de color de mármol ginovisco", p.118 v.), sustentando una corona "de bulto pintada de pedrería" (p.107), cada una -- acompañada de sus respectivos reinos ofreciendo sus productos a la reina; en la puerta de Guadalajara se levantó un altar con una imagen de la virgen con Cristo en los brazos (p.219 ss); en la plaza de San Salvador se representó un juicio de Paris, con figuras de 23 pies sobre pedestales de 10 pies de alto, de "color de mármol ginovisco": en este particular juicio, Paris despreciaba a las diosas y -- ofrecía su manzana a la nueva reina (222 ss); finalmente, en la plaza de la iglesia mayor un Atlas de 30 pies en un pedestal de 20, sostenía sobre sus hombros un globo (p.242 v.).

Pero no sólo en ciudades ligadas a la Corte española se echaba la casa por la ventana para recibir al monarca. En 1570 la ciudad de Sevilla esperaba con suntuosísimas obras de arquitectura efímera la llegada de Felipe II. El rey, atento de nuevo a la organización de la fiesta, envía como asistente a Sevilla al conde de Priego, d. Fernando Carrillo de Mendoza, al que S.M.:

Sevilla.  
1570.

"mando venir adelante, (llegado de una comisión y embajada, que avia hecho en Portugal) para que aprestasse la ciudad, y uniesse cabeza en aquel general regozijo. Y después de aver consultado en cabildo, lo que se devia hazer en negocio tan grande, y de tanta brevedad, dieron comisión a Francisco Duarte, veyntiquatro de Seuilla, y fator de la casa de la contratación, que juntamente con el adereço del río y torre del oro, entendiesse en el ornato de la puerta de Goles, por donde se determinó que su M. entrasse (...) y las inuenciones que alli estauan hechas para el recibimiento de Su Magestad, en lo qual entendió el Fator Francisco Duarte, como veyntiquatro de Seuilla, por particular comisión, y el jurado Francisco Carreño, el veyntiquatro Bartolome de Hoces, obrero mayor de la ciudad". (91)

Pero comenta Mal-Lara:

"Vimonos en grandísima fatiga, para dar en espacio de solos diez dias, y [a] falta de aquellos maestros que en tan grande abundancia, tienen Italia y Francia para acabar algo..." (92)

Es una lástima que Juan de Mal-Lara no especifique el nombre de los pintores y escultores que participaron en las obras. Sí, sin embargo, apunta su propia intervención en la parte literaria, en las letras que acompañaban arcos y estatuas: "Trabajóse en la variedad de las figuras y colores por parte de los pintores, y de la mía en las razones y palabras varias".<sup>(93)</sup> El más rico de los arcos, el que se encontraba a la entrada de la ciudad, en la puerta real, es descrito así por Mal-Lara:

"El primero arco era de tres arcos de obra Dórica, y en esta forma ordenados, que el arco de en medio era ancho veynete pies, y los de los lados de diez y ocho pies de quadrado, adornados con dos columnas Doricas, y en medio dellas un emperador, puesto dentro de un Nichio, y debaxo de las columnas auia un pedestal grande, que sustentaua las columnas, y todo el pilar, sobreolpsequales, que erã quatro, corria un architrane cõ su frisco y cornija, de obra Dórica, con sus remates al derecho de las mismas, yua todo pintado como piedra blanca, y en los mismos pedestales sus fondos de Iaspe, y dentro de las puertas o entradas de los arcos, tres insignias, o empresas con sus letras Hieroglyphicas (...) En lo alto del arco desde torre a torre, passaua un bosque fresco de árboles, y puestas a mano muchas caxas llenas de yerbas, que parecìa auer nascido alli encima, representãdo un huerto Pensil (...) en medio estaua una grande montaña hecha artificiosamente con sus peñascos a partes edorados de la pe-

Escenografía. El monte Parnaso.



ña, a partes verdes de la yerua con arboles, que de entre ellos salia verdaderos, era este el monte Parnaso (...) y tenia al pie una fuente, que despedia de si un caño de agua de Azahar, tan grueso como el dedo pequeño, y porque no machas se las ropas, se dio orden, que no corriese. Mas adelante auia una silla alta, cauada en la peña a donde estaua sentado el dios de las Musas, y Poetas Apolo (...) Estauan más abaxo assentadas las nueve Musas (...) acompañauanlas otros tres músicos, en figura de las Gracias. Estauan alli sentadas (cada una en su peña) descubriendo sus personas para hazer la representación del monte muy hermosa." (94)

Al llegar S.M. y la comitiva:

"Leuantose Apolo, y tomando muchas rosas las esparzia diziendo:

Dadme flores y rosas,  
Con que se regozije esta venida,  
Cantad Musas hermosas.  
Aqui emplea la vida,  
Pues que tiene la Laurea merecida.

Y assi todas començaron a derramar Rosas de los regaços (...) Ellas puestas las manos en sus vihuelas de arco y Harpas, violones y citaras cantaron en acordadas bozes juntas, con artificio y melodia". (95)

Y añade Mal-Lara que la falta de tiempo para los preparativos no habia permitido acabar lo que "teníamos traçado" pues el Monte Parnaso:

"auia de tener dos cumbres una con el templo de Apolo, y el otro de Baco, y de aquellas cumbres



subía, leuantado medio círculo, en que se veyan señalados los seys signos del Zodiaco (...) y — en llegando su Magestad poniase en pie Apolo, y con el dedo señalaua al signo de Geminis, en el qual nacio su Magestad (...) Completaban la escena 24 niñas con alas de mariposa, unas con — "aguas olorosas" y otras con flores, representando las horas que los poetas fingè ser las que — ensillan y tienen cuydado del carro y cauallos — del Sol".<sup>(96)</sup>

Si nos hemos detenido especialmente en la descripción del monte Parnaso, es porque muchos de sus elementos — escenográficos nos remiten a elementos que van a ser explotados por las comedias mitológicas y pastoriles: el templo, los árboles y peñas la fuente, que remiten a una naturaleza arcádica, y, por descontado, los personajes.

Multitud de estatuas habían sido colocadas en el arco, con sus letras, en latín y castellano, y sus emblemas:<sup>(97)</sup> Hercules y Betís, simulado en bronce,<sup>(98)</sup> estatuas de reyes y emperadores (Fernando el Católico, el Emperador Maximiliano I, Carlos V y Felipe I), de doce palmos de alto,<sup>(99)</sup> con sus armas y otros motivos pictóricos acompañándolas. Otras estatuas sobre sus pedestales fueron diseminadas a lo largo de diferentes tramos de muralla. Representaban los diferentes lugares que tenía Sevilla bajo su jurisdicción, en forma de hombres y mujeres que ofrecían al rey los productos de la tierra.<sup>(100)</sup> En un segundo arco diversas estatuas representaban a Sevilla, en forma de matrona, a la Victoria y a los patronos de la ciudad, que Mal-Lara compara a los dioses tutelares romanos: San Leandro, y las santas Justa y Rufina...<sup>(101)</sup>

BETIS.



ESCACENA.



# HERCVLES.



CALA.



# LA PVEBLA.



En Valencia, en donde la construcción de escenografía urbana contaba con una larga tradición, poseemos noticias de la construcción de arcos triunfales para los recibimientos reales en el XVI desde fechas muy tempranas. La Ciudad debía elegir entre lo mejor de sus artistas. Muchos de ellos debieron ser modestos artistas locales, sus nombres no constan en las grandes historias del arte peninsular y sus memoria se ha perdido.

Valencia.  
Tradición  
esceno-  
gráfica.

Sin embargo, a principios de siglo, en 1507, vemos al escultor valenciano Damià Forment (h 1480- 1541), considerado uno de los iniciadores del renacimiento escultórico en España,<sup>(102)</sup> participando en las obras decorativas que patrocinó la Ciudad de Valencia con motivo del recibimiento de los reyes Fernando el Católico y Germana de Foix. En esta ocasión no se trata de un arco triunfal. Los reyes llegaban por mar, procedentes de Nápoles, y la primera construcción efímera con que se tropezaron fue un puente de madera, flanqueado por dos torres y engalanado con banderas, colgaduras, guirnaldas y faróvillos, y en el cual atracó la galera real. El encargo se adjudicó, como decimos, a Damià Forment, autor de la traza, en los siguientes términos:

"En Damià Forment, fuster, promés e se obliga als magnífichs Jurats, Racional e Sindich, presents (...) en fer dins deu dies primer vinents hun pont de fusta en lo Guerau de la mar, per aquell fahedor juxta forma de hun altre pont per aquell fabricat e presentat als dits magnífichs Jurats e Racional e Sindich, lo qual stà en lo archiu del Racional,

puix emperò los magnífichs Jurats, Racional e --  
Sindich li donen e paguen tota la fusta, veles,  
claus, e altres coses necessàries e tanta gent --  
com haurà mester a ell de manera per afer lo dit  
pont dins lo dit termini." (103)

Más adelante consta la autorización de pago: "sien  
donats a Damià Forment, fuster, quaranta ducats dos per la  
industria e jornals de ell del dit pont..." (104)

También se construyó en esta ocasión un arco --  
triunfal en la puerta de Serranos, desde donde descendie--  
ron los tradicionales ángeles para entregar las llaves a --  
los reyes y constan, asimismo, pagos importantes de piezas  
de tela tanto para el portal, como para el puente. (105)

Sin embargo, a parte del caso de Damià Forment,  
los nombres de los artistas encargados por la ciudad de la  
construcción de escenografía y arquitectura efímera a lo --  
largo del XVI no constituyen precisamente la vanguardia pe  
ninsular. Por otra parte, la segunda mitad del quinientos  
valenciano no contó en escultura con grandes figuras, (106)  
pero sí con modestos artistas, con oficio y con una tradi--  
ción arraigada en cuanto a escenografía urbana se refiere.

A estos artistas se les denomina en la documenta  
ción "fusters" como en general en la Corona de Aragón. Pe--  
ro hay que tener en cuenta que el oficio de "fuster" o car  
pintero poseía en la época un significado mucho más comple  
jo y elevado del que hoy se le concede. Los escultores, al  
carecer de gremio propio, tenían que agruparse en el gre--  
mio más cercano, el de "fusters". A Damià Forment se le re  
conoce en la documentación como fuster. En Cataluña el gre  
mio de fusters asumía toda la actividad de los escultores  
y cuando éstos, a principios ya del XVII, intenten crear --



gremio independiente, aquellos se opondrán y no les será -  
concedido el privilegio hasta 1680, por orden de Carlos II.  
Y esto no sólo en la Corona de Aragón. En Navarra, por ejem-  
plo, la ejecución de un retablo de escultura competía al -  
gremio de carpinteros, y cuando en 1597 se redactan sus or-  
denanzas, éstas incluyen actividades tales como ensamblaje,  
carpintería, y tornería... (107)

En definitiva, fuster era Damià Forment, y fus-  
ters serán los menos conocidos artifices de arquitectura -  
effimera que le seguirán a lo largo del siglo manteniendo -  
viva la tradición decorativa en el marco del fasto valen-  
ciano.

Y de nuevo serán erigidos arcos triunfales para  
recibir al emperador Carlos V que venía en 1528 a la ciu-  
dad a jurar los Fueros, a cargo esta vez de "nuestro Luis  
Monyos, mestre Melchior Andres, fusters, e Johan Cardona,  
pintor". Del arco construido en el portal de Cuarte hemos  
hecho mención arriba (vid. p. 282) : un arco de madera con -  
"ses columnes e archs e cornisons", de treinta palmas de -  
alto, recubierto de tela y unido por dos corredores al por-  
tal de Cuarte, solución semejante, como apuntábamos enton-  
ces, a la del arco construido en Valladolid en 1565 para -  
el recibimiento de Isabel de Valois. Y aún fueron construi-  
dos otros tres para esta ocasión: uno al final de la calle  
de la Bolsería "lo qual ha de haver XXX palms de altaria,  
ab ses columnes als costats, ab huns portalets chichs als  
costats si loch hi haurà, guarnit lo dit arch de la forma  
matexa del primer"; otro se construyó en la plaza de Caje-  
ros "de XXX palms de altaria, ab ses columnes als costats,  
lo qual ha de tenir de gruix X palms"; un último arco fue  
levantado en la puerta del Real "de la matexa forma del -  
prop dit". (108)

Quizá fueron construidos arcos triunfales para el recibimiento de Carlos V y el príncipe Felipe en 1542, pero en el Manual de Consells sólo consta la autorización de pago a "Joan Cardona, pintor, e son per hun senyal imperial de setze pams, una epigramma, hun fris, unes letres negres, tres senyals reals, los quals serviren per al portal dels Serrans, dos senyals imperials de dotze palms, los quals serviren per al portal del Real, e quatre senyals ab les armes de valencià per adobar los bordons del pali..."; y al impresor Joan Navarro, "quatre livres, moneda real de València, e son per mil fulls de paper empremtat ab les epigrammetes, les quals se posaren en lo portal dels Serrans e en lo portal del Real..."<sup>(109)</sup>

Con toda seguridad fueron levantados arcos triunfales para la entrada del ya rey Felipe II que venía a jurar los Fueros en 1564, esta vez a cargo de Joan Elies, argenter, y Luch Bolaynos, pintor, quienes se comprometieron ante la Ciudad a construir, al principio del puente de Serranos, "dos pedestals ab dos presonatges ab una cadena en les mans, argentada" y al final del puente, en la puerta de Serranos "hun portal ab dos columpnes y damunt les dos columpnes los sancts Vicent Ferrer e sent Vicent Màrtir, de bulto, e damunt una trofa ab les armes de sa Magestad e les armes e devisa de la dita ciutat", según los modelos que habían entregado a los Jurados. En la plaza del Mercado de la ciudad y en la puerta del Real habían de construir otros arcos, también según las trazas entregadas previamente. Los detalles no se especifican en los libros, — que anotan tan sólo las dimensiones del arco del Mercado: "de altaria de cent y deu palms tota obra y huytanta huyt palms de ample y vint y quatre palms de gruixa (...)" pre-

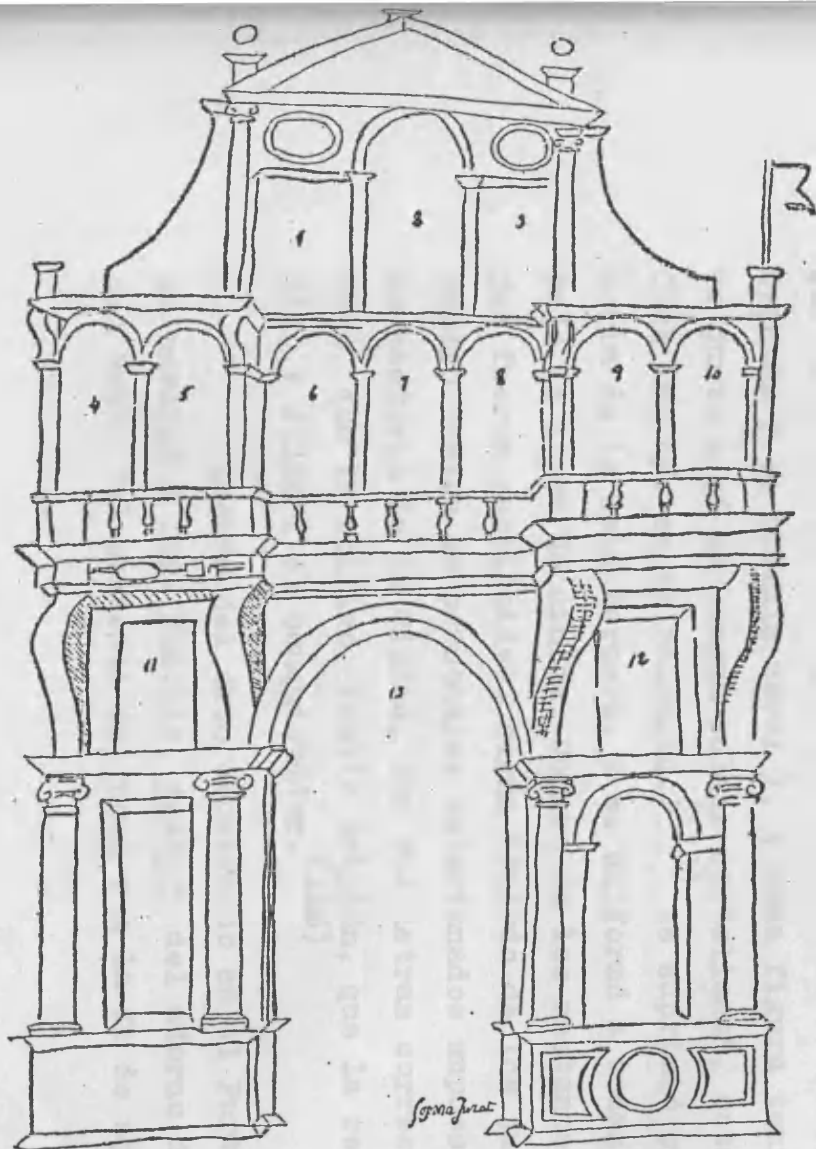
nent a son carrech la fusta, mas, tela, claus, pintura, —  
cordes e totes altres coses..."(110)

Más explícitos al respecto son los documentos —  
que recogen los datos sobre el recibimiento de Valencia, —  
una vez más, a Felipe II, que regresaba de las cortes de —  
Mourón, a principios de 1586, trayendo consigo al príncipe  
Felipe, futuro Felipe III, y a la infanta Isabél Clara Eu-  
genia. Una vez más el monarca se muestra preocupado por la  
organización de la fiesta. Y así informa, en carta de 10 —  
de noviembre de 1585, a los jurados:

"para que apercibays lo que conviniera para nues-  
tro servicio, en la forma que essa nuestra ciu-  
dad lo ha acostumbrado otras vezes, hos lo have-  
mos querido advertir como más en particular lo —  
entenderéys de nuestro lugartiniente y capitán —  
general al que daréys entero crédito en lo que —  
acerca desto o dixere".(111)

Los jurados pusieron rápidamente manos a la obra,  
y afortunadamente los libros del Manual de Consells inclu-  
yen en esta ocasión las trazas de las construcciones efíme-  
ras.(112)

La Ciudad asentó contrato con Antoni Steve, pa-  
dre e hijo, fusters, que se encargarían de construir en —  
"lo portal dels Serrans una portalada de la part de fora i  
en lo Portal del Real dos portalades: una dins y altra de  
fora la present ciutat, juxta los modellos o traces, que —  
aquells han donat a ses Senyoriàs (...); les columpnes, —  
cornices, modellons i mènsoles de les quals hajen de fer y  
sien de tela pintades de colors differentes y lo demes en —  
parrat de murta, llover, pi y edra y diversitat de fruytes  
de taronges, llimons, sidres, asamdors, naranges, ponsils



*Explicación de las figuras que habían de adornar esta portalada, según se indica en el mismo dibujo original*

1. Una ninfa que sera la Justisia, en la una ma un pes, en laltra una espasa.
2. Lo Rey que te tots los set trofeos en set cadenes.
3. Altra ninfa que sera la Quaritat, en una font qom qui mana or.
4. San Quintin: un ome en la una ma un gallardet en les armes de S. M., en laltra una siutat.
5. Lo Peño: un ome en un galiardet en la una ma, en laltra una peña.
6. Granada: una dona en les armes en un gallardet en una ma, en laltra ma una magrana.
7. Malta: una dona en un gallardet, en una ma, en la creu, en laltra un castell.
8. La batalla navai: una ninfa en un gallardet en Don Chuan, en laltra ma una galera.
9. La Tersera: en una ninfa en un gallardet pintades les armes i en laltra ma tres castells.
10. Un portugues en una bandera en les armes de Portugal, en laltra ma un castell.
11. Una ninfa que sera la Noblea, en la una ma un gallardet, en les armes de la siutat en laltra ma.
12. Una ninfa que sera la Virtut en un gallardet en les armes de la siutat en la una ma, en laltra...
13. Lo portal dels Serans tot ha de estar guarnit de murta i de llorer i de taroncher i ponsils, perfilat de perfil pla i de taches, de colors matisades.

ADORNO EXTERIOR DEL PORTAL DE SERRANOS EN LA ENTRADA DE FELIPE II DE 1586

y altres fruytes semblants ab molts papers pintats y trepats de diverses mostres y molts gallardets en les parts que requeriran de diverses colors..."<sup>(113)</sup> En las dos torres laterales del portal de Serranos colocarian dos ángeles, de 21 palmos de alto, "y han de ser de tela pintada ab una trofa de murta y taronges per a que conformen en lo portal y dins la una trofa ha de fer les armes del rey y en l'altra trofa les armes del Emperador amb lo tuço penchat, y les trofes penchades ab dos cadenes grosses". Todo junto, medallón y ángel, había de tener 36 palmos de ancho.<sup>(114)</sup>

Algunas de las figuras del arco de Serranos fueron modificadas según nos consta por la relación que hizo Cock del viaje: "estaba hecho un arco triunfal de yedra entre dos torres que tenían las armas reales pintadas que dos ángeles sustentaban. En el remate del arco estaba una figura que representa a Su Magestad, y mas abaxò cinco ninfas representaban las cinco más principales victorias dél que tuvo su ejército [ San Quintín, Peñón de Vélez, Malta, Granada y la batalla naval ], y cada figura tenía una octava junto a sí en lengua vulgar castellana", octavas que Cock incluye en su relación.<sup>(115)</sup> Se suprimió pues la victoria de la isla Tercera, y se uniformó a todas las demás bajo la forma de ninfas. Cuatro de los restantes personajes fueron sustituidos, según acuerdo de los jurados, por cuatro bustos de personajes relacionados supuestamente con la historia de la Ciudad, con sus letras correspondientes; Remo, que la edificó, Publio Scipión, que la reedificó, el Cid, y Jaime I el conquistador.<sup>(116)</sup>

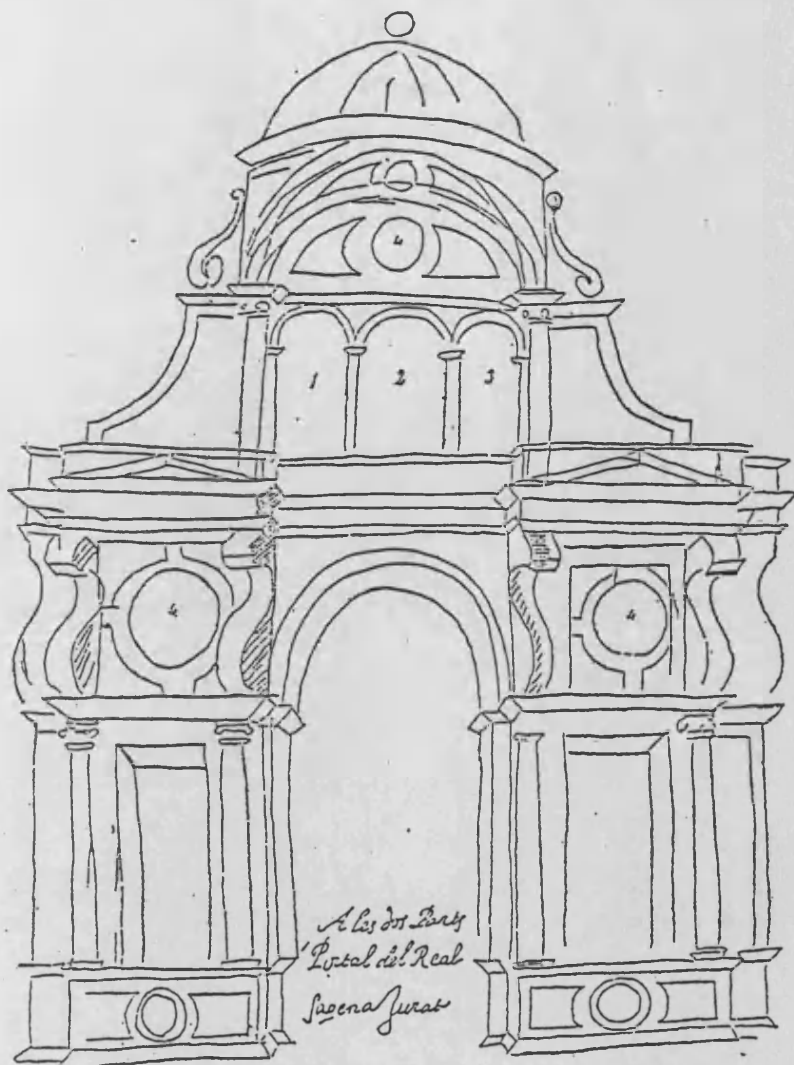
Además del arco construido en el Portal del Real, se encargó a Pere Sanchiz, fuster, del adorno del puente del Real: "al principi del pont y a la fi de aquell a de -

fer un portal que seran dos portals a dos cares, cascun — portal conforma a la amplaria del pont, que seràn de trenta a trenta sis pams de amplària, y alun costas y al altre de dit pont se faràn moltes finestres: una redona y altra quadrada, y damunt de la quadrada altra finestra quadrada, conforme la traça que porta y ha lliurat a ses senyories" (117)

La descripción de Cock confirma los acuerdos de la Ciudad:

"Estaba la puerta adornada con muchas armas pintadas del reino, y muchas columnas adreçadas — con ramos y verdura hasta arriba. La puente con que se pasa el río Guadalaviar tiene ciento y — cincuenta pasos, poco más o menos, de largo y tenía dos arcos triunfales a cada cabo de la puente opuestos el uno al otro. A los lados, entre — arco y arco, estaba mucho mirto e yerbas verdes, entre las cuales estaban colgadas naranjas y cidras, que todo estaba de tal manera adreçado — que parecía ir por una huerta bien cultivada. Demás desto estaban unos naranjales nuevecitos — plantados con sus raíces a cada lado, que daban grande contento, y entre ellos se veía el río — Guadalaviar como por unas ventanas. Cada uno se maravillaba de la lindeza y verduras de la puente." (118)

En la parte delantera del primer arco, el más — cercano al portal de Serranos se colocaron tres escudos, — el del rey, el del príncipe y el de la infanta, y en ambos arcos del puente octavas alusivas a las personas reales. Dos de ellas hacían referencia "al nascimiento Real según



ADORNO DEL PORTAL DEL REAL

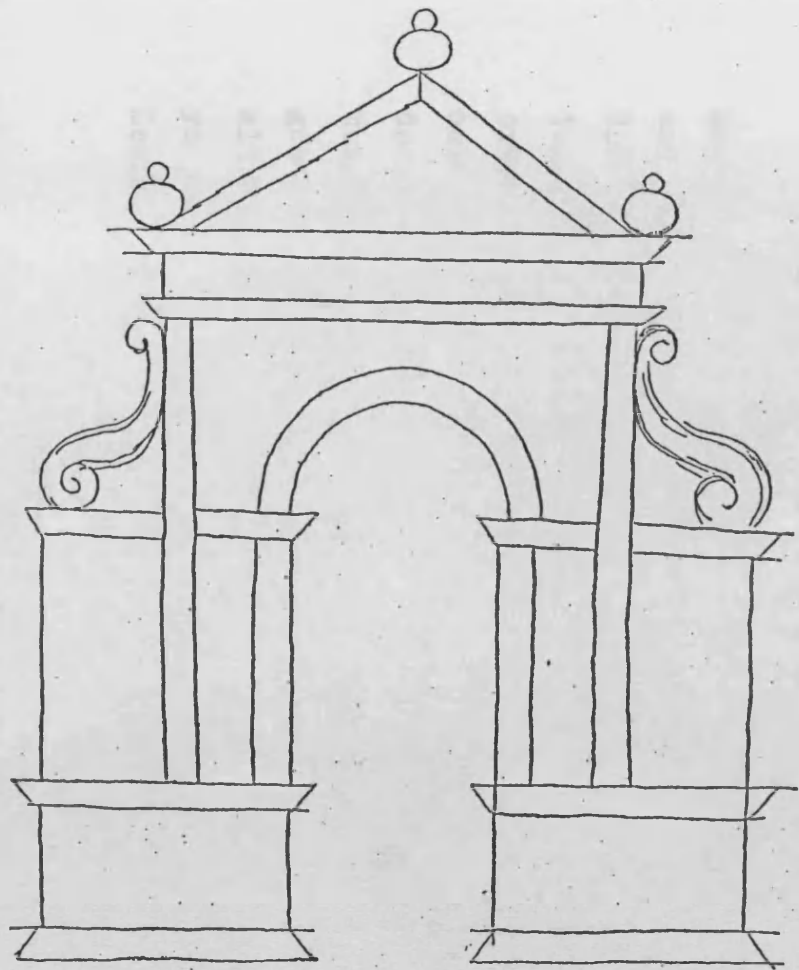
*Explicación de los adornos, según se leen en el dibujo original*

1. Una ninfa en unes claus en les mans, sera señoria.
2. Una ninfa en una corona de rei en les mans, que sera realeza.
3. Una ninfa en un trono en les mans, que sera magestat.
4. Trofa matisada de colors.

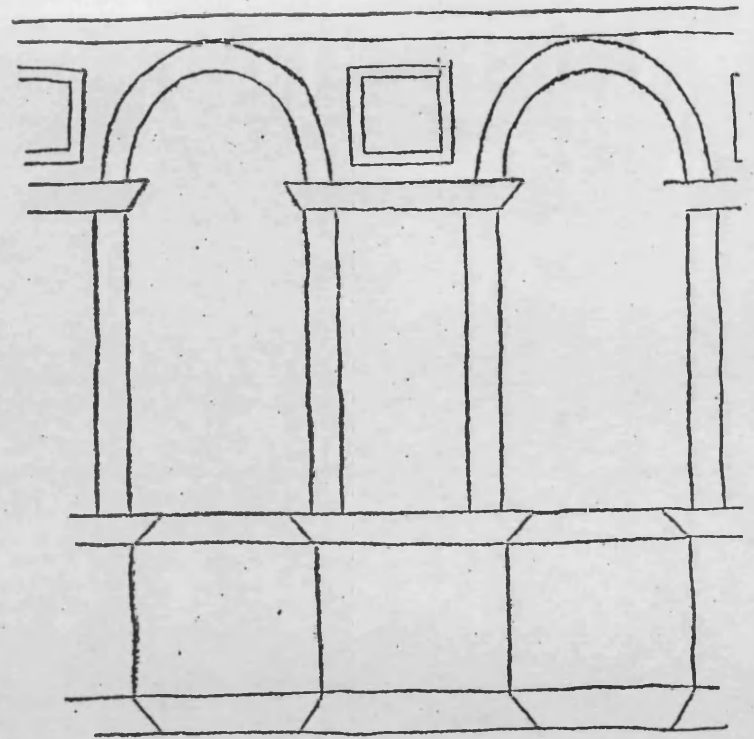
Además hay en el dibujo las siguientes aclaraciones:

«En la definisio del portal de part de fora a de ser conforme a la de dintre e a daver tres figures de buito que seran la den mig una dona, que sera la alegria en una bandera en les mans, en les armes de la ciutat, i l'altra figura la riqueza en un pom de or en les mans i la esperansa en un plat davall de la xilla».

«A la part del Real. La Riquea, Sperança y Alegria, y en lo demes la una part conforme a la altra y tot bellament enrramat de diverscs fruytes de llimons, ponçils, naranjes, taronches, murta, ll Laurel. Demana per lo del Serrans y aço 150 lliures, podenselin donar».



PORTALADA LEVANTADA EN LOS DOS EXTREMOS DEL PUENTE DEL REAL



ADORNO LATERAL DEL PUENTE DEL REAL

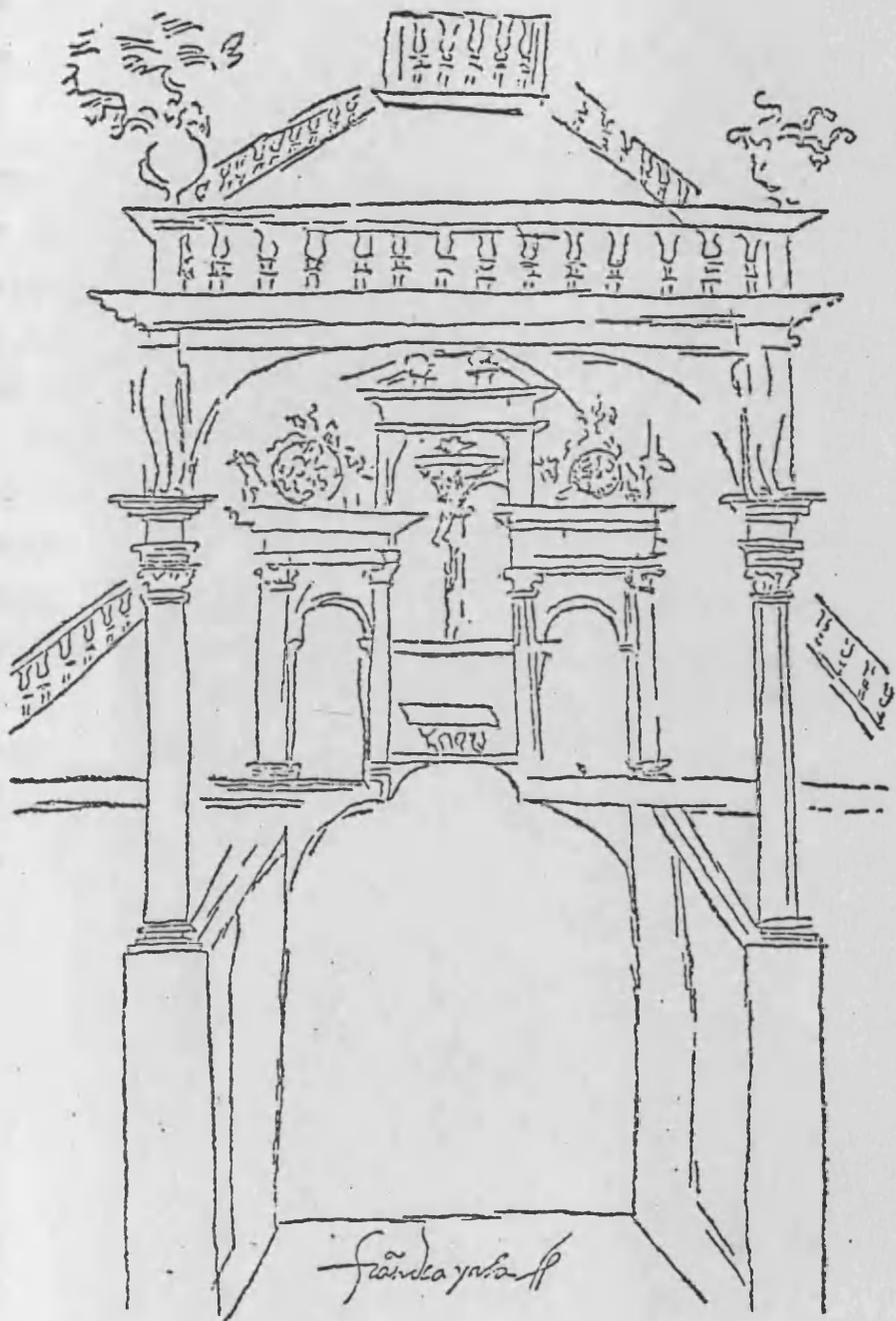


ciencia de astrologia", (120) tema que debía estar en boga en la época, pues, son éstas alusiones zodiacales similares a las que en 1570 se tenía previsto hacer en Sevilla, en el arco triunfal del "monte Parnaso".

A iniciativa privada se debieron otras construcciones efímeras. Alguna de ellas premiada por los jurados, como la que hizo construir en el Tossal Joan Batiste Cabre rizo, apotecari, ejecutada por Jaume Altafulla, fuster y - que parece haber consistido en una especie de locus amoenus con fuente incluida, invención por la cual la Ciudad les otorgó "sis liures, moneda reals de València, per la millor joya de la invenció del font, alameda, o frescura que feren en lo Toçal ab una arcada de fusta y en la enrramada de murta, naranges, limes, ponsils y altres fruytes". (121)

Una de las invenciones subvencionadas por la Ciudad, y cuya traza era obra de un tal Francisco Ayala, consistió en un altar con un Cristo crucificado construido en la plaza del Mercado.

Los altares callejeros irán adquiriendo cada vez mayor importancia hasta llegar con el Barroco a su máximo esplendor. Los altares son un ejemplo más de esa religiosidad contrarreformista que se derrama en manifestaciones externas, pero además, al deberse a iniciativas privadas (una orden religiosa, un particular) se convierten en exhibiciones de boato personal, llegando a ser con el tiempo verdaderos pastiches donde cabe de todo: imágenes y doseles vestuario suntuoso, aderezos, joyas, reliquias ricamente engastadas, etc. Y los grandes señores intervendrán con sus altares en el regocijo público para gala de la fiesta y su propia. Los mismos Felipe III y su valido el duque de Lerma, sacarán sus fastuosos y efímeros altares a la calle,



ALTAR LEVANTADO EN EL MERCADO

por ejemplo en 1616, con ocasión de una fiesta religiosa: el traslado del Convento de monjas de la Encarnación. Y el cronista comentará: "no quedó cosa curiosa en palacios, ni en los destos señores y otros, que no se viessen en estos altares..."(122)

Desde la Edad Media, como hemos visto, era tradicional en la Corona de Aragón la representación en el marco del fasto de hechos históricos, fundamentalmente hechos de armas y juramentos o coronaciones de monarcas, con utilización de escenografía. Las fiestas de 1586 son un exponente de la reasunción que hace el fasto público valenciano de sus propias tradiciones. Uno de los carros que participaron en la procesión ordenada por la Ciudad representaba el juramento del príncipe, futuro Felipe III, en Monzón, representación que levantó ampollas entre los miembros de la comitiva real: "Este espectáculo burlesco -comenta indignado Cook- pareció ridículo e indigno de ser representado ante la Majestad Real".(123) Pero cada uno contaba la feria según le iba en ella, y un comentarista valenciano narraba:

"Lo ofici dels fusters portava un carro triunfal, en lo qual representaven lo jurament que prestaren los estaments al señor príncep en les propasades Corts de Monzó, lo que aix mateix dona gran gust a Sa Magt. y als señor Príncep e Infanta y a tots los demás, per ço que lo chich que representava la figura del señor príncep feu tam bé sa part y ab tanta autoritat donà a besar la mà als grans que Sa Magt y los señores príncep e infanta fo-

El tradi-  
cional --  
tema his-  
tórico.

ren vists riure alli em publich" (124)

Anécdotas aparte, el gran espectáculo de las fiestas lo constituyeron las representaciones de algunas victorias de los ejércitos de Felipe II cuya escenografía fue sufragada por la Ciudad.

La esce--  
nografía  
se desbor-  
da.

Todas se ubicaron sobre tablados en diferentes puntos. La primera de ellas, en la plaza de Serranos, rememoraba la toma del Peñón de Velez, y fue ejecutada por Joan Gregori, fuster, y Baltasar Masparrota, boter, que se comprometieron a la realización de:

"un ediffici de fusta y teles a semblança de la ciutat de Velez ab les fochs - del Penyó, a hon estaran vint y cinch - o trenta homens adresats com a turchs an ús de guerra ab sa artilleria per les muralles, y lo Pinyó ab quatre torreons y sa artilleria y més amunt lo fort ab sos turchs ben adreçats y la armada de Sa Magestat que seràn quatre naus y quatre galeres molt ben armades y adreçades ab ses veles steses, les quals baxaràn de les torres del Portal de Serrans fins a la dita força, y seràn les galeres y naus de llargaria de deu palms y milloria..." (125)

El conjunto escenográfico debía poseer, pues, unas dimensiones respetables. Cock, que no se detiene demasiado en la descripción de estas "victorias", aunque sí incluye las dos octavas explicativas que había en cada una-, aporta en algún caso datos que facilitan

la comprensión del espectáculo. Así, en la toma del Peñón de Vélez los 25 o 30 hombres que menciona la documentación estaban pintados: "se veían pintados unos moros que se maravillaban de la victoria".

El fasto público valenciano que tanto había experimentado con la utilización del espacio vertical, incorpora esta tradición y en esta ocasión, las galeras, "con cordeles con que las tiraban, volaban por el aire hasta la peña". (126)

La segunda invención construida en la plaza del Mercado representaba la batalla de Lepanto, también sobre un "tablado grande", obra todo de mestre Martí Domingues, fuster. Según la documentación, sobre este tablado debían haber doce galeras y dos galeazas de doce a catorce palmos de largo, y dos torreones o castillos, uno a cada lado. La intervención de personajes vivos aquí aparece más clara ya que las naves tenían que arremeter unas contra otras al paso de la comitiva y "pelear los homens que staran dins — aquellos". (127)

En la plaza de Cajeros Juan Luis Ferosa argenter, se comprometió a ejecutar la invención de la ciudad de Lisboa, que consistiría en un edificio de tela y madera, con cinco collados, y hombres y mujeres, blancos y negros, vestidos a la portuguesa cantando y tocando diversos instrumentos. (128)

En el llano del Real, Vicent Ferrer, fuster se comprometió a levantar un edificio a imitación de la ciudad y fuerte de la isla Tercera de Portugal, con un puente y muelle, con seis naves y dos galeras, con gente de armas que invadirían la ciudad con fuegos de artificio al paso de la comitiva. (129)

El tema de estas dos últimas invenciones, como - en general todo lo que se refería a Portugal, lo sustituyeron después los jurados por otros dos, ejecutados por los mismos artifices, la batalla de San Quintín y el socorro - de Malta. (130)

Como ya mencionábamos en otra ocasión las octavas explicativas colocadas en arcos e invenciones corrieron a cargo de mestre Blay, mestre Torrella y mestre Ceba y de Andrés Rey de Artieda "doctor en cascun dret", que recibieron los pagos pertinentes por parte de la Ciudad, lo mismo que Luis Vergara, escribano que copió algunas de ellas y Pedro Patricio Mei que imprimió otras. (131)

Es interesante comprobar un hecho patente en estas fiestas valencianas de 1586. El desplazamiento del interés va a pasar de los arcos a otras construcciones efímeras: tales como los altares, que tanta fortuna tendrían en el Barroco, y esos "edificios" de compleja escenografía, con ciudades y peñones, torreones y castillos, galeras, puentes y muelles..., en tres dimensiones, "al viu" o "al natural" tal como expresa en este sentido la documentación, y montados sobre tablados, en las calles de la ciudad. Muestra de esa tendencia "liberadora" que sacude la arquitectura efímera a finales de siglo y que preludia el advenimiento del Barroco. Pero que recoge, no hay que olvidarlo, la herencia de una tradición escenográfica y temática muy rica en Valencia. Tradición, que no primitivismo. No hay más que recordar, por ejemplo que un tema tan explotado en estos fastos como el del asalto a las ciudades va a cobrar gran importancia en las llamadas comedias de cercos.

Los arcos de 1586, no hay mas que compararlos - con aquella descripción del arco para el recibimiento en 1528 de Carlos V, son otra cosa: menos complejidad, menor



DIBUJO REPRESENTANDO EL SOCORRO DE MALTA

número de personajes, y desde luego una invasión de elementos ornamentales (flores, naranjas, frutos...) extraños a los severos tratados clásicos.

Y dentro de la misma tónica hay que contemplar las fiestas por el recibimiento en Valencia de Felipe III y su hermana la infanta Isabel Clara Eugenia, y poco después de Margarita de Austria y el archiduque Alberto, en 1599, con motivo de la doble boda que tuvo lugar, como es sabido, en Valencia. Es perceptible en esta ocasión una mayor acusación de esa tendencia liberalizadora, que mencionábamos antes, en la arquitectura efímera valenciana que en la madrileña, ejecutada este mismo año para la entrada en Madrid de Felipe y Margarita a su regreso de las bodas.

En Valencia se sigue asumiendo la maquinaria aérea: así en el arco triunfal construido en el portal de San Vicente y en el de La Bolsería, en la entrada de Felipe III y la infanta Isabel, que tuvo lugar en el mes de febrero.<sup>(132)</sup> Recurso tradicional que no apunta precisamente hacia el primitivismo de las fiestas valencianas, dado el éxito que obtendrá en el Barroco, en especial en las comedias de aparato.

Algunos de los arcos construidos para este recibimiento parecen ceñirse, en mayor o menor medida, a las formas tradicionales: así el del Mercado,<sup>(133)</sup> portal de San Vicente,<sup>(134)</sup> calle de Cajeros,<sup>(135)</sup> calle del Mar o la Puerta del Real.<sup>(136)</sup>

Sin embargo, junto a ellos vemos surgir invenciones efímeras que poco o nada tienen que ver con los tratados de arquitectura y los arcos triunfales. Así:



"un tablado muy bien adressado de paños de horo y seda y rasso de diferentes colores, donde havia una invención de grande curiosidad y digna memoria, era, pues, su trassa desta manera: hazian como huna portalada — dos árboles muy grandes sustentados de dos gigantes... vestidos, juntándose estos dos árboles arriba por los extremos de las ramas cuyo fruto eran muchos personajes de bulto, de medio... muy bien puestos con coronas e insignias reales... representando los reynos (...)"(137)

Una figura del rey Felipe III aparecía al pie de este curioso arco, debajo de un dosel de brocado, recibiendo las llaves de la ciudad de manos de Jaime I el Conquistador. En un nivel inferior diversas figuras de bulto, que representaban villas y lugares del Reino de Valencia, ofrecían los productos de la tierra y artesanía al monarca.

Aún tenemos documentada otra invención de este tipo, construida en la plaza del Tossal, y que consistía en una especie de altar:

"cuyo remate acabava con lo más alto de las cassas y paredes donde estava arimada, que los son muy altas, en el ancho principal havia una dama vestida de blanco y muy galarda y adressada hecha de bulto con hun viexo como tendido a sus pies: el qual de huna — cristalina hurna derramava agua, la qual tenia la frente coronada de cañas, juncia, alga y otras yervas a lo natural significando en ello la ciudad de Valencia de Aragón con su hermoosissimo Turia. Havia mas siete don

sellas o nimphas significando las siete artes liberales (...)"(138)

Además aparecían un San Vicente Mártir y un San Vicente Ferrer portando los escudos de Margarita de Austria y Felipe III, y dos imágenes de Fray Luis Bertrán y Nicolás Fátor. Hay que pensar que estamos ya en plena ofensiva contrarreformista. La inclusión de Bertrán y Fátor, entran dentro de la campaña de promoción a la santidad de ambos que la Iglesia y las órdenes religiosas afectadas, habían iniciado ya en la década de los 80 en Valencia.<sup>(139)</sup> Es así como los personajes y el contenido religioso que se había visto paulatinamente desterrado de los arcos triunfales a principios de siglo, va recuperando de nuevo su lugar en ellos, con una clara función de propaganda religiosa e incluso de apoyo a campañas específicas de promoción a la santidad. Es así también como todo un género teatral va a ser utilizado, el de la "comedia de santos".

Para la posterior entrada de Margarita de Austria y el Archiduque Alberto, la ciudad preparó otros dos arcos triunfales: el primero construido en el Mercado,<sup>(140)</sup> contenía pinturas con alusiones de carácter histórico, como la de la batalla entre el emperador Rodulfo y el capitán Otón. Episodio histórico éste del que por cierto se había servido ya Lope en su obra La imperial de Otón. Este arco, sin embargo, incorporaba en su estructura un elemento arquitectónico extraño, ubicado en la arcada de en medio, de las tres que componían el edificio: una torre coronada con un globo.<sup>(141)</sup>

El segundo arco se levantó en el portal del Real e incluía alusiones de tipo mitológico referidas a la nueva reina.<sup>(142)</sup> Varios carros triunfales distribuidos a

lo largo de todo el recorrido, portando cada uno una letra, conformaban el nombre de Margarita. (143)

Numerosos artistas, "fusters" y "pintors" participaron en la construcción de esta arquitectura efímera. Sus nombres se conservan gracias a las autorizaciones de pago que consigna el Manual de Consells. (144) La ciudad nombró algunos expertos para supervisar la obra, (145) probablemente artistas de mayor prestigio a juzgar por el nombre de Juan de Zariñena que se cuenta entre ellos, y que no sólo participó en la supervisión, sino también de manera activa, ejecutando algunas de las pinturas de los arcos. (146)

Como organizadores literarios de las fiestas cobraron Gaspar Aguilar y Jerónimo Virués, pero también cobraron como "hiperentendents" de las obras que realizaban "pintors" y "fusters". (147)

Tres arcos fueron construidos para el recibimiento en Madrid en 1599 a Margarita de Austria. Y en esta ocasión la participación del monarca en la organización de la escenografía urbana está bien documentada: el rey es quien determina el número de arcos que se han de construir y los lugares en que han de ser levantados, es él también quien aprueba las trazas que por su mandado había dibujado el arquitecto Francisco de Mora. En lo tocante a los temas y letreros, deja libertad al "poeta que hiciere el alma" de los arcos, pero especificando que tanto las "historias" como las "figuras de poesía y letreros" le sean remitidos para su aprobación antes de que "se escriban, se pinten y esculpan en los arcos". (148) En su confección participaron artistas de primer orden, Pompeyo Leoni, Bartolomé Carducho y Luis de Carvajal; en la pintura de talla intervinieron Andrés Cerezo y Francisco Esteban.

Diversas estatuas efímeras, a cargo del escultor Andrés de Morales, jalonaron como en otras ocasiones - el recorrido por la ciudad. (149)

Leoni, Carducho y Carvajal entablarían posteriormente un pleito con la Ciudad exigiendo una mayor cantidad de dinero por los trabajos realizados. En 1607 la Cancillería falló a su favor. (150)

Aún hubo una entrada de las mismas características durante el reinado de Felipe III, la que hizo Isabel de Borbón en Madrid, en 1615, con motivo de su casamiento con el príncipe Felipe, futuro Felipe IV. Se construyeron arcos, de los que poseemos pocos datos, - pero la Ciudad -quizá escarmentada por el dispendio - que pocos años antes en 1599 le había ocasionado la confección de arcos triunfales- parece concentrar sus esfuerzos esta vez en otros tipos de espectáculos: música, danzas y representaciones en tablados distribuidos en diferentes puntos del recorrido, y sobre todo - una máscara de cuatro carros triunfales, cuyos versos y rótulos confeccionó Lope de Vega. (151)

Con estos festejos se cierra el capítulo de entradas reales en España bajo el reinado de Felipe III.

#### III.4.- A MODO DE RESUMEN

A lo largo del siglo XVI los carros siguen siendo utilizados en el marco de la fiesta profana, hasta enlazar con los grandes fastos públicos del XVII, - aunque escenográficamente no parecen introducir innovaciones importantes. La verdadera innovación es de carácter temático: la invasión de la mitología.

En la mayor parte de los casos que hemos podido documentar los decorados -si existieron- son omitidos, y los carros se ven relegados al mero papel de soporte de — personajes disfrazados, de músicos, de algún dios mitológico triunfante sobre su sitio... La espectacularidad parece, en definitiva, haber residido en disfraces, emblemas y música, más que en la decoración.

No obstante, en alguna ocasión los carros van a actuar como soporte de elementos escenográficos. A veces — son utilizados los carros del Corpus, con su temática y escenografía propias, en el marco de la fiesta profana, en particular en las entradas reales (Valencia 1528, 1564, Zaragoza, 1533). A nosotros nos interesa más el caso de carros con decorados de tema profano: en este sentido parece haberse explotado con especial interés el del jardín del — Edén, pero ahora en versión mitológica. Particularmente notable es el de Medina del Campo (1543): jardín con una fuente, una torre (ocultando un monstruo de dos cabezas), y — una nube sobre todo ello, que con hilos ocultos hacia balancearse a la fama... O el de Zaragoza (1548): un jardín con árboles y flores, poblado de faunos y ninfas. En ocasiones es algún elemento escenográfico representativo del — dios que es la figura central del carro: la forja de Vulcano (Medina del Campo, 1543). Interesante también el disfraz de los animales que tiran de los carros: por ejemplo, el — de unicornios (Valladolid, torneo dramático, 1544), o el — de cornejas (Toledo, 1560).

Y es que son los arcos —en los que recae fundamentalmente el interés de los organizadores de la fiesta—, los que van a sufrir una mayor evolución escenográfica. Desde la sencillez de los más tempranos (Burgos, 1520) has

ta la complicación no sólo escenográfica sino también temática que va incrementándose conforme avanza el siglo y a la que es indudable que contribuyeron la difusión de tratados de arquitectura y libros de emblemas, así como el afinamiento en España de artistas extranjeros.

Es ilustrativa de la popularidad alcanzada en España por Alciato, fundamentalmente a través de sus Emblemas, la anécdota narrada por Calvete de Estrella sobre el interés de los cortesanos y del propio Felipe II por conocer al maestro Alciato a su paso por Bologna. <sup>(152)</sup>

Las relaciones muestran muchas veces el conocimiento que los artifices e incluso los propios relatores tenían de los maestros: la minuciosa división en diferentes órdenes que hace López de Hoyos en su descripción de los arcos construidos en Madrid (1570), incluyendo alguna de sus características (por ejemplo vid. lo dicho respecto a la orden rústica) sigue a pies juntillas las divisiones de Vitrubio, también recogidas por Serlio, tal como se puede comprobar consultando la traducción de Villalpando (1552). <sup>(153)</sup> Y el relator de las fiestas de Toledo (1560) declaraba explícitamente que en la construcción de los arcos se habían seguido las reglas de Vitrubio y parece ser que también los Emblemas de Alciato...

Lo que no fue obstáculo para que en muchas ocasiones se mantuviese la arraigada tradición de utilizar, maquinaria aérea aplicada a los arcos triunfales construidos en las puertas principales de las ciudades, por donde habían de entrar las personas reales (Salamanca, 1543; Barcelona, 1564...).

Con madera y revestimientos de tela pintada, imitando mármoles y jaspes, bronces y piedras berroqueñas...

se levantarán estos monumentales arcos. Los basamentos de toda esta arquitectura efímera, serán más sólidos: ladrillos y argamasa. En ellos se colocarán estatuas realizadas también con materiales efímeros: fuste revestido de yeso, y pintado según el material que se pretenda imitar, bronce, mármol... Con los mismos materiales se levantarán otras estatuas sobre pedestales de piedra y cal, o de ladrillo y argamasa, imitando obras de la antigüedad clásica, o representando alegóricamente los pueblos y las villas que ofrecen sus dones a los visitantes... (Madrid y Sevilla, 1570). Y también poblarán los arcos pinturas de escenas alegóricas e históricas, los llamados "triumfos", e incluso retratos de los propios reyes (Valladolid, 1565)... Algunas escenas son recurrentes: como dato curioso diremos que las escenas de Carlos V pasando el río Albis y la de Fernando III a caballo dirigiendo su ejército contra los turcos, que aparecen en uno de los arcos de Madrid (1570), habían sido utilizadas también en Génova en uno de los arcos construidos con motivo del recibimiento que hizo Andrea Doria, en 1548, al príncipe Felipe, recién llegado a Italia, al igual que habían sido utilizadas estatuas efímeras representativas de diferentes ciudades. (154)

Todo ello adornado con gran cantidad de elementos ornamentales: festones de frutas y flores, capiteles, escudos de armas, escudos reales...

Dos soluciones parecen perfilarse en cuanto a la construcción: dos arcos (uno de ellos adosado a la puerta de entrada a la Ciudad), unidos por dos corredores laterales paralelos (Valencia, 1528 o Valladolid, 1565, vid. Croquis de Rabbuyate, p.282); otra en la que se explota más el desarrollo de la visión frontal (Toledo, 1565), con un arco central y dos laterales menores.

A lo largo de nuestro rastreo documental hemos - intentado demostrar que los arcos triunfales en España como en otros países no eran un improvisado y precario producto artesanal sino obra de artistas de primer orden. Esto claro está, en las grandes ciudades de la Corona.

Si queremos ver espectáculos de verdadera raíz - popular (fuentes de vino, bailes populares, danzas de labradores, toros embolados, arcos triunfales hechos de ramas, adornados con flores y frutas...) hay que acompañar - a las comitivas reales por pueblos y pequeñas ciudades, en relaciones como las de Cock o Bessozzi, quienes, fieles a la ideología nobiliaria (no hay que olvidar que Cook ofrecía sus libros a Felipe II), <sup>(155)</sup> no pierden ocasión de - verter sus burlas sobre este tipo de entretenimientos.

Las grandes ciudades -o también aquellas más próximas a la corte- utilizan para la construcción de arquitectura efímera a los mejores artistas (pintores, escultores, poetas...), ya sean de la propia cantera o venidos de otras ciudades. En este sentido, la movilidad es más frecuente en el siglo XVI que en el XVII.

Juan de Juni, que había estado al servicio de los Condes de Benavente, familia estrechamente vinculada a la Corona, trabaja en los arcos de Valladolid (1565) junto - con artistas venidos de otras ciudades, y oficiales de la propia ciudad. Y Damasio de Balboa, "criado del Almirante de Castilla", los coordina literariamente. Otros nombres, algunos conocidos, otros de los que hoy no guardamos memoria, como el de Balboa, pero que debieron tener prestigio en su época, van apareciendo en la documentación como coordinadores temáticos o autores de letras, algunos de ellos vinculados a la Universidad: Luis de Soto (Medina del Cam-



po, 1543); el canónigo García Manrique (Toledo, 1565); López de Hoyos (Madrid, 1570); Mal-Lara (Sevilla, 1570); Rey de Artieda, y los maestros Torrella, Blay y Ceba (Valencia, 1586)... Ya a final de siglo y en el reinado de Felipe III, la Universidad empieza a perder el monopolio sobre la confección de letras e historias y vemos participar, sin embargo, a algunos dramaturgos en estas tareas: Rey de Artieda (1586), Gaspar Aguilar (1599), Lope (1615)...

Como hemos visto, es posible detectar un interés en Felipe II por la organización de los recibimientos (Toledo, 1565) y de los trabajos de arquitectura efímera, complementarios del que sentía hacia la arquitectura en general y que está bien documentado. En 1570 es el superintendente de trabajos del rey el que realiza las trazas para los arcos del recibimiento en Segovia de Ana de Austria. En Madrid (1570) los artifices de los arcos son artistas al servicio de la Corona, Pompeyo Leoni, Sánchez Coello, Diego de Urbina, Lucas Mitata. A Sevilla envía Felipe II en 1570 al conde de Priego d. Fernando Carrillo de Mendoza, para que tuviera cuenta de la organización de su recibimiento... En fin, en el caso de Felipe III el desvelo por controlar los trabajos de arquitectura efímera para la entrada en Madrid en 1599 de Margarita de Austria, está bien documentado.

Una extensa nómina de artistas participan a lo largo del siglo en los trabajos de arquitectura efímera en Valencia. De ello hemos dado bastantes datos y es de esperar que trabajos como el de Carreres para las fiestas valencianas, saquen a luz nombres también olvidados en otras ciudades. Es precisamente en Valencia (1586), con una larga tradición escenográfica, donde empezamos a ver desplazarse el interés respecto a la arquitectura efímera desde los arcos a esos edificios donde la imaginación se desbor-

da, aprovechando la facilidad de los materiales y prelu- -  
diando la exuberancia barroca.

Las fiestas de Sevilla de 1570 también apuntaban a esa tendencia liberadora. Ese arco coronado de fuente y montañas, para el que se preveía también un templo, y que tiene mas que ver con la escenografía teatral del fasto -- que con la encorsetada construcción de los arcos, es una - buena prueba.

### CAPITULO III

#### NOTAS

- (1) La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1985. La autora dedica un breve epígrafe del capítulo VI de su trabajo, a "Las Entradas Reales", en especial la de María Ana de Austria en Madrid (1649) y María Luisa de Orleans (1680) en Madrid, pp.148-161. Hay que destacar aunque muy raras, algunas publicaciones que facilitan la tarea del investigador como el facsímil de la relación de J.López de Hoyos, Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid recibió a la Serenisima reyna d<sup>a</sup> Ana de Austria (1570), Madrid, Abaco, 1976; o la publicación de un buen número de relaciones manuscritas e impresas a cargo de J. Simón Díaz, Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982. Hay que mencionar investigaciones puntuales como la de P.Pedraza, Barroco efímero en Valencia, Valencia, Ayuntamiento, 1982, en la que se estudia la relación de Juan Bautista Valda sobre las fiestas que en 1662 tuvieron lugar en Valencia en honor de la Inmaculada Concepción; y algunos artículos como M.F.Castilla, "El portal de Serranos en la entrada de Felipe II", en Primer Coloquio de Arte Valenciano, Universidad de Valencia, 1981, pp.58-65; D.Valgoma y Díaz de Varela, Entradas en Madrid de Reinas de la casa de Austria, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1966, o, para un panorama más general, A.Bonet Correa, "Arquitecturas efímeras. Ornatos y Máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca", en J.M.Díez Borque (ed), Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica, Barcelona, Serbal, 1986, pp.41-70, que incluye además un extracto bibliográfico sobre el tema, al cual remitimos.

- (2) C.A.Mardsen, "Entrées et fêtes espagnoles au XV<sup>e</sup> siècle", en J.Jacquot (ed), Les Fêtes de la Renaissance II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint, Paris, C.N.R.S., 1960, p.389.
- (3) En general, sobre bailes y danzas vid. Mardsen, art. cit., p.390-3. Ya para finales del XVI y XVII vid., - por ejemplo, los clásicos, C.Pellicer, Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del - histrionismo en España, Barcelona, Labor, 1975<sup>2</sup>, pp.80 y 94-107, que analiza el papel de los bailes en los - corrales, sus clases y diferencias respecto a las danzas cortesanas, y J.Sánchez Arjona, El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII, Madrid, 1887, pp.46-49, sobre todo, las danzas como parte integrante de la - fiesta del Corpus, o J.Deleito y Piñuela,... También se divierte el pueblo, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, - pp.67-87. A las danzas tradicionales, de moriscos, - salvajes o naciones, y a partir del descubrimiento de las de Indios se vienen a añadir, por ejemplo, las de - Amazonas (Toledo, Fiesta de la Asunción, 1525), nin- - fas (Madrid, Corpus, 1576), dioses, sátiros (Madrid, Corpus, 1599) o las máscaras - que a veces incluyen ca- - rros- de Venus, de diversos dioses (Toledo, Fiestas - por la conversión de Inglaterra, 1555) y en 1556, en - Toledo, con motivo de la imposición del capelo al car- - denal Silíceo se asiste a "una danza de la iglesia - muy esçelente de unos salvajes y unas ninfas y unos - niños con sus arcos y flechas todos coronados y con - arcos de arrahian a lo rromano", etc. vid. C.A.Mardsen,

art.cit., p.392, C.Pérez Pastor, Nuevos datos acerca del histrionismo español, Madrid, 1901, I, p.IV, 50, 349, J.López de Ayala, Conde de Cedillo (ed) Algunas relaciones y noticias toledanas que en el Siglo XVI escribía el licenciado Sebastian de Horozco, Madrid, 1906, pp.13, 17, 22 y 27.

- (4) J.Alenda y Mira, Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España, Madrid, 1903, pp.30.
- (5) S.Carreres Zacarés, Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino, Valencia, 1925, 2 vols., t.II, pp.213 y 288. Ejemplos de la utilización de los carros del Corpus con motivo de Entradas en Valencia a lo largo del siglo XVI son abundantes: en 1501, por el recibimiento en Valencia de la Reina de Nápoles; en 1507 por la entrada de Fernando el Católico y Germano de Foix; - en 1528 y 1542 por la entrada de Carlos V; en 1564 y 1586 por la entrada de Felipe II, idem t.I, pp.114—135. La misma utilización de los carros de los Oficios en las grandes celebraciones cívicas se observa en otras ciudades españolas como Sevilla; entrada de Carlos V, en 1526, Felipe II, 1570... (vid. J.Sentaurens, Seville et le théâtre, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984, I, pp.29 y 34); Zaragoza, entrada de la Reina Isabel de Portugal en 1533 (J.Alenda y Mira, op.cit., pp.28-30); y Toledo, celebración en 1533 del desembarco de Carlos V en Barcelona (idem, p.31), etc.
- (6) J.Alenda y Mira, p.30.

- (7) H.Cock, Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia, Madrid, 1876, p.130 p.252.
- (8) J.Sanchis Sivera (ed) Libre de Antiquitats, Valencia, 1926, 60/.
- (9) La relación a la que aludimos dice textualmente "se hizo (...) la procession y fiesta del Corpore Christi en que ubo tantas representaciones y tan bien hechas que no se podrían screuir", J.Alenda y Mira, op.cit., p.22. Aunque podría referirse también a la representación material de las escenas sobre los carros.
- (10) H.A.Rennert, The Spanish Stage in the time of Lope de Vega, New York, Dover, 1963<sup>2</sup>, p.23, quien lo recoge de la Historia de Carlos V de P.de Sandoval, (Valladolid, 1604), libro 16 que menciona la representación de autos (sin especificar títulos) en cuatro arcos — más.
- (11) N.D.Shergold, A history of Spanish Stage, Oxford, Clarendon Press, 1967, p.154.
- (12) vid. n.2.
- (13) J.López de Ayala, (ed), Algunas relaciones y noticias toledanas..., op.cit., p.27.
- (14) A.Domínguez Ortiz, El antiguo régimen: los Reyes Católicos y los Austrias, Madrid, Alianza, 1978<sup>5</sup>, p.82.
- (15) Mardsen, art.cit., p.399.

- (16) J.López de Ayala (ed), op.cit., pp.13 y 16. Esta relación junto con otra contemporánea, en verso, de -- Juan Angulo, se encuentra también publicada por S.Álvarez Gamero (ed), "Las fiestas de Toledo en 1555", Revue Hispanique, XXXI (1914), pp.392-485. Para la -- de Horozco citamos por la edición de López Ayala.
- (17) J.López Ayala (ed), op.cit., p.22.
- (18) idem., pp. 15,24,26.
- (19) idem., pp.18 y 21.
- (20) pp.14 y 18. La relación de Angulo citada en la n.16 incluye los villancicos cantados por algunos personajes de los carros. Tampoco aporta descripción de decorados aunque sí en cambio del complejo número de -- accesorios emblemáticos de los personajes. A parte, la descripción es más detallada en ocasiones. Así el carro del Santo Oficio era tirado por un caballo "en cima del qual yua una gran serpiente y un hombre caballero encima", lanzando papeles con las letras de los villancicos, p.455.
- (21) C.Malfatti (ed), C.Besozzi: El archiduque Maximiliano gobernador de España. Su viaje a Valladolid en -- 1548 y su boda con la infanta María, Barcelona, Argos, 1946, p.21.
- (22) Mardsen, art.cit., pp.399-400.
- (23) J.Alenda y Mira, op.cit., p.67.
- (24) idem, p.77 y Shergold, op.cit., pp.241-2.

- (25) p.402.
- (26) Shergold, pp.138-139.
- (27) Carreres Zacarés, I, pp.118-119 y J.Sanchís Sivera - (ed) Libre d'Antiquitats, 63/. En este último se con-  
signa: "Al portal de Quart per hon entrà, feu la ciu-  
tat un casalici larch, fins al abreuvador, de tela -  
pintada, al romano, ab un cel enmig ques obria, per  
hon avallaren tres diputats vestits com a àngels..."
- (28) J.Sentaurens, I, p.32
- (29) J.Alenda y Mira, pp.63-64.
- (30) Anónimo, Recibimiento hecho en Salamanca a la prince-  
sa María viniendo de Portugal a casarse con Felipe II,  
B.N.M. ms. 4013, ff.41 r-58v.
- (31) Aristófanos, Comedias, edición, introducción y notas  
E.Rodríguez Monescillo, Madrid, CSIC, 1985, pp.CXXX-  
CXXXIII. Vid., también J.López Rueda, Helenistas es-  
pañoles del siglo XVI, Madrid, CSIC, 1973, especial-  
mente el capítulo II, pp.53-116 sobre "El griego en  
la Universidad de Salamanca".
- (32) H.A.Rennert, The Spanish Stage... op.cit., p.23.
- (33) J.Alenda y Mira, op.cit., pp.29-30.
- (33 bis) N.B.Shergold, op.cit., p.139.
- (34) C.A.Mardsen, art.cit., p.406.
- (35) J.Alenda y Mira, p.18



- (36) J.Sentaurens, I, 32.
- (37) Vid. A.Bonet Correa, "Arquitecturas efímeras, Ornamentos y Máscaras" en J.M.Díez Borque (ed), Teatro y fiesta en el Barroco, Barcelona, Serbal, 1986, p.55, Alejo Fernández (1545), pintor de origen probablemente alemán se estableció en Sevilla. Desempeña en Andalucía un papel semejante al de Pedro Berruguete en Castilla, de difusor de la corriente renacentista. Pedro Campaña es traducción española de Peter Kempe-ner, flamenco de nación. Difunde el rafaelismo en Sevilla. Vid. para más datos J.J.Martín González, Historia del arte, Madrid, Gredos, 1978<sup>2</sup>, 2 vols, t.II, pp.145-146.
- (38) Vid. C.A.Mardsen, pp.403 y 407; J.J.Martín González, El artista en la sociedad española del siglo XVII, - Madrid, Cátedra, 1984, pp.54-55; M.Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI, XVII y XVIII, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1901<sup>2</sup>, Obras Completas, t.IV, pp.7-109.
- (39) Mardsen, art.cit., p.403.
- (40) op.cit., p.164.
- (41) Vid., para una descripción más detallada C.A.Mardsen, pp.405-7.
- (42) J.C.Cáavete de Estrella, El felicissimo viaje de el mui alto y muy poderoso príncipe don Phelipe..., Amberes, Martin Nucio, 1552, f.20 v<sup>o</sup>.

- (43) p.405
- (44) vid., n.36 y p.276 .
- (45) Todos los datos que siguen sobre el pleito entre la ciudad de Valladolid y los pintores están extraídos de J.Martí y Monsó, Estudios histórico artísticos — relativos principalmente a Valladolid, Valladolid, - 1901, pp.423-428.
- (46) Para estos y otros datos sobre J.de Juni, vid., J.J. Martín González, Historia del arte, op.cit., t.II, - pp.95-97.
- (47) Se debe tratar de Pedro López de Gámiz, que aparece en algún trabajo, ligado al escultor vasco Juan de — Anchieta (+.1588). Este se había formado también en la escuela de Valladolid y su obra revela la influencia de Juni, idem., p.101-2.
- (48) Juan Villoldo e Isidro Villoldo, probablemente familiares de Luis, se habían formado con Alonso Berru—guete (1490-1561) nacido como ellos en Palencia en — Paredes de Nava, idem. pp.92-94 y 148.
- (49) J.J.Martín González, Historia del arte, II, p.42 y — El artista en la sociedad española del siglo XVIII, — op.cit., pp.287-288.
- (50) C.A.Mardsen, p.405.
- (51) Seguramente hermanos: Gregorio contaba —dice— veinte años y Francisco treinta. De formación vallisoletana.

Gregorio alcanzaría gran renombre en la última parte del siglo, J.J.Martín González, Historia del Arte, II, p.148.

- (52) J.Martí y Monsó, op.oit., p.426.
- (53) S.Carreres Zacarés, II, p.215.
- (54) p.426. En aquel momento era Almirante de Castilla, el VI de este título, d.Luis Enríquez, quien murió en Valladolid en 1572, A.López de Haro, Nobiliario genealógico, Madrid, Luis Sánchez, 1622, I, pp.399 ss.
- (55) S.Carreres Zacarés, II, pp.327 y 332.
- (56) idem., I, 173.
- (57) C.A.Mardsen, p.404.
- (58) J.López de Ayala, (ed), Algunas relaciones... op.cit., p.45.
- (59) C.A.Mardsen, p.405: "...mais puisqu'on ne mentionne pas les noms de ces artistes, il faut supposer qu'ils n'étaient pas des meilleurs d'Espagne, et n'étaient peut-être que de simples artisans".
- (60) p.405, n.69.
- (61) J.López de Ayala, (ed), p.33.
- (62) idem., p.35.

- (63) p.39.
- (64) p.40.
- (65) pp.40-42.
- (66) Se trataba de los dos hijos de la emperatriz María, hermana de Felipe II, Rodolfo, futuro Rodolfo II, y Ernesto, criados en la Corte de su tío Felipe II.
- (67) Rennert y Castro, The Spanish Stage..., op.cit., p.36.
- (68) vid., J.Martí y Monsó, op.cit., p.277-278.
- (69) J.López de Ayala, (ed), op.cit., p.44.
- (70) idem., p.45.
- (71) idem., p.46.
- (72) Anónimo, Recibimiento hecho en Salamanca..., cit., ff. 41 r-41 v.
- (73) p.48.
- (74) p.49.
- (75) p.49.
- (76) idem., p.50.
- (77) J.López de Hoyos, Real Apparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid rescibió a la Serenesima reyna

- d<sup>a</sup> Ana de Austria (1976), pp.32 r; 34 v, 63 r, 24/v.
- (78) B.Bennassar, La España del Siglo de Oro, Barcelona, Crítica, 1983, pp.50-51.
- (79) vid., F.Iñiguez Almech, Casas reales y jardines de - Felipe II, Roma, CSIC, 1952, en especial los apéndices documentales, pp.165-212.
- (80) M.Sanchis Guarner, La ciutat de València, València, Ajuntament, 1983<sup>4</sup>, p.240.
- (81) Para todos los datos anteriores, vid., J.Martín González, Historia del arte, op.cit., II, pp.51-52, 99-100, 149-151, y El artista en la sociedad española - del siglo XVII, op.cit., pp.60, 91, 164, 169-170; F. Iñiguez Almech, Casas reales y jardines de Felipe II, op.cit., pp.21-22.
- (82) H.A.Rennert, The Spanish Stage...op.cit., p.22. La - venida o no de Leon a España no está muy clara, F. - Calvo Serraller en su edición de los Diálogos de la pintura de Vicente Carducho (Madrid, Turner, 1979, - p.82, n.207, afirma: "Pompeo Leoni vino a Madrid en 1556 acompañando a su padre Leone". Pero parece ser que fue Pompeyo solo quien vino en 1557 por orden de Carlos V, vid., J.Martí y Monsó, op.cit., pp.283 ss.
- (83) La Enciclopedia Espasa-Calpe aporta datos sobre el - pintor bastante completos. De aquí recogemos la cita de F.Pacheco que pertenece a su obra, Arte de la pin- tura, su antigüedad y grandeza (1649). Edición moder- na por J.F.Sánchez Cantón, Madrid, 1956, Vid., tam- bién J.A.Ceán Bermúdez, Diccionario histórico de los

- más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, RABAH, 1965, t.IV, pp.329-336 y J.J.Martín - González, Historia del arte, II, pp.307-8.
- (84) F.J.Sánchez Cantón, "Los pintores de los Austrias", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Madrid, 1º junio, 1914, apud. Enciclopedia Espasa-Calpe.
- (85) J.A.Ceán Bermúdez, op.cit., t.V, pp.91-4. En 1572 se le pagaba la confección del retablo de la capilla mayor del monasterio de Santa Cruz en Segovia. Trabajó con Gregorio Martínez en el retablo mayor de la Catedral de Burgos acabado en 1594.
- (86) Erasmus y España, Mexico, F.C.E, 1966<sup>3</sup>, pp.652, 732-3, 777-801.
- (87) Y aún añadir, quizá con una punta de ironía: "Esto -  
hauemos dicho de passo porque los que no entienden -  
la naturaleza destas cosas no se offendan ni tomen -  
ocasion de pensar que los gentiles acertauan en sus  
falsas ficciones y dé gracias a Dios porque les ha -  
traydo al conosciendo de la verdad Evangélica, y -  
librado de las illusiones, phantasmas, estantiguas y  
visajes que los demonios solian hazer, todo lo que -  
ha huydo delante la predicación del Sagrado Euange-  
lio, como se ha parescido evidentemente en las Indias,  
donde antes que entrasse la santa madre yglesia con  
muestra sancta fe cathólica, y predicación euangéli-  
ca habluan los demonios en diferentes apparencias  
con los Indios y hazian veynete mill illusiones. Todo

lo qual ha cessado con la presencia de la yglesia y asistencia del sanctisimo sacramento", f.87 v.

- (88) Para la descripción completa de este arco vid., pp. 32 r-100 v, que hemos tratado de sintetizar al máximo aquí.
- (89) f.58 v.
- (90) p.32, p.241 v, p.118 v.
- (91) Juan de Mal-Lara, Recibimiento que hizo la Ciudad de Sevilla al rey d.Phelipe II, 1878, p. 9v-10r. Un tal Juan de Hoces, probable ascendiente de Bartolome, aparecía en 1478 como maestro mayor de la obra de la catedral de Sevilla, junto con Pedro de Toledo y — Francisco Rodríguez, vid., E.Llaguno y Almirola, Noticias de los arquitectos y arquitectura de España, Madrid, Turner, 1977, f.122.
- (92) p.51 v.
- (93) p.71 v.
- (94) pp. 52 v, 59 v, 60 v.
- (95) pp.68 r-v.
- (96) pp.69r-70r.
- (97) Incluía la edición de Mal-Lara, a parte de las letras y descripción exhaustiva de arcos y estatuas, grabados de dos de las estatuas de este primer arco: la de Hércules y Betís, de todas las estatuas que represen

taban los diferentes "lugares de Sevilla", veinticuatro en total, y de Santa Rufina y Santa Justa, ubicadas en otro de los arcos. De algunas de ellas incluimos fotocopia en las páginas siguientes. Suele coincidir la descripción de la figura, por lo general, - con el grabado, con algunas diferencias de detalle.

(98) p.57 r.

(99) p.61. Un palmo equivale a 21 cm.

(100) pp.70v y ss.

(101) pp.152 v y ss.

(102) J.J.Martín González, Historia del Arte, II, pp.86-88, y M.Sanchis Guarner, La ciutat de València, p.218, E.Llaguno y Almirola, t.I, f.218.

(103) S.Carreres Zacarés, I, pp.103-4 y II, p.190.

(104) idem., II, p.192. Con un tipo de escenografía que poseía las mismas funciones recibía Andrea Doria, en - Genova, al príncipe Felipe en su viaje a Italia (1548-1549), descrita así por Calvete de Estrella, op.cit., f.11, "un artificio sobre unas barcas a manera de - puente".

(105) idem., pp.192-3.

(106) M.Sanchis Guarner, op.cit., p.263.

(107) J.Martín González, El artista en la sociedad española del siglo XVII, op.cit., pp.94-95 y L.Tramoyeres



Blasco, Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia, Valencia, Imprenta Domenech, -- 1889, pp.78-80 y 96.

(108) S.Carreres Zacarés, II, p.215.

(109) idem., pp.251 y 253.

(110) idem., p.286.

(111) idem., p.318.

(112) Son reproducidas por S.Carreres Zacarés, I, pp.145, 146, 150, 151, 154, 157, 159, 161. De allí a su vez las reproducimos nosotros.

(113) p.322.

(114) p.327.

(115) H.Cock, Relación del viaje de Felipe II a las Cortes de Monzón, op.cit., pp.227-8.

(116) S.Carreres Zacarés, II, p.328 y H.Cock, p.229-230.

(117) Carreres, II, p.326.

(118) Cock, p.233.

(119) idem., pp.251 y 253.

- (120) Cock, p.235.
- (121) Carreres, p.345.
- (122) Fiesta solemnisima que hubo en Madrid a la trasla--  
ción del convento y monjas de la Encarnación... 1616,  
publicada por J.Simón Díaz, Relaciones de autos pú-  
blicos celebrados en Madrid (1541-1650), (Madrid, -  
p.102.
- (123) Cock, p.253.
- (124) Libre de Memòries, cuyos pasajes relativos a la es-  
tancia de Felipe II en Valencia son reproducidos co  
mo apéndice del libro de Cock citado, p.308.
- (125) Carreres, II, p.323.
- (126) Cock, p.230.
- (127) Carreres II, p.322; Cock, p.231.
- (128) Carreres II, p.324.
- (129) idem., p.324.
- (130) Carreres II, pp.328 y 350.
- (131) Carreres II, pp.327, 331 y 332.
- (132) En el de San Vicente "por la puerta de afuera con -  
maravilloso artificio baxo un globolo hovado y pin-  
tado de color de cielo del qual salieron dos hermo-  
ssos niños (...) los quales representavan los dos -

sanctos Patrones desta ciudad de Valencia, como fueron Sanct Vicente Mártir y Sanct Vicente Ferrer, - confessor, los quales (...) dieron las llaves de - la ciudad a su Magestad", mientras cantaban unas - "coplillas", vid., F.de Gauna, Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III, introducción de S.Carreres Zaca-rés, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, - 1926, 2 vols., t.I, p.130. Respecto al de la Bolse- ría vid. idem., p.142 y Anónimo, El solene juramen- to, que su Magestad hizo en la insigne Ciudad de - Valencia..., Sevilla, Rodrigo Cabrerías, 1599, B.N.M. mss. 2346, ff. 205-206 v, que da la siguiente infor- mación "estaua hecho otro Arco de la misma manera quel ya dicho y auia en él otra Bola muy grande, la qual se abrió, y salieron della muchas suertes de paxarillos y diferencias de aves, y luego baxo de- lla un muy hermoso niño, de hasta tres o quatro - años y traya una Clauellina y se la puso en la ma- no a Su Magestad...". Mecanismo éste que recuerda la nube que se abre, liberando pajarillos, en Ado- nis y Venus de Lope.

- (133) "El qual arco triumphal, hera trayánico, fundado - en medio del Mercado (...), el qual hera sin pro- porción muy maior que los de más que se hizieron - para esta jornada (...) y ansi tenía en alto más - de cien pies y no menos en ancho, porque tenía cin- co arcos o portaladas con muy gentil porpoción y - modelo, siendo el arco de en medio muy más alto - que los de los lados, redondo por lo alto de la - portalada, y los de los lados quadrados (...)" .El arco incluía diversas pinturas entre las que el -

cronista destaca la de Alejandro Magno, la de Priamo contemplando el incendio de Troya, la del Tiempo y la de la Fama, vid., Gauna, pp.140-141.

- (134) "edefficio y invención de portalada de muy rica trasa, hecha de madera guarnescida de tela blanca muy bien pintada al holio..." Incluía los "bultos" de Jaime I de Aragón, Felipe I de Austria, y diversas pinturas, entre las que el cronista nombra la de Romo, hipotético fundador de la ciudad, y Hércules", - idem., t.I, pp.129-131.
- (135) "jónico y muy bien pintado con sus términos y figuras" y coronado por escudos con las armas de la ciudad. Gauna menciona dos bultos, en esta ocasión, el de Pedro I de Aragón y Jaime el Conquistador, idem. t.I, p.139.
- (136) Del de la calle del Mar sólo sabemos que incluía figuras "pintadas al holio" de "emperadores y archiduques de Austria". El del Portal del Real estaba formado "de dos lindas portaladas: la huna de parte de dentro de la ciudad, y la otra por la parte de afuera que sale a la puente, las quales estaban tan -- bien labradas y trassadas, de madera guarnescida de telas muy ricamente pintadas (...) con sus altas y bien labradas torres con sus almenas, que todas herran de trassa corintia (...)" En cada una de las torres había varias pinturas: San Luis, Carlo Magno, Carlos V y Felipe II y otros reyes y ninfas. El puente del Real, por donde siguió la comitiva se decoró "con la hermosa trassa de barandas que estaban bien assentadas y puestas de la huna parte y otra a la - largaria de dicha puente y trassadas en ellas sus -

lindas ventanas y frondispicio a la romana, de madera prima, todas guarnescidas y cubiertas de murta y arrayan verde (...) ramos de naranxeros con las naranxas amarillas y entretexidas limas romanas y sidras amarillas (...)" . Se construyeron también a ambos lados del puente dos torres de madera cubiertas también de frutas y vegetación, vid. Gauna, t.I, pp. 155-157.

(137) F.Gauna, op.cit., t.I, pp.153-154.

(138) idem., t.I, p.143.

(139) Para más datos sobre este aspecto vid., nuestro artículo "Producción municipal, fiestas y comedia de santos. La canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)" en J.Oleza (ed), Teatro y prácticas escénicas II: la comedia, especialmente, pp. 171-186.

(140) "tenía de largaría en alto mas de cient pies y otros tantos de ancho, de obra corintia perfetissima, ansi en lo que toca al edeficio como aun en las pinturas en el qual havia muchissimas con grandissima propiedad y arteficio, con tanta variedad de follages, — frutas, escudos y figuras al holio de riquissimos — colores (...) Estava repartida esta máquina y hermossa trassa en quadros bien aporpcionados, tres a saber: dos a cada parte, los quales por ensima de — la primera cornissa estrivava [n] sobre las tres arcadas o puertas en que se devidia este gran edificio, a las quales devidian dos altas y fornidas columnas corinthias con sus bassas y contra basses, — pintadas de hermossicimo y vistosso jaspe (...)" , —

Gauna, I, p.443. La descripción completa en pp.443-446.

- (141) "en medio de arriba se levantava con mucho arteficio y arquitectura huna torre muy bien proporcionada y ochavada, como hun samborio, la qual estava pintada (...) con muchas claravoyas y ventanas e interpuestas columnas, con que se devidia unas de otras a buen compás, las quales se fenescian con sus mensulas con una cornissa por lo alto della que la señia toda y coronava por lo más alto, siendo lo que se descubria redondo a modo de un medio globo (...) de la qual salia en lo medio una perámide o aguxa muy alta con hun globo por fin y remate, y della salia una bandera con las armas reales del rey don Phelipe Tercero (...)", idem., pp.445-446.
- (142) "de trassa corinthia, con dos columnas y dos pilastres tan bien corinthios de grande architectura, repartido este edeficio por ambas partes del dicho portal, dentro y fuera de la ciudad, en dos quadros a cada parte, en los quales estavam pintados a lo natural las quatro diossas de los gentiles, como fueron: Pallas, Diana, Juno y Venus (...)" .Otros dos cuadros figuraban la coronación de Carlos V y la victoria del emperador sobre los turcos. Al paso de la reina y comitiva por el arco se dejaron caer desde lo alto motes y letrillas, idem., II, pp.489-490.
- (143) Se trataba de "nueve Rocas o carros triumphales (...) que son a modo y manera de huna nave [o] otro vaxel de alto borde (...) pintado de lindos folages y colores". En lo más alto se colocaba una de las le-

tras del nombre de la reina, "sobredorada, de proporción y largaria de siete palmos, y estaban pintadas, por su horden, junto a la letra ya sobredicha muchas mugeres principales cuyos nombres empessavan con aquella letra (...)", idem., I, pp.435-436.

(144) Pere Sanchiz, fuster, Matheu Siudantell, fuster, Cosme Punenes, fuster y Stheve Osamia, fuster, Antoni Stheve, fuster, Martí Domingues, fuster y Martí de Liduenya, pintor, Anthoni Bernich, fuster, Chistofal Domingues, fuster, Stheve Ravanals, fuster, Abdon - Castanyeda, pintor, Salvador Castelló, pintor. Vid. S.Carreres Zacarés, Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas..., op.cit., t.II, pp.359, 360, - 362 y 366.

(145) "experts nomenats per los senyors jurats pera veure y regoneixer los archs triumphals e altres invencions que se han fet pera la entrada de sa Magestat si estaven conforme les trases que aquells donaren e lliuraren al temps que feren les obligacions dels dits archs triumphals". Estos expertos eran, "Jusep Stheve, ymaginari, Joan Sarinyena, pintor, y Pere - Navarro, obrer de vila", vid. S.Carreres Zacarés, - op.cit., t.II, pp.361-362, Juan Zarifena (1545-1634), se distinguió por la corrección del dibujo, vigoroso colorido y el realismo de sus figuras. Entre sus mejores obras se destacan dos cuadros representando a San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir, un retrato de Jaime el Conquistador y las pinturas murales del Salón de Cortes del Reino, de la Diputación de Valencia.

- (146) Por ello recibe un pago: "a Joan Sarinyena, pintor de la present Ciutat, noranta liures, dotze sous, moneda reals de València, per tantes ha de haver — per lo que ha pintat y daurat per conte de la present Ciutat per a la venguda de ses Magestats...", idem., t.II, p.371.
- (147) "sien donats y pagats a Gaspar Aguilar y al doctor Virués quatre cents reals castellans per lo que han servit a la ciutat (...) en haver donat peral arch que se ha fet en lo Mercat y perals demés archs historias y lletres y haver fet per a les piràmides octaves y cherolífiques y haver donat la invenció de les lletres de les Roques, ques feren ab lletres — molt grans, posant lo nom de Margarita en dites Roques desta manera: una lletra en cada Roca, y aver fet les octaves y altres versos pera dites Roques y haver estats hiperintendents desde que escomençaren los arcs fins que se acabaren, vesitant de ordinari axí als pintors com als fusters", idem., t.II, p.365. Prueba de las aficiones literarias de d.Jerónimo es su participación como miembro en la Academia de los Nocturnos.
- (148) Aportamos en nota este documento porque da fe de la revisión minuciosa que sometió el monarca los trabajos; y porque su lectura atenta pone en evidencia algo que comentábamos antes: la mayor libertad ornamental de los arcos valencianos de 1599. "abiendo su magestad visto la rrelación que se le a hecho de los arcos triunfales que se pretenden hazer y que uno de mucha ostentación sería bien hazerle en la parte donde está el ospital general le a parecido que los arcos solos sean tres y el primero y principal en la parte que se le dize el qual -



se haga conforme a la traza que a mandado hazer a - Francisco de Mora... el qual tenga de ancho 110 pies y medio de alto otro tanto y todas las partes y miembros del sean conforme a la dicha traza y en ella ba numerado que el arco o puerta principal tiene de ancho treynta pies y de alto sesenta y los colaterales de ancho a veynte y de alto a quarenta y la planta en el fondo sin las columnas tenga veynte pies.

Encima de las quatro columnas deste arco - ban quatro figuras de bulto entero que aunque son - de rrages no an de ser sino las que parecen mejor - al poeta que hiziese el alma del dicho arco.

En los dos quadros de sobre las puertas - colaterales debajo de la cornisa principal an de yr dos ystorias las que mexor pareciesen a el dicho poeta.

En los tres quadros a los lados de las dichas quatro figuras en la segunda horden del arco - an de yr tres ystorias las que a el dicho mejor pareciese y en el rreberso del arco e otras tantas ystorias.

El rreberso del arco no a de tener columnas sino pilastras, pero en todo a de ser muy bien labrado y de buenas cornisas y molduras y las columnas basas y capiteles y pedestales muy bien labrados y proporcionados como la traza.

En todo este arco no a de aber armas reales ni armas de la villa ni a de tener otro rremate que el que muestra la traza si biniese en parte que juntase alguna casa por ella se pueda dar subida al arco o hazerle una escalera o caracol por uno de los quatro pilares como en la traza.

Encima de la cornisa ha un fajón que sirve de cocolo de las figuras y pilastras si pareciese hazerle una barandilla de balaustres como ha a un lado de la traza para poner en ella ministriles sea como mejor pareciere tiene alto cinco pies.

En todo este arco no a de aber ningún jenero de colores sino que todo él a de ser fingido de mármol blanco muy bien ymitado si en las basas y capiteles y otros miembros pareciere aber algún oro o color de bronce se hará pero colores ninguno a de aber.

Las ystorias ansimismo an de ser finjidas las figuras de mármol con alguna poca de diferencia del arco o de la misma igualdad como pareciere si ubiese de llenar letras... El friso de la cornissa principal entre las dos columnas del medio ques encima del arco principal, nes de alto quatro pies y medio.

El otro arco segundo al dicho será en la puerta de Guadalajara a de ser conforme en lo más ancho della que beran a ser poco más o menos donde estaba la cerca de la villa y puerta de Guadalajara a de ser conforme a la traza que del se lleba que tiene de ancho todo el arco sesenta y dos pies y de alto setenta y siete hasta la cornisata del pedestal último.

Y si el lugar donde ha sentado en la planta general ques en medio de lo más ancho de la puerta de Guadalajara fuese más ancho o más estrecho de los sesenta y dos pies en tal caso se crecerà o disminuya el pitipie del arco... en proporción.

En este arco por ser el de en medio de — los tres y donde señala la cerca antigua de la Villa se an de poner las armas rreales por rremate... y las de la villa a los lados un poco más bajas... las quales an de ser de rreliebo finxada de mármol y los niños o ángeles que tienen las armas rreales y descubren el pabellón también an de ser de rreliebo.

Las figuras que van a los lados del arco uno a cada lado entre las columnas an de ser las que pareciere al poeta que hiziere el alma de este arco, encima destas dos figuras ay dos quadros para la pintura lo que pareciere al dicho y en el rreber so deste arco a de aber otras dos figuras y dos ystorias y no a de aber columnas en él sino pilastras.

El lugar para letra será el friso debaxo de la cornixa principal y en los pedestales.

En todo este arco no a de aber colores si no finjido muy bien todo el mármol blanco y las ystorias lo mismo las basas capiteles en tallas pueden ser de oro o color bronce bien finjido o del mismo mármol.

El ancho de la puerta del arco es beynte y cinco pies y de alto cinquenta y de fondo sin columnas y pilastras diez y seis pies.

En los techos destós arcos que serán de lienzo en rredondo se pintarán artesones con florones. En el medio y desde la yuposta para abajo hasta la altura del pedestal de las columnas se pintarán dos ystorias una a cada lado en cada puerta de arco que en este serán dos ystorias y en el grande seys.

El tercero arco se hará en la parte que - en la relación viene elegido que en la entrada de las caballerizas para la plaza de palacio... tiene de ancho... cuarenta y ocho pies y de alto hasta - la cornixeta del pedestal... sesenta y ocho. El claro de arco veinte y cuatro pies de ancho y cuarenta y ocho de alto.

La pintura deste arco a de ser de mármol como los demás sin colores no a de llevar remates sino un grande epitafio en el qual o se pongán letras o una ystoria y si lleba ystoria en el espacio debajo del entre los pedestalillos de las pirámides puede llevar el letrero pues será bien grande que - puede tomar todo el pedestal a la larga si pareciese don han las quatro pirámides poner por remates quatro figuras se hará.

En quanto a las distancias que hay entre el arco del ospital general y el de la puerta de - Guadalajara parece a su magestad también buena elexión la de las gradas o lonja de San Felipe y así se podrán hazer figuras sobre pedestales y pirámides en los extremos y otras ynbenciones qual parezera bien al poeta.

Entre el arco de la puerta de Guadalajara y el de la entrada de la plaza de palacio es buena estancia la plaza de san salvador para hacer otra ynbención de figuras grandes sobre pedestales y pirámides o columnas o otras cosas con que queda dibidida la entrada un arco y una ynbención hasta la - plaza de palacio.

En quanto a las ystorias y figuras de poesía y letreros que obiesen de aver en todos los arcos y estancias manda su magestad se le enbien pri-

- mero que se escriban, se pinten y se esculpan en — los arcos - En balencia a ocho de marzo de mill y - quinientos y nobenta y nueve". Para más datos vid. J.Martí y Monsó, Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid, Valladolid, s.i., 1901, pp.277-278.
- (149) Para un análisis global de estos festejos vid. E.Benito Ruano "Recepción madrileña de la Reina Margarita de Austria" en Anales del Instituto de Estudios Madrileños, t.I, 1966, pp.85-96.
- (150) Martí y Monsó, op.cit., pp.279-281.
- (151) El primero de los carros era una representación alegórica de la paz, coronada por la Iglesia, con figuras de los siete sacramentos, representados por siete fuentes con otras simbólicas figuras de la Fama y las Virtudes teologales; en el segundo estaba representada la Villa de Madrid por medio de un castillo cuajada de espejos y dos árboles genealógicos - conteniendo los linajes de España y Francia; el tercero, el de la Fama, todo él decorado estaba plagado de adornos, banderas y retratos alusivos al tema, un cuarto consistía en una galera real, vid. A.González de Amezúa, Epistolario de Lope de Vega, Madrid, RAE, 1935-43, 4 vols.
- (152) V.Dixon en "Beatus... nemo. El villano en su rincón, las "polianteas" y la literatura de emblemas", Cuadernos de Filología, III, 1-2, 1981, pp.279-300, ha estudiado la influencia de la emblemática sobre el teatro de Lope.

- (153) vid., S.Serlio, Tercero y cuarto libro de Arquitectura, Toledo, 1552, Edición facsímil, Valencia, Albatros, 1977.
- (154) J.C.Calvete de Estrella, op.cit., ff. 16-17 y 21.
- (155) vid. H.Cock, op.cit., p.167.

Capítulo IV: FASO CORTESANO Y TEATRO:  
SUS VINCULACIONES EN EL  
QUINIENTOS.

#### IV.1.- DEL TORNEO DRAMÁTICO A LA COMEDIA CABALLERESCA.

A lo largo de la primera mitad del XVI los torneos como entretenimiento aristocrático, ya sea en espectáculo público (en calles o plazas), o en privado (en patios de palacios, jardines...), continuaron desarrollándose dramáticamente y su influencia debió ser fundamental en la gestación de la comedia cortesana de materia caballeresca. En sus diferentes modalidades, <sup>(1)</sup> conformaban un espectáculo cuya espectacularidad fundamental radicaba no sólo en la habilidad de los caballeros sino en el vestuario de jinetes y cuadrillas, el paramento de los caballos y la compleja red significativa de divisas, empresas y notes. Pero hubo todo un tipo que exigía mayor elaboración dramática y escenográfica y que heredó la tradición de aquéllos que hemos visto comenzar a desarrollarse en el XV.

A la construcción de elementos escenográficos aludía Francesillo de Zuñiga en su Crónica burlesca del emperador Carlos V, cuando narraba, refiriéndose al bautizo, en Valladolid y en 1527 del príncipe Felipe: "el serenísimo Emperador tenía concertados torneos y aventuras de la manera que Amadís lo cuenta (muy más fieros y graciosos que en el dicho libro lo cuenta), así que ni antes ni después nunca tales fiestas se hicieron ni se harán". Los preparativos se vieron interrumpidos por la noticia del saco de Roma: "... hobo dello tanto pesar e hizo tanto sentimiento, que otro día que las aventuras se comenzaron, y así mismo los -

Vallado--  
lid. 1527



torneos, los mando cesar; y derribar los tablados y castillos, y asimismo los palenques y otros edificios que para dichas fiestas se habían hecho, en que se habían gastado gran suma de dinero".<sup>(2)</sup> En la misma ciudad y en 1544, la nobleza, capitaneada por el Almirante de Castilla d. Luis Enríquez (el mismo a cuyo servicio estaba en 1565 Damasio de Balboa, autor de las letras de los arcos con que se recibió en la misma ciudad a Isabel de Valois en 1565), ofrecía un torneo al príncipe Felipe y a su mujer María de Portugal. D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> y sus damas asisten desde las ventanas, la nobleza desde los cahalsos con doseles y brocados, que cercan la corredera. Hace su entrada un enano sobre una "ydria" de siete cabezas y alas de raso verde "pintada al natural y echando fuego por todas las bocas", que se dirige, como en los momos-torneos del condestable Miguel Lucas de Iranzo, a la puerta de palacio llevando a la princesa la carta de desafío, que es planteada en términos mitológicos, reuniendo así, como lo harán más tarde — las comedias cortesanas de la época de Felipe III, la mitología pagana y la caballería.<sup>(3)</sup> Tras la "ydria", tres salvajes sobre caballos disfrazados de leones, pajes, músicos y los caballeros y carros con diferentes personajes, destacando el del Almirante, tirado por cuatro caballos blancos disfrazados de unicornios. Este carro, cubierto de brocado de oro, transportaba a tres musas y a cuatro sátiros en las esquinas (¿personajes vivos?).<sup>(4)</sup> En recompensa por su habilidad les será permitido a los caballeros la entrada a la segunda parte del espectáculo: el sarao.

Vallado-  
lid.1544

Ya un año antes, en 1543, un torneo semejante había tenido lugar en Salamanca, ofrecido por la no

Salamanca  
1543.

bleza a d<sup>a</sup> María, y para el cual se había construido un castillo al final de un palenque guardado por gigantes y repleto de cohetes. La cuadrilla atacante hizo su entrada en la plaza, ante las ventanas de palacio, donde estaban los príncipes, acompañada de una "sierpe" que lanzaba fuego y de cuyo interior salieron doce caballeros a tornear con otros que salieron a su vez del interior del castillo. El relator señala la satisfacción de los príncipes y en especial de la "princesa nuestra S<sup>ra</sup> que gustó más deste regocijo que otro alguno". (5)

Y realmente el tema caballeresco había arraigado en los gustos de la nobleza. En estas mismas fiestas de Salamanca, llega a impregnar incluso alguna construcción efímera. Nos referimos en concreto a uno de los arcos, construido a modo de paso para la ocasión: "sobre lo redondo dél, por encima de la clave estaua echo un corredor abierto por encima con tres ventanas que salían sobre lo hueco del arco hacia la plaza. En la una de ellas asomado un gayán armado cuyo nombre era Bellón que daba grandes voces a otro gigante llamado Bradamante...". El relator denomina a la breve representación en verso que tiene lugar entre ambos "coloquio": Bellón avisa a Bradamante -que duerme- de la llegada de un peligro. Bradamante afirma, no temer nada pues las puertas del arco están cerradas por encantamiento y guardadas por tres culebras y sólo se abrirán ante la más alta princesa de los mortales, rompiéndose así el encantamiento. Bellón avisa de que llega una princesa y manda salir a las sierpes para que combatan hasta que se rompa el encantamiento. Se baten las tres sierpes contra un dragón que representa a la fe cristiana, tras lo cual princesa y comitiva traspas-

Un colo-  
quio ca-  
balleres-  
co...

san el umbral del arco. (6)

En 1554 el conde de Benavente, D. Antonio Alonso Pimentel, personaje estrechamente ligado al príncipe Felipe, futuro Felipe II, (7) festejaba a éste y a su hijo, el príncipe Carlos con un torneo en el patio de su castillo de la villa de Benavente. El tablado para príncipes y nobleza se ubicó a un lado del patio. Más de cuarenta hachas y "otras maneras de lumbres" — iluminaban este escenario ya que el torneo tuvo lugar de noche, tras la cena. Cada cuadrilla de caballeros — era acompañada por una invención, — como en 1544— : con la primera iba un cuartago disfrazado de elefante y sobre él un indio, y detrás "un castillo grande y muy — bien hecho, cuajado de cohetes, con unos monos grandes por bases de los pilares"; con la segunda "otro castillo que iba so los hombros de unos salvajes graciosa— mente hechos, con una sierpe"; con la tercera otro castillo, con tres grifos enargollados con sus cadenas, — "y representado lo que era esta invención, despidieron de sí los grifos un brauoso fuego por su parte y el — castillo por la suya"; con la cuarta, aparecía una invención "a manera de tabernáculo de cera verde labrada" sobre él una doncella sentada con una espada en la mano, llevado todo por hombres vestidos de salvajes, y — una águila delante "aleando"; otra invención consistió en una galera con sus aventureros; finalmente una doncella en un ataúd quejándose del dios de amor que la — seguía en efígie sobre un caballo y fue arrebatado por un cordel "artificiosamente hecho", quemándose, como — el resto de las invenciones, pero esta vez en el aire. (8)

Benaven-  
te. 1544

La técnica escenográfica: utilización de los carros como soporte de personajes es la tradicional en

el fasto medieval. Tradicionales son también muchos de los elementos escenográficos: castillos, águilas, la galera con sus aventureros tan explotada desde los orígenes del fasto, y que, aplicada aquí a un torneo, recuerda además los momos portugueses de 1500, y alguna composición dramática de Gil Vicente (por ejemplo, la Nao d'Amores...) o la Farsa de las galeras de Sant Joan del valenciano Luis Milán.

Lo que más nos interesa destacar, sin embargo, es algo que se apunta al menos en dos de las invenciones: su carácter de representación breve. "Y representando lo que era esta invención", dice explícitamente una de ellas, -la del castillo y los grifos enargollados-. Y es muy posible que esta invención tuviese un significado relacionado con temas caballerescos. La otra, representa un tema muy del gusto cortesano: la muerte por amor, y el relator se refiere en este caso a las quejas que profiere la doncella.

Es interesante porque aunque se tratase de textos breves, en prosa o verso, recitados por alguno de los personajes que acompañaban las invenciones con el fin de explicar su significado (sin ni siquiera establecer diálogo), dan fe de la preparación de un texto. Dudamos que en una fiesta de este tipo los textos se improvisasen.

Representaciones, pues, seguramente muy breves, como la del coloquio de Bellón y Bradamante, pero ligadas íntimamente al fasto cortesano y a sus temas característicos.

Pero volvamos a los torneos basados en hazañas caballerescas. En 1549, María de Austria (1505—1558), reina de Hungría, hija de Felipe el hermoso y -

Bins.1549

Juana la loca, obsequiaba con un torneo en Bins a su sobrino Felipe II y a su hermano, el emperador Carlos V, "imitando libros de Amadis"<sup>(9)</sup> por los que, al parecer, la familia sentía una especial debilidad. Una noche tras el consabido sarao, alguien entrega una carta al emperador, la cual es leída en voz alta y dice más o menos así: a la "Gallica Belgica", junto a la villa de Bins, se ha venido a recoger un encantador, enemigo de la caballería, llamado Norabroch, — que ha cometido grandes males secuestrando caballeros y nobles de esa provincia de S.M. Norabroch habita el "castillo tenebroso", llamado así por estar cubierto de una espesa nube. Para llegar allí los esforzados caballeros deberán atravesar diferentes pasos: la isla venturosa, la torre peligrosa y el paso afortunado. La carta finaliza estableciendo la rígida normativa por la que se habrán de regir los caballeros en un torneo que durará dos días y acabará dirimiendo — el príncipe. El público asistirá una vez más desde las ventanas de Palacio.<sup>(10)</sup>

Escenográficamente, hay algo que recuerda el recibimiento hecho en Salamanca (1543) a la infanta María. Nos referimos al paso de la "torre peligrosa", construido a manera de arco, con unas puertas que se abrían y cerraban el paso de los caballeros, y rematado todo con personajes vivos encima del arco.

Todos estos espectáculos siguen explotando la identificación entre espacio real y espacio escénico que habíamos definido como característica de los fastos y representaciones medievales: el torneo dramático de Bins asume como marco escénico un espacio real al aire libre, un área acotada de un parque, a la que se superpondrá la escenografía — efímera de cada "paso" y que integrará como espacio escéni-

co el propio río. Espacio escénico que se prolonga al máxi-  
mo, buscando una indeterminación, una falta de identidad,  
que facilite esa continuidad entre espacio real y ficticio,  
entre vida y representación, tan característica de muchos  
de los espectáculos cortesanos ya estudiados. Como aque- -  
llos celebrados en la corte del Condestable Miguel Lucas -  
de Iranzo, que se prolongaban más allá del espacio de la -  
sala, integrando en la representación calles y plazas de -  
la ciudad o el propio patio del palacio.

La utilización de un río como parte integrante -  
del espacio escénico de la representación se llevará a ca-  
bo en algunas puestas en escena de comedias cortesanas ca-  
ballerescas posteriores: El premio de la hermosura (1614)  
de Lope o El Caballero del Sol (1617) de Luis Vélez de Gue-  
vara.

Se configura como muy del gusto cortesano no só-  
lo el disfraz de caballos en animales míticos y exóticos,  
sino también la misma transformación de las barcas, como -  
en este caso, cuando aparecen como parte integrante de un  
entretenimiento como es el torneo. Aquí: "una estraña bar-  
ca hecha a forma de dragón". Así serán utilizadas en Bayo-  
na en las fiestas con motivo de la visita de Isabel de Va-  
lois.<sup>(11)</sup> Y a finales de siglo, en Valencia, tendrá lugar  
una justa naval que utilizará estos mismos elementos.<sup>(12)</sup>  
La tendencia además se acentúa ante el interés que despiertan a lo largo del siglo espectáculos como las naumaquias.  
Un simulacro naval tendrá lugar, por ejemplo, durante los  
festejos por el recibimiento hecho en Madrid en 1570 a --  
Ana de Austria.<sup>(13)</sup>

Por último, como constatábamos en 1544 para el -  
torneo ofrecido por el Conde de Benavente al príncipe Feli-

pe, aquí es evidente la necesidad de la preparación — previa de algunos textos, no sólo para los letreros co- locados en cada paso, sino es posible que también para los personajes que van dando vía libre a los caballe- ros.

Un torneo muy similar al de Bins en sus plan- teamientos pudo haberse realizado en Valencia en la — corte del duque de Calabria, quizá en 1535. La semejan- za no es temática, sino de concepción; es decir, no se trata de carros con diferentes escenas, acompañando a las cuadrillas, ni de introducciones que, narradas por un personaje, informan a los espectadores de los su- - puestos antecedentes que han conducido al combate que van a contemplar. En este caso, hay como en el torneo de Bins de 1548, una acción única que coordina las di- ferentes escenas/pasos que habrán de recorrer todos — los caballeros para alcanzar el objetivo final. El — planteamiento del torneo aparece en la jornada III de El Cortesano, de Luis Milan: <sup>(14)</sup> un rey de armas pide licencia para publicar un cartel en nombre de Mirafior de Milán (el propio d.Luis), favorecido de Cupido — puesto que ha conseguido beber de las tres fuentes del Monte Ida (la de Policena, la de Casandra y la de Ele- na), tras vencer a los tres feroces caballeros que las defendían (Aquiles, Corebbo, Páris), por lo que fue — conducido ante Venus y su hijo. Mirafior, por orden de Cupido, desafia a los "desamorados valencianos" a un — "torneo de pie a tres golpes de pica y cinco de espada", "de hoy en un mes en la plaza mayor, dicha del Mercado (...) y el combatir será sobre el Monte Ida que allí — vereis y al subir me hallareis a mí primero defendiendo que no beban del agua de la fuente que yo guardaré, y

Valencia  
¿1535?

el que mejor lo hiciere que yo tenga libertad de pasar adelante, si querrán probarse con Achiles y Corebbo y Páris, que allí estaran guardando sus fuentes que no beban del agua dellas, y el que pudiere pasar y vencer todos estos caballeros, y llegáre al Palacio real del dios d'amor, que allí verán su madre, la diosa Venus, le alcanzará perdón que no esté en desgracia de su hijo Cupido, y daránle un anillo nombrado el venturoso, con un letrero en torno dél que dira:

Quien anillo llevará del amor,  
será anillo de su dedo servidor"<sup>(15)</sup>

Aquí también como en Bins, se utiliza como elemento escenográfico, la peña o montaña (tan frecuentada después por la escenografía de la comedia barroca), al alcanzar la cima de la cual se dará fin a la aventura. Y de nuevo comprobamos la trabazón entre la materia caballeresca y la mitológica, tan cara a los torneos.

Por fin, en 1570 y en Burgos, la reina Ana de Austria asiste a un torneo que si no era ya una comedia caballeresca, estaba muy cerca de serlo. El cronista, de hecho, la llama "comedia"<sup>(16)</sup>. Shergold, sin embargo, pone reparos en considerarla como tal: "Despite the use of the term comedia, however, and the amount of dialogue spoken, the performance was not designed as a play, but as the introduction to a tournament...", para pasar a compararla en seguida, "with another, wich took place at Alcalá de los Gazules in 1571" y que representaba la captura de Moctezuma por Cortés, fiesta ofrecida por la villa con motivo de la visita de los duques de Alcalá y del marqués de

...y una  
comedia -  
caballe-  
resca.



Tarifa.

En primer lugar, el hecho de que la representación preceda a un torneo no es impedimento para considerar la como una comedia, antes es posiblemente indicativo de una concepción cortesana que liga la representación a una circunstancia concreta y al fasto que se deriva de ella. Alguna comedia primitiva, como Las suertes trocadas y Torneo venturoso, del canónigo Tárrega, anterior a 1589, acaba en torneo. Todo en ella, desde la falta de articulación del conjunto textual en torno a una acción vertebrada, pasando por el énfasis en los momentos espectaculares, y llegando a la inclusión de escenas cómicas afuncionales, apunta a exigir un análisis como ampliación del modelo de drama-fasto. El Prado de Valencia, del mismo autor, considerada como la obra que introduce la fórmula básica de la comedia barroca (datada en 1589), incluye, en su jornada III, un bando de torneo y en la II la descripción de unas cañas con las galas de los participantes.<sup>(17)</sup> Y en torneo acaban también otras obras de los valencianos: La enemiga favorable (anterior a 1599), del mismo Tárrega, La suerte sin esperanza de Gaspar Aguilar, El desengaño dichoso, del primer Guillén de Castro... Ya bastantes años antes, Joan Fernández de Heredia, autor de origen noble (era señor de Andilla) utilizaba este recurso para dar fin a su Visita, -- pieza escrita para festejar las bodas de la reina Germana de Foix con el marqués de Brandenburgo: un rey de armas entra anunciando un torneo que es muy posible que tuviese lugar en la realidad.<sup>(18)</sup>

Las representaciones ligadas a otras ceremonias o espectáculos festivos están además bien documentadas: por ejemplo, comedias representadas con motivo de la celebración de una boda, que finalizan a su vez en boda y desde -

las cuales se anuncia un banquete que tiene lugar posteriormente, identificando banquete real y banquete ficticio, como ocurre en la Comedia pastoril anónima.<sup>(19)</sup> No hay que olvidar que nos encontramos con obras cortesanas muy ligadas todavía a su circunstancia.

No sería de extrañar, por otro lado, que se tratase de una comedia de tema caballeresco, máxime cuando el género parece haber gozado en estos años o en los inmediatos de cierto prestigio, del que son buena muestra dos comedias de Rey de Artieda (nacido en 1544 o 1549<sup>(20)</sup>) hoy perdidas, pero cuyo título, creemos, es bastante ilustrativo de su contenido temático: el Amadís y Los encantos de Merlín. El mismo Cervantes cultivará el tema caballeresco en alguna de sus comedias aparentemente más primitivas: La casa de los celos y El laberinto de amor. El argumento de la primera tiene sus orígenes en las fábulas de Boiardo y Ariosto, mientras la segunda tiene unas fuentes más variadas, ya que situaciones semejantes a la narrada por Cervantes (la falsa acusación de la dama por un amante y su defensa por un eventual paladín) se encuentran en el romance ro, la novela y el teatro del último cuarto del XVI, según observaba Cannavagio.<sup>(21)</sup> Por nuestra parte, observamos — que situaciones similares se plantean también en algunos desafíos de torneos: damas en apuros interrumpen una fiesta en busca de caballeros voluntarios que acudan a un torneo que las libere de sus problemas.<sup>(22)</sup>

Por otro lado el tema caballeresco no era ajeno a las representaciones teatrales: ahí estaban el Amadís y el Dom Duardos de Gil Vicente, ambos escritos en castellano. Y a la representación del Dom Duardos, además, es posible que asistiese Carlos V.<sup>(23)</sup> Las mismas Aquilana y Jacinta de Torres Naharro, representan, como señalaba Craw—

ford una incursión del autor en el tema caballeresco. (24)

En todo caso, y siempre dentro de los límites — que establece el hecho de que se haya conservado la relación y no el texto, no nos parece que se puedan comparar — el espectáculo de Burgos de 1570 y el de Alcalá de los Gazules de 1571. Si el relator del de Burgos denomina al suyo "comedia", el de Alcalá se refiere a su vez al suyo como "máscara a caballo", y es que éste último ni siquiera — acaba en torneo, sino que es más bien una escaramuza. Pero es que además, y como el mismo Shergold apunta, la cantidad de diálogo parece haber sido considerable en 1570, — mientras el interés en 1571 podría haber residido más en — el disfraz y en el juego mimado. En 1570 un galeón, dos galeras y una fragata sobre ruedas irrumpen en la plaza de — la ciudad de Burgos en donde ha de llevarse a cabo la representación y que figura ser el mar: en ellas vienen los caballeros romanos. Se sitúan ante el escenario en semicírculo y descargan su artillería. Tras ellos saldrá al escenario el personaje que recita el prólogo. Pero veamos la — descripción del relator:

"Era la traça e invención de la fiesta de aquel dia representar una parte de Amadís de Gaula (...) y aviendo primero entrado un truhán muy bien vestido que declarava el propósito de la representación con un romance muy bien compuesto, estos romanos pidieron al rey Lisuarte y a sus consejeros, el rey Arbán de Norgales y don Grumedán, a la infanta Oriana para el emperador Patín su señor, y en el otorgarla Lisuarte en contradicción de estos privados y en el cumplir su palabra con la — severidad y firmeza que aquel libro pinta tener este personaje, y en el rehusar Oriana este casamiento y en los consuelos y esperanzas que Mabilia y otros personajes le davan, y en otros gra-

ciosos entremeses que en la comedia avia, passavan muy buenas cosas, al fin de las quales, casi por fuerça embarcaron en el galeón a Oriana, y -  
aviendo alçado las áncoras y partido de la ciu-  
dad, descubrieron la armada de las ocho galeras  
que se dezian de la Insula firme...".(25)

Y se entabló la batalla, finalizando así la re-  
presentación.

En 1571, desde luego, no parecen haber interveni-  
do tantos personajes en los diálogos. Dice el relator:

"Entró un truhán cantando en verso la prisión de  
Montezuma de cuya representación era la máscara  
que se hazia; estaban mas de dozientos onbres en  
camisados y tocados como yndios en el rincón de  
la plaza de palacio, donde estaba una tienda muy  
pintada que representaba la casa de Montezuma, y  
el dentro con sus caziques coronados. Allí llegó  
un embajador de parte del Capitán General don -  
Hernando Cortés, y sobre muchas demandas y res-  
puestas, vino con ocho caballos y algunos solda-  
dos, y salió gran multitud de yndios con Montezu-  
ma y sus caziques, retrayéndose unas vezes los -  
yndios, y otras los christianos con gran grita y  
alarido de los yndios, hasta que algunos de los  
christianos dispararon el artilleria, cuyo fuego  
puso tanto temor en los yndios, que se desbarata-  
ron, y fue preso Montezuma, y subiéronle a las -  
ancas del caballo del marqués y así andubieron -  
dando carreras delante de palacio veynte de caba-  
llo con hachas en las manos y bestidos de muy -  
buena máscara, y así se acabó la fiesta a las on-  
ze, y se entraron sus Escelencias a zenar."(26)

Fasto con una mínima acción dramatizada (centrada en el momento de la entrevista de Moctezuma y el embajador), pero no una comedia. Recuerda de hecho todavía, el momo burlesco de Mahoma representado en la corte del Condestable Miguel Lucas de Iranzo, o aquella representación de la coronación de los reyes Católicos de 1492, en Gerona.<sup>(27)</sup>

Un tratamiento del espacio escénico, el del Amadís, - que hunde sus raíces en la tradición medieval del fasto, que se desborda fuera del escenario y acota una área de la plaza... Pero es otro el aspecto que queremos destacar de la puesta en escena, el de la utilización de la perspectiva en la decoración - del escenario, que representa la ciudad de Londres:

"... un perfecto edificio, el qual representaua la -- pintura de una muy perfecta ciudad, puesta en muy buena perspectiva, en las calles, casas y plaza, y ventanas tan bien repartidas, que aunque era el sitio breue, se remediaua este inconveniente, con la subtileza, traza, y buen ingenio del architecto y pintor. A la una parte se veian sus compartimentos, y en ellos las -- tiendas de oficios mecánicos. Y a la otra parte los templos y yglesias, con sus torres y capiteles; y en lo más alto su relox, que daua a todo el edificio muy gran lustre, y claridad de lo que era."<sup>(28)</sup>

Shergold<sup>(29)</sup> se inclina a pensar que el relator se refiere a un decorado "merely painted with correct perspective effects on a two-dimensional sheet of canvas". Es posible. Pero también podría tratarse de un decorado a la italiana en tres dimensiones. En caso de que así fuese sería una noticia de excepción, pues no hay pruebas de la utilización de este tipo de puesta en escena en España en fechas tan tempranas. Y es que quizá el texto se presta a una doble lectura: la "brevedad del sitio" puede aludir al espacio en el que se representa, de-

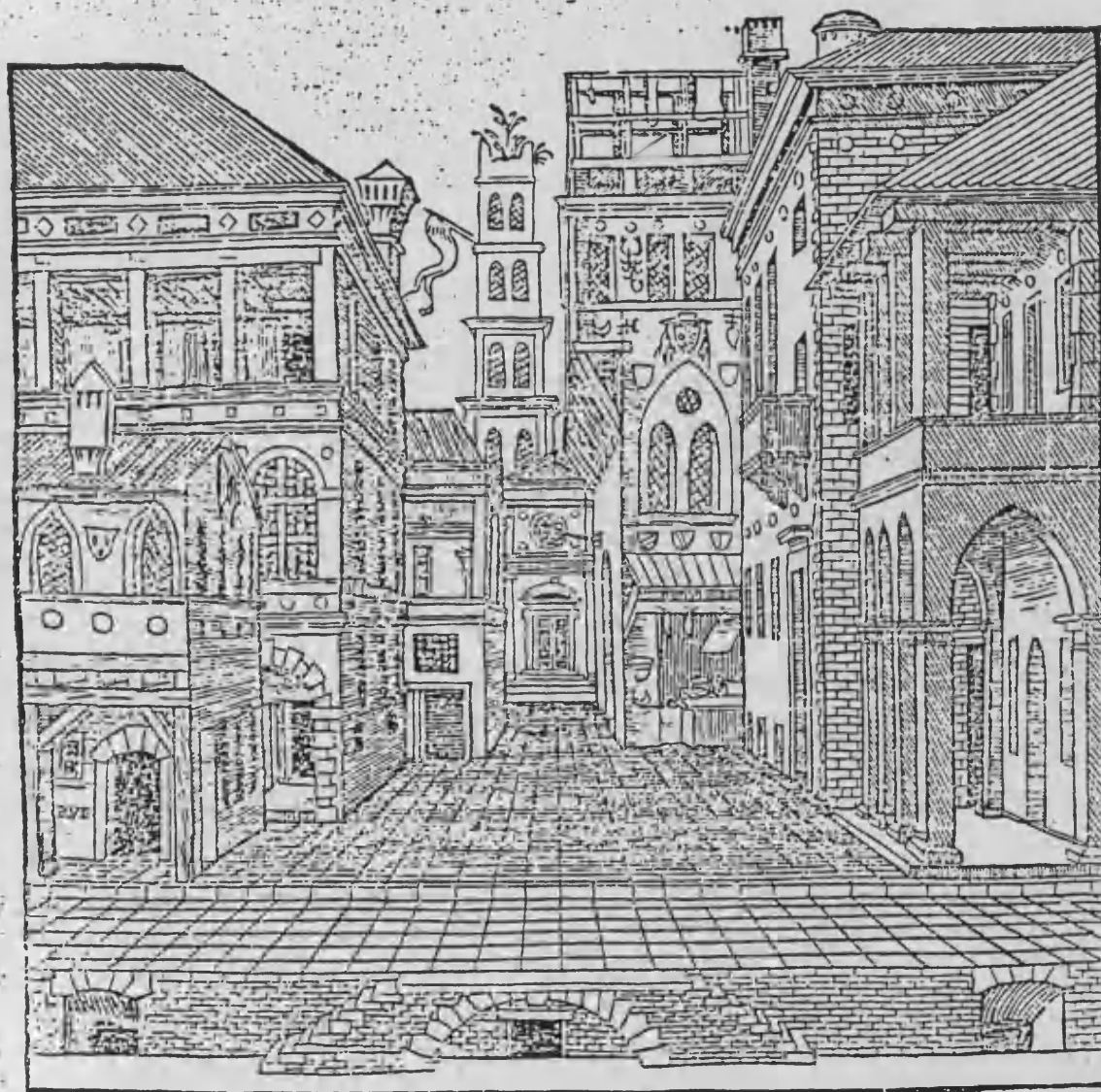
lante del lienzo pintado, o puede introducir una noción de espacialidad, de tridimensionalidad en el propio decorado, en el "edificio" que está describiendo el relator; la alusión al "buen ingenio del arquitecto" y no sólo del pintor podría abonar esta tridimensionalidad, o podría llevar a una división del trabajo que no tendría por qué implicar tridimensión; el arquitecto ha hecho la traza, el dibujo, y el pintor la ha coloreado. Y ¿a qué se refiere cuando menciona los "compartimentos"? ¿quizá a la división del espacio en bloques laterales en definición?. Finalmente, el reloj se sitúa según la descripción en lo más alto del edificio, probablemente, en el vértice del triángulo que crea la perspectiva; ¿implica también esta noción de altura la inclinación hacia arriba del plano del suelo donde se ubica el decorado, más alto por lo tanto en su vértice, como ocurría en la puesta en escena italiana?.

En dos o en tres dimensiones, lo que sí es cierto es que la concepción como espacio imaginario del "edificio" recuerda a la descripción que de la escena cómica hacían Serlio, y sus seguidores:

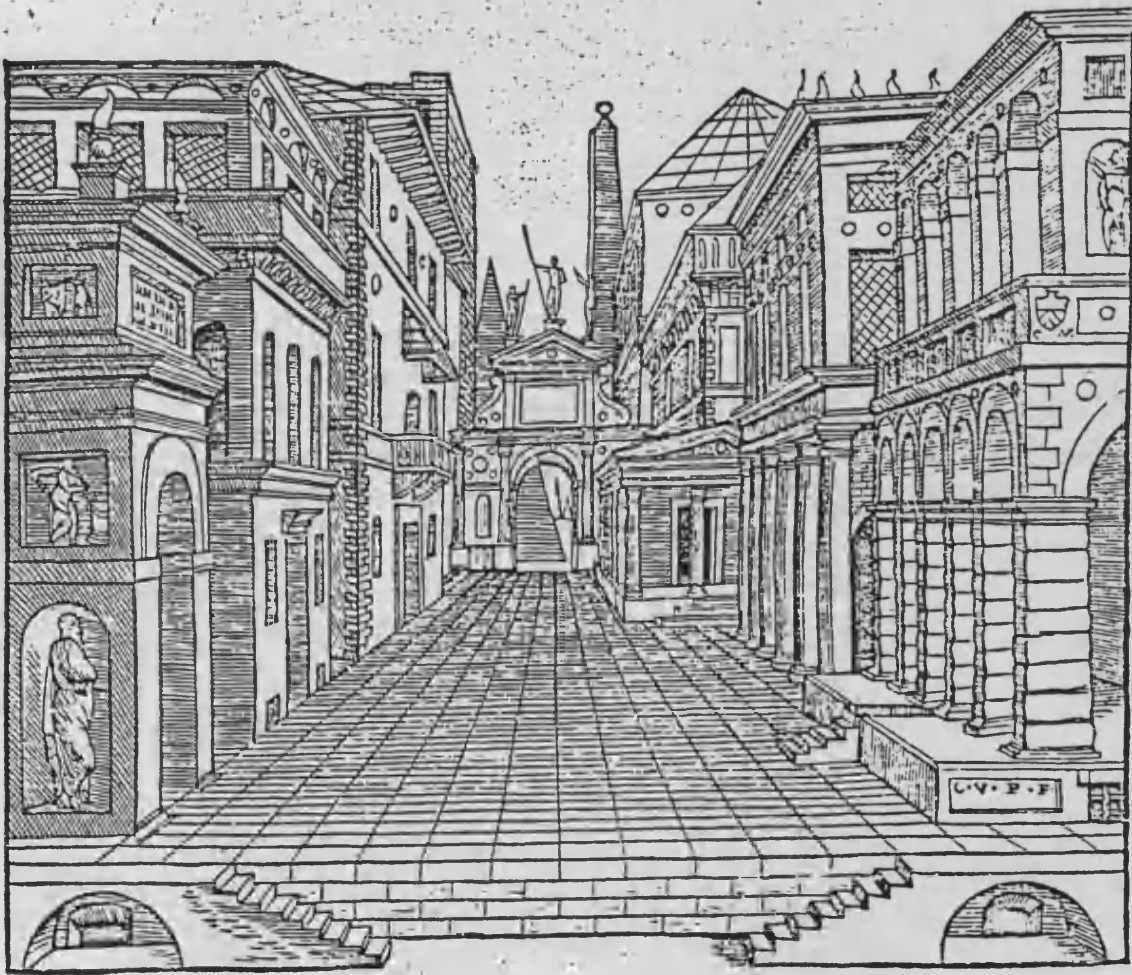
"...Comicarum antea Scenarum dispositiones patefaciemus: in quibus priuata aedificia, ut civium, causidicorum, negociantium, parasitorum, e huiusce ordinis conditionisque personarum extruuntur." (30)

Y nos recuerda, sobre todo, la descripción que hacía Calvete de Estrella de la escenografía de una de las comedias ofrecidas en Milán, en 1548, por Ferrante Gonzaga al príncipe Felipe: en ella, como tendremos oportunidad de comprobar en páginas posteriores, el relator se refería también a una plaza, casas y templos, tiendas de oficios, e incluso a un reloj.

Hay algo más en estas fiestas de 1570 que nos llama la atención: la iluminación de la plaza, señalada como cosa



- Escena cómica



- Escena trágica





- Escena satírica

"curiosa" por el relator: "tenia la cerca que en la plaza mayor estaba, en todas sus almenas unas lámparas artificiales, cubiertas por la haz que a palacio miraba con unas grandes redomas — llenas de agua, por las quales despedian las luzes con tan gran resplandor y rayos, que verdaderamente parecian embiados del — sol natural."<sup>(31)</sup> Sistema éste, el de anteponer a la fuente de iluminación recipientes de vidrio repletos de líquido, recomendado por los escenógrafos italianos pues evitaba que las luces que provenian de los decorados y del escenario, deslumbrasen al público. Así Serlio, tras indicar la manera de teñir el agua para lograr efectos de luz color celeste, rubí o topacio, utilizando incluso vino blanco o tinto para ello, añade:

"Ma (senza dubio alcuno) l'acqua pura passata pel — feltro, contrafarà li diamanti. Pure, per farli, sarà necessario adoperare alcune forme in punta et in tavola, et alla fornace de i vetri fare delle boccie che prendano tal forma, e quelle impire d'acqua."<sup>(32)</sup>

La alusión del relator al recipiente como "redoma" — (vasija de vidrio ancha en su fondo que va angostándose hacia la boca), se aproxima, pues, bastante a la recomendación de Serlio.

Más tarde Leone de'Sommi en sus Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche (1556) incidirá en este aspecto escenográfico:

MASSIMIANO: Or ditene, di grazia, per qual cagione questi vostri lumi sono, per lo piu, con trasparenti vetri et con varii colori adombrati?

VERIDICO: Questa fu invenzione di coloro che conobbero quello a che molti non avvertiscono, cioè che il lume, il quale brillante percote ne gl'occhi, offende troppo estremamente chi di continuo ha da mirarlo. Bisognando dunque allo spettatore fissar sempre gl'occhi su per la scena, a mirar, ora in questa parte di —

quella, et ora nell'altra, i varii successi, fu provisto con questa invencione di no'l -- lasciar offendere, velando i lumi con quella vaghezza che ben vedete."<sup>(33)</sup>

Claro que, estos tratadistas y aún otros de sus contemporáneos, se referían a la iluminación desde el escenario, recurso que no nos consta que fuese utilizado en la representación de Amadís de 1570.

En alguna ocasión, sin embargo, debió utilizarse la iluminación desde el escenario. Una de las -- primeras piezas de Lope de Vega, si no la primera, Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe, anterior a 1583, incluye esta acotación escenográfica:

"Descúbrese un lienzo, y hase de ver en el -- vestuario una ciudad con sus torres llenas -- de velas y luminarias, con música de trompetas y campanas."

No es que la puesta en escena de esta comedia siga a pies juntillas los modelos italianos, según vimos ya antes.<sup>(34)</sup> Lo que nos parece, sin embargo, es que Lope está adaptando a las necesidades de un patio o corral, un tipo de puesta en escena a la italiana.

La representación del Amadís de 1570 plantea, en todo caso, el problema de una posible repercusión -- de la escenografía italiana en España, ya en la época de Felipe II. Dada la importancia teórica de este aspecto, tendremos que retomarlo más adelante.

De momento, pero, habría que dar el suficiente relieve a esta línea de evolución que, a partir de

Los orígenes de la comedia caballeresca

espectáculos de marcado sello cortesano, como son los torneos, así como de esas introducciones que poseen en sí mismas el germen de una acción, en principio sólo narrada (como la de Salamanca, 1543), y también de esas escenas representadas por los personajes vivos que acompañan sobre carros a las cuadrillas de caballeros (Benavente, 1554) lleva a cristalizar a mediados de siglo en auténticas representaciones breves dialogadas, como la de Bradamante y Bellón, a la que significativamente se refiere el relator como "coloquio". Es en esta línea de evolución donde hay que situar el drama-fasto de Luis Milán, la Farsa de les galeres de la Religión de Sanct Joan.<sup>(35)</sup>

Y en esta línea vale la pena notar no sólo que los torneos van arrancando temas a la literatura caballeresca<sup>(36)</sup> (la insistencia sobre los libros de Amadís es una prueba), sino sobre todo que van creando con ello la posibilidad de desarrollar estos temas dramáticamente, hasta convertirlos en "comedias", como creemos es el caso de la representación de 1570, que vendría a representar así uno de los escasos testigos sobrevivientes de los orígenes de un género dramático barroco, el de la comedia caballeresca, engendrada en el marco del fasto cortesano, y que recogerá una de sus características básicas: el gusto por la espectacularidad visual. A esta evolución debió contribuir también el hecho de que el tema caballeresco invadiese otros terrenos del fasto, como la mascarada, que diluía el aspecto del combate en favor del disfraz y de la "invención". Y debió también influir el hecho de que torneos como el de Bins o Valencia se planteasen, ya no como escenas sueltas sobre carros, desligadas entre sí, sino como una única acción. A partir de aquí sólo hacía falta enriquecerla y dar mayor relevancia al diálogo.

Esto no quiere decir probablemente que en esta línea de evolución unos espectáculos sustituyan en el tiempo a otros. Los simples juegos de destreza militar continuarán practicándose, como comentábamos al principio de este apartado, en el XVI y aún en el XVII. Así la sortija — que en 1590 tuvo lugar ante la presencia de Felipe II, organizada por la nobleza.<sup>(37)</sup> Pero también los torneos acompañados de carros, a veces con elementos escenográficos, y personajes disfrazados, como el que tuvo lugar en Valladolid en 1590 organizado por el Marqués de Camarasa: una de las invenciones, la de Diego Sarmiento, consistía en un carro triunfal adornado en sus cuatro esquinas de otras tantas pirámides, por las cuales trepaban pámpanos y sarmientos que hacían alusión a su apellido. Era tirado por cuatro caballos y guiado por dos cocheros que representaban ser al rey Midas y al sátiro Marsias. Sobre el carro, entre otros, Baco, la ninfa Erigone y tres músicos cantando un romance con la declaración de la fábula que se representaba. Tras el carro, Sileno, ayo de Baco, que por orden de éste servía a D.Diego en la sortija.<sup>(38)</sup> Por tanto, todavía son éstas escenas sobre carros, en las que un personaje recita un texto explicando su significado, como en el torneo, citado, en Benavente (1554).

El marco escénico de estos espectáculos/torneos sigue siendo, pues, como en la Edad Media, un lugar específico de la ciudad o, en un ámbito más restringido, un patio o un jardín. Continúan utilizándose para el público las ventanas de los palacios y/o tablados para los grandes señores, los cuales rodeaban el área donde debía desarrollarse el espectáculo.

Escenográficamente, existen varias soluciones: o disponen de un elemento escenográfico único y fijo que se integra en el torneo (el castillo al final del palenque, 1543), o se utilizan los tradicionales carros, que desfilan o hacen su entrada sucesivamente, acompañando a las cuadrillas de combatientes, pero que no suelen integrarse en el torneo, sino que se plantean más bien como una cadena de escenas sueltas, previas al combate, en un espacio escénico neutro (Benavente, 1554); o, finalmente, y en aquéllos más evolucionados dramáticamente, se integra la escenografía en el torneo, configurando diferentes hitos o pasos en el recorrido de los caballeros, como una especie de escenario múltiple simultáneo (así en Bins y Valencia) que explota elementos de gran arraigo en el fasto (naves, peñas, fuentes, o arcos triunfales...)

Soluciones escenográficas del torneo.

#### IV.2.- MÁSCARAS Y TEATRO

Otro espectáculo, heredero esta vez de los antiguos momos, que alcanzó un probado éxito en el XVI y en el XVII, fue el de las máscaras o mascaradas, basadas en el disfraz y, como la palabra indica, en la máscara. A veces consistían en simples bailes o desfiles. Otras se acompañaban de suntuosa escenografía.

Este último es el caso de la máscara organizada en 1564 en el Alcázar de Madrid por las damas de la princesa Juana y de la reina Isabel de Valois. (39)

Las damas se distribuyeron en dos bandos. La Reina y siete damas de una parte, y la Princesa y otras tantas de la otra; "el precio fue un escritorio que ualía mill y quinientos ducados, por parte de la Reina; y la princesa puso una arquita, que costó dos mill y quinientos, llena de guantes, gorgueras y lienços, de

cadenetas y muchos perfumes..." Cada cuadrilla, con disfraces, máscaras, músicas, bailes y en ocasiones escenografía, representaba, en diferentes cámaras, una invención. El juego parece haber consistido en lo siguiente: la princesa tenía que adivinar quién de entre las damas disfrazadas y en mascaradas era la reina, y asimismo la reina con la cuadrilla de la princesa.

A pesar de la extensión del texto creemos que vale la pena detenerse en él, pues aunque es citado en ocasiones, sólo una lectura de primera mano puede dar idea de la complicación escenográfica a que podían llegar estos — "juegos de damas", como los llamaba Cabrera de Córdoba, — así como ilustrarnos sobre los temas preferidos por los gustos cortesanos:

#### "LA PRINCESA

Sacó la primera invención desta manera: ocho portugueses, comendadores de la Orden de Christo, muy bien aderezados con capuchas y barretes y puntas de oro; estaban debaxo de unas cortinas y un cielo de tela de plata carmesí quatro damas y quatro moças de cámara, uestidas a la portuguesa y con cántaras en la caueça llenas de flores, y en entrando la reina y sus damas comenzaron a tañer y cantar folías portuguesas, y andaban por junto las del juego, que parecia muy bien. No acertó la Reyna.

#### LA REINA

La primera invención de la Reina fue un entretexido de iedra, a manera de pared, cosa muy hermosa de ver. Estaban en este entretexido ocho salvajes, y detrás dellos estaban otras ocho ninfas, muy rricamente uestidas, y tenían asidos a los salvajes con ocho cadenas por las gargantas, y era cossa muy hermosa de ver. Entró la princesa y -

damas, y después de haber hecho muchas diligencias, no acertó la Princesa.

#### LA PRINCESA

La segunda emuinçión de la Princesa fue ocho deçeplinantes puestos con muy buena orden, con sus deçeplinas, y una uieja, que parecia de las alumbradas, con una caja de mermelada rrepartiendo por los deçeplinantes, a manera de forçallos porque no desmayasen; a los lados estaban Doña María de Aragón y Doña Luisa de Castro, armadas con armas del Rrey, muy ricas y con muy hermosas plumas en las açeladas y sendas alauardas en las manos, y todos los cantores del Rrey apartados cantando el salmo de Miserere mei. No açertó la Reina.

#### LA RREINA

La segunda ynuençión de la Rreyna fue ocho serranas muy bien adereçadas, a uso de aldea, con muchas manillas de plata y sartas de corales a las gargantas, con sus patenas grandes y capillos, como labradoras, tañiendo con panderos y bailando, cosa harto graciosa de uer su mucho concierto en sus corros. No açertó la Princesa.

#### LA PRINCESA

La tercera inbención de la Princessa estaba en un bosque muy espeso, un estanque cuadrado con quatro columnas, en cada esquina la suia; tenia este estanque quatro caños que corrían de bajo para arriba por un arte muy gracioso y sutil, y todo alrededor cuuerto con muy hermosas flores, que parecia el más hermoso prado que se puede ymaginar; cercaban este estanque ocho serrenas [sirenas] hermosas y apuestas quanto se pueda pensar, y en guarda della



estaban quatro saluajes muy fieros. En grandeza todo estaba tan estremado, que parecia tanuién que antes natural que - hecho con artificio. No açertó la Reina.

#### LA REINA

La tercera ynuención de la Rreyna fue un castillo con su barbacana, mui hermosa cosa de uer; tenia a los lados quatro cubos, a los quales estaban las del juego, en cada uno destos dos mui extrañamente adereçadas, y de la çinta arriua se parecian. Por ençima de los cubos estaba cercado este castillo de soldados, muy hermosamente adereçados, que parecian a manera de batalla.

Créese que aqui hiço tranpa la Reina a la Princesa, porque, en tomando la Princesa, tardó mucho la Reyna en descubrirse; puso por achaque que se le habia asido la rropa. Al fin, no acertó la Princesa.

#### LA PRINCESA

La quarta inuención de la Prinçesa fue una rrueda de Fortuna, bareteada de muchos colores de tafetán. Estaban las del juego metidas dentro, uestidas a la morisca. Estauan quatro ginetes moros en quatro partes de la rrueda, muy rricamente bestidos; alrededor estaban treinta turcos, hermosísimamente aderezados, con lanças y adargas. El Rrey dellos y su hermano salieron a reçiuir a la Rreyna cantando Alhanbra harma. Estas heran doña María de Angulo y Laura, que cantaban uien, y boluieron delante della asta la rrueda por uer si podia conocer a la Princesa, y fue por demás, porque todas tenían máscaras, una en la cara y otra en el colodrillo, y volviéndose muchas ueçes, no se podia tomar tino. No açertó la Reina.

## LA REINA

La quarta ynuención de la Rreina. A la entrada - estaba una huerta de árboles mui hermosos y frutas muy naturales y contrahechas; luego, más adelante abía un bosque, en el qual auía mucha adversidad (sic) de caça, corços pequeños, gamos, lechones, liebres, conejos y jabalíes. La Rreina y sus compañeras uestidas de montería, unas con arcos y otras con ballestas, puestas sus aljabas a las espaldas y otras colgadas al hombro; unas tirauan a la caça, y otras andauan al ojeo; otras descansando a la sonbra de los árboles, como que tenían calor, con mui ermosas posturas. A mi ver fue la cosa más graçiossa que se pudo ymaginar. Mataron muchos conejos, y otros tomaron bibos. Fue muy rregoçijada fiesta y mui discreta. No açertó la Prinçesa

## LA PRINCESA

La quinta inuención de la Prinçessa fue una cueva encantada metida entre mui grandes peñas; heran tan hermosas, que parecían naturales. Aquí estaba encantada una pastora; desta cueba salían ocho sierpes tan espantables, que parecían estar uibas. Junto a ellas estaban quatro encantadores y quatro encantadoras con uelas ençendidas y litros en las manos; y luego como entró la Rreina, començaron las sierpes a dar silvos y a batir las alas y echar fuego por las bocas, y los encantadores haçían grandes vi-sajes, y las encantadoras lo mismo, haçiendo muestra que se les acababa el encantamiento; y luego la pastora començó a cantar muy suavemente, la qual era Laura, hiço después una oración en que deçía a la Rreina que señalase una de las sierpes, y que aquélla que su Magestad señalase sería libre del encantamiento en que estaba. No açertó la Reina.

## LA RREINA

La quinta invención de la Rreina fue muy buena. Hera un encantamiento en que estaba el Paraiso de Niquea - en esta manera. Estaba un teatro muy hermoso que subían a él por siete gradas, todo hecho con columnas de oro, y todo colgado de brocado y muchos candeleros de oro con uelas — blancas. Aquí estaban las damas de Niquea todas armadas a lo rromano; estaban dellas durmiendo y otras enclinadas — las caueças, como que estaban sin ningún cuidado, que parecían estar encantadas, y era un estrado muy alto, y ençima de todo estaba una silla con muchas perlas y piedras y en ella estaba Niquea, la cosa más hermosa que se puede pensar; hera una dama françesa que se dice Santena; dicen que era ynumerable el balor de joyas i piedras que tenía sobre sí. Estaban dos ninfas pequeñas yncadas de rodillas delante de Niquea tiniendo un espejo. Estaba delante de todo esto un belo preso con una espada, con mui sutil arte en el encaje. Entrando la Princesa se cortó el çendal con la espada, cossa maravillosa. Olgóse mucho la Princesa, aunque no acertó.

## LA PRINCESA

Esta fue la postrera ynuención y la mejor de todas. Estaba una gran sala, todas las paredes entretejidas de yedra, tan extrañamente, que parecía haber nacido allí; y al cabo della hauía un gran estrado que subían a él por tres gradas, enmedio del qual hauía una cabaña hecha de rromero mui florido, también otras muchas maneras de flores, y también tenían todas las paredes de la cabaña muchas rrosas, que, aunque temprano, no faltó quien corrió la posta por ellas, que hera cosa mas de ber del mundo. De[ntro de] este estrado estaba un estanque, del qual corría un caño -

de agua que hacía mucho ruido. La Princesa estaba metida en esta cabaña y con ella todas sus damas, hechas ninfas, muy hermosamente aderezadas. Estaba la diosa Diana, la qual hera Doña Madalena de Bobadilla; estaba sin máscara, en un pie, delante de la Princesa, extremadamente aderezada, como pintan las diosas; tenia una corona de gran valor hecha de perlas de gordor de abellanas, y en medio de la corona — una media luna de plata; el encaje y lo demás de cristal; tenia arco y aljaba de mucho precio. La Princesa tenia una vigüela de arco, con que llevaba el contrabaxo; y las demás ninfas tenian bigüelas de arco y de mano y clauicordio y dos arpas. Estaban por esta horden: a los lados de la — Princesa estaba Doña María Madalena y Doña Luisa de Castro con las dos arpas; y luego, junto, estaba Doña Luisa Sarmiento con bigüela de mano, y a la otra parte estaba Laura con clauicordio; estaban junto a la Princesa Doña María Manuel y Doña María de Aragón y Doña Ofrasia, con bigüelas — de arco.

Estaban en guarda de este estanque cuatro sátiros, junto al qual estaban unas gradas de plata, y en ellas puestas por su orden treinta y seis belas blancas, con que se alumbraba toda la cabaña. Delante de todo estaba un çendal muy delgado, y dél hiban ocho listones encarnados adonde estaban las ninfas. Començóse la música, que hera cosa de gran entretenimiento y acordaba con el ruido del agua y con el canto de muchos canarios, que haüa enjaulados — por la cabaña y paredes de yedra, cosa del çielo. Entró la Reina y las ninfas quitaron el çendal con los listones — que le tenian, muy graçiosamente; duró ansi un poco la música. No acertó la Reina..."

Dada la escasez de relaciones sobre espectáculos cortesanos del XVI, el texto cobra una notabilísima importancia, en tanto en cuanto es prueba de la existencia de una práctica espectacular cortesana muy sofisticada a mediados del XVI, establecida al amparo de la corte de Felipe II, y con una escenografía compleja y ricamente elaborada.

Este espectáculo recoge la mayor parte de sus elementos de la tradición del fasto medieval y del XVI: la afición por el personaje mítico del salvaje, que es comprobable ya en los fastos más antiguos que tenemos documentados en la Corona de Aragón: por ejemplo, en aquel "joc" de salvajes representado en 1373 ante el duque de Gerona y su esposa Doña Violante en Valencia. La utilización de animalillos vivos en los espectáculos, como en aquellos fastos de 1399 por la coronación de Martín el Humano, en donde habíamos visto surgir de la herida de una fingida leona, conejos y liebres, perdices y tórtolas, y algunos jabalís. El gusto por encantadores y encantamientos. Recordemos al respecto la escena de magia que representaban un mago y 30 caballeros turcos en el torneo ofrecido en Nápoles en 1423 por Alfonso el Magnánimo. Y también los disfraces de turcos, "a la morisca", que hacían las delicias del Condestable D. Miguel Lucas de Iranzo, y que estaban llamados a gozar de gran fortuna como parte de fingidas escaramuzas o torneos entre moros y cristianos. La utilización de serpientes y dragones se pierde en los orígenes del fasto medieval. La inclusión de sirenas en los espectáculos la tenemos documentada ya desde 1392 en Valencia, donde una "nau ab serenes" participaba en el recibimiento de Juan I, y sirenas sobre un castillo intervenían en 1414 en la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza. La participación

de sátiros, ninfas cazadoras, dioses mitológicos, como ahora la diosa Diana, entre serranas o pastoras es explotada al máximo en los fastos del XVI, en torneos dramáticos, en desfiles de carros triunfales, y en los mismos arcos triunfales, como hemos tenido oportunidad de comprobar.

La máscara de "deçiplinantes", con la vieja que recuerda a la Celestina y su más que posible alusión política debió tener un éxito más puntual. Una máscara similar la hemos documentado al referirnos a los festejos públicos que tuvieron lugar en Toledo en 1555 por la conversión de Inglaterra,<sup>(40)</sup> aunque las máscaras a las que aludía Horozco en la descripción de estos festejos, tenían más que ver con la tradición popular y carnavalesca.

De especial interés para nosotros son los elementos escenográficos. Los castillos habían formado parte tradicionalmente de los fastos y las noticias al respecto son abundantes, desde la primera documentada, la de 1373 para el recibimiento hecho en Valencia al príncipe Juan. Y lo mismo podemos decir de otro elemento, la denominada peña, roca o cueva según la documentación, que aparece ya en 1399 en los fastos por la coronación de Martín el Humano. Una rueda de la Fortuna giratoria era utilizada, incorporada a un castillo en 1414 con motivo de la coronación de Fernando de Antequera. Un huerto de amor aparecía en los momos portugueses de 1500. Un paraíso con una fuente formaba parte de la escenografía móvil con que Medina del Campo recibía en 1543 a la infanta María de Portugal y en 1548 en Zaragoza uno de los carros paseados por las calles con motivo del recibimiento del archiduque Maximiliano incorporaba "simulacros de bellísimos jardines, con flores y arbustos cargados de frutas..."<sup>(41)</sup>

Todos estos elementos escenográficos eran sustentados por carros, bien paseados por las calles, bien introducidos en el ámbito privado de los salones. Sin embargo, en las invenciones de 1564, los elementos escenográficos son fijos. A veces parecen desparramarse por la sala, como es el caso de la cuarta invención de la reina: "A la entrada de la sala estaba una huerta de árboles (...) luego más adelante había un bosque...". En otras es evidente que un tablado ocupa un área de la sala, posiblemente ante uno de los muros, y sustenta la escenografía. Así en la quinta invención de la reina, en donde la referencia del relator al tablado como "teatro" apunta a su utilización en las representaciones teatrales cortesanas contemporáneas: "un teatro muy hermoso que subían a él por siete gradas, todo hecho con columnas de oro, y todo colgado de brocado y muchos candeleros de oro con uelas blancas". También el tablado será empleado por la princesa en la última invención: "un estrado que subían a él por tres gradas...".

Queremos llamar la atención sobre la utilización de cortinas ante la escenografía, en aquellos casos en que ésta se encuentra sustentada por un tablado. Es el caso de la quinta invención de la reina: "Estaba delante de todo esto un belo preso con una espada (...) entrando la princesa se cortó el çendal con la espada". Y es el caso también de la última invención: "Delante de todo estaba un çendal muy delgado, y dél hiban ocho listones encarnados adonde estaban las ninfas (...). Entró la reina y las ninfas quitaron el çendal...".

Las cortinas precisamente habían sido utilizadas en los momos portugueses de 1500 para descubrir el carro que sustentaba el huerto de amor, que luego sería retirado a través de la puerta de la sala.

Pero hay algo más de verdadero interés: la utili-  
zación sobre los tablados de iluminación artificial; los -  
candeleros de oro con velas blancas en la quinta invención  
de la reina; las treinta y seis velas blancas puestas jun-  
to al estanque, en unas gradas de plata, "con que se alum-  
braba toda la cabaña".

En cierto modo esta fijación de diferentes esce-  
narios en diversas salas, lleva al colmo de la sofistica-  
ción y del lujo la concepción del escenario múltiple: el -  
cambio global de escenario se produce con el trasvase de -  
actores y espectadores a través de todo un rosario de sa-  
las.

Un elemento de la escenografía, el estanque, uti-  
lizado en dos de las invenciones, nos recuerda el estanque  
con peces de colores que era mencionado en acotaciones ex-  
plicitas e implícitas en el Amadís de Gil Vicente.

Y otro elemento escenográfico, la "cabaña" de la  
última invención, nos recuerda la mención que de ella se -  
hace en algunas églogas pastoriles: por ejemplo en la Far-  
sa hecha por Alonso de Salaya. Es muy posible que muchas -  
églogas pastoriles que no hacen alusión ninguna a la esce-  
nografía de su representación incluyesen cabañas y lugares  
amenos, tal como se deduce a menudo de las alusiones textua-  
les, y tal como efectivamente ocurre en las comedias pasto-  
riles de Lope, que exigen este tipo de escenario. <sup>(42)</sup>

Asimismo a partir de este documento se comprende  
bien uno de los mayores alicientes de este tipo de espectá-  
culos para las damas de la corte: el diseño, la preparación  
y la exhibición de vestidos y máscaras. No es extraño que  
falten alusiones al vestuario en las acotaciones de las co-  
medias pastoriles o mitológicas cortesanas del tiempo de -  
Lope de Vega, justamente cuando tanto abundan en los géne-



ros característicos del teatro de corral, en que el vestuario juega un papel escenográfico determinante. Probablemente ni Lope ni ningún otro dramaturgo osaba anticiparse a los deseos de las damas ni predeterminar un vestuario que era para ellas motivación fundamental de la representación, ocasión de recreo, y "last but not least" objeto privilegiado de despilfarro.

Los fastos de 1564 son exponente de los gustos cortesanos contemporáneos en materia de espectáculos: vestuario lujosísimo, infinidad de elementos de atrezzo (cántaros, flores, arcos aljabas, instrumentos musicales...), riqueza escenográfica, y esa tendencia a un espectáculo total con inclusión de música y canto, baile y danzas, — que está en los orígenes del drama lírico en España<sup>(43)</sup> y que se reflejan ya en las obras cortesanas más antiguas — con que contamos: Adonis y Venus de Lope o la anónima Fábula de Dafne. Con razón Menéndez y Pelayo consideraba — "libretos de opera (que esto son, en rigor)" las comedias mitológicas de Lope.<sup>(44)</sup>

Los fastos de 1564 perfilan, además, dos de los temas que van a convertirse en los géneros fundamentales de la comedia cortesana barroca de aparato: el mitológico y el caballeresco. Precisamente con el título de Las glorias de Niquea bautizaba el Conde de Villamediana su comedia escrita para celebrar el cumpleaños de Felipe IV en 1622.

La afición de Isabel de Valois a la lectura de libros de caballería parece segura. En 1563 daba orden de comprar los cuatro libros de Amadís en francés (y otros siete sin título); en 1562 el Febo; y precisamente en 1564 una de sus damas (probablemente a petición suya) compra Don Florisel (seguramente Don Florisel de Niquea).<sup>(45)</sup>

Hay, ya no un tema sino más bien un motivo, con el que nos ha sorprendido tropezarnos una y otra vez en nuestro rastreo documental a través del XVI: los personajes que se duermen o que aparecen dormidos (a veces por encantamiento) sobre el escenario. Lo hemos visto en la invención de Niquea. Lo vimos ya en el Coloquio entre los gigantes Bradamante y Bellón hecho en 1543 en Salamanca para recibir a la infanta María: Bellón despertaba a Bradamante para avisarlo de la llegada de la infanta. Pero es que el tema ya aparece en las primeras piezas pastoriles cortesanas (en Plácida y Victoriano, o en las mismas églogas navideñas de Encina), hasta ser recogido por las comedias mitológicas y caballerescas, como tendremos ocasión de comprobar. Quizá el origen haya que buscarlo en las piezas navideñas: en aquella escena de los pastores dormidos y sorprendidos por la llegada del ángel que anuncia el nacimiento, documentada ya en la Vita Christi de Íñigo de Mendoza.

Las conexiones entre fasto y teatro se vislumbran riquísimas a través de este documento.

La utilización de animales vivos tan comprobada en el fasto pasará también a la comedia cortesana: ya men

cionamos la nube que se abría lanzando pajarillos vivos - en Adonis y Venus de Lope.

El ambiente recreado en la segunda invención de la reina: serranas y labradoras "a uso de aldoa", nos evoca todo aquel género de comedias "pastoriles" de la primera época de Lope (anteriores a 1604): El verdadero amante, Los amores de Albano e Ismenia, Belardo el furioso o La Pastoral de Jacinto.<sup>(46)</sup>

El tema morisco, tan arraigado asimismo en el mundo del fasto, y utilizado en una de las invenciones, debió gozar de éxito teatral a finales de siglo. Rojas Villandrando en El viaje entretenido, da cuenta de ello en su conocida "Loa de la Comedia": "... después de esto/, se usaron otras sin éstas,/ de moros y de cristianos, con ropas y tunicelas".<sup>(47)</sup> Por nuestra parte recordemos por ejemplo, Los baños de Argel o La gran sultana de Cervantes y El Argel fingido, Los Cautivos de Argel, El Grao de Valencia o Los hechos de Garcilaso de Lope... Este éxito es también detectable entre el público cortesano a juzgar por las fiestas organizadas en Denia por su marqués, D. Francisco Sandoval y Rojas, para festejar a Felipe III y su hermana Isabel Clara Eugenia, en 1599. Lope de Vega, - autor de una de las relaciones sobre las fiestas, hace mención de un fuerte "fabricado" en el patio del Castillo, al que fingía combatir una escuadra turca.<sup>(48)</sup> Y hace mención también de una comedia de "Villalna" cuya acción parece ha

ber hecho referencia a Argel. La comedia fue interrumpida además por un capitán con el fingido aviso de la llegada de turcos a las playas de Denia, mecanismo éste, el de la representación dentro de la representación, muy del gusto cortesano. Al día siguiente cuando realza y comitiva partían hacia Oliva les salían al encuentro cien caballeros con disfraces de moros, y "todos entienden que fue traza/ para alegrar las tardes...".<sup>(49)</sup> Tanto El Argel Fingido y Renegado de Amor, como Los cautivos de Argel, se han fechado en 1599 por las alusiones a las bodas de Felipe III y Margarita de Austria, que tuvieron lugar ese año. Algunos investigadores suponen que Los cautivos podría haber sido representada en Denia.<sup>(50)</sup>

En 1599 tiene lugar para la nobleza, instalada en el Real de Valencia, una comedia "en una sala grande, aderezada con la tapiçeria de la historia de Túnez", ¿Quizá en relación con el tema de la comedia?.<sup>(51)</sup>

De la afición cortesana por los juegos a la moda morisca da pruebas también El Prado de Valencia de Tárrrega en donde el desenlace se produce por una espectacular máscara de caballeros cristianos que se disfrazan de moros (de nuevo la ficción dentro de la ficción).

Recordemos, en fin, que ya la trama de la Farsa de los caballeros de la Religion de Sanct Juan, incluida en El Cortesano de Luis Milán, recogía el tema: los caballeros cristianos se enfrentaban en un torneo con los turcos que habían raptado a sus damas.

El personaje del salvaje que entronca directamente con los orígenes del fasto, será recogido por la comedia. Como ejemplos, las tempranas comedias de Lope Ursón y Valentín, Los Celos de Rodamonte, o El ganso de oro.<sup>(52)</sup>

Esta última comedia, El ganso de oro, introduce además algunos elementos temáticos y escenográficos, que recuerdan los fastos de 1564, y en concreto la quinta invención de la reina: aquélla de la cueva, rodeada de encantadores y encantadoras, de donde surgían sierpes y una pastora cantando. En El ganso de oro encontramos como elemento escenográfico la cueva; de allí saldrán la "sombra" del mágico Bardano, el mago Felicio, Belardo con la cabeza de una "sierpe"... Y por allí entrarán pastores y pastoras, sufriendo toda suerte de encantamientos. (53)

Es éste un motivo, el de los encantamientos que encontramos arraigado en el mundo del fasto (recordemos también el torneo organizado por Alfonso V en Nápoles, — 1423), pero que también aparece en los orígenes de la comedia italiana (Il necromante de Ariosto, o Il viluppo de Parabosco, por ejemplo) y española y portuguesa: una hechicera aparece en la Comedia Rubena y en el Auto das fadas de Gil Vicente, un hechicero moro realizando un conjuro, en la Armelina de Lope de Rueda, nigromantes intervienen en la Farsa Paliana, en la Farsa Florianana, y en la Carmelia de Timoneda, por poner algunos ejemplos.

Otro motivo utilizado en estas máscaras, el de la caza, será muy frecuentado por la comedia barroca desde sus orígenes: recordemos, de Lope, Los hechos de Garcilaso, El príncipe inocente o El Marqués de Mantua, entre muchas otras.

En cuanto al trasvase del tema de los cercos de ciudades y castillos del fasto a la comedia ya lo hemos documentado suficientemente y no vamos a insistir. (54)

La proyección del tema caballeresco en el terreno de la mascarada, y de nuevo en simbiosis con el tema mitológico, lo encontramos en El cortesano de Luis Milán:<sup>(55)</sup> en una sala del Palacio Real, los cortesanos pondrán en escena una máscara que incorpora un combate entre griegos y troyanos. Al son de trompetas y clarines desfilan todos los personajes, guiados por Milán, quien irá describiendo el vestuario, las armas y los mote de los participantes. Ante la crudeza del combate harán su aparición Apolo "tañendo su cítara" y la ninfa Syringa, y ambos pondrán fin al combate. Intervención, pues, de los dioses en los asuntos humanos; cosa que recuerda de inmediato, escenas similares en piezas teatrales, como la de Venus y Mercurio en Plácida y Vitoriano. Este recurso obtuvo un indudable éxito. En La Armelina de Lope de Rueda, Neptuno, tras informar de su origen mitológico declara que llega a "desfacer entuerto" y en el Colloquio de Camila, del mismo autor, será Fortuna quien imponga justicia.<sup>(56)</sup> ¿Para qué hablar del Amphitrión de Timoneda?

Los desfiles y cortejos, tan caros a los fastos cortesanos, los hallamos ya en las piezas teatrales más antiguas. Desde La Trophea de Torres Naharro (el desfile de personajes con regalos) a las primeras comedias barrocas: en El esposo fingido de Tárrega, por ejemplo, veremos desfilar, al principio del tercer acto, todo un cortejo de bautismo (con padrino y madrina, un "tamborinero y cuatro villanos baylando"), y uno de gran prestigio social recorrerá los versos de El prado de Valencia, de Tárrega, y se transformará en alegórico en la contrafacción de Lope en El Grao de Valencia.

Valencia:  
máscara -  
de grie-  
gos y -  
troyanos.

Finalmente, queremos hacer mención de un espectáculo parateatral que aunque no es propiamente una máscara, posee un gran interés desde el punto de vista escenográfico. De nuevo entraremos a saco en El Cortesano, documento único en el panorama del XVI español, y que permite formarse una idea exacta del grado de importancia que debieron adquirir fasto y teatro en aquellas cortes que, como la del duque de Calabria y Germa<sup>n</sup>na de Foix, descrita por Milán, se concebían a sí mismas como espectáculo.

Se trata de una fiesta de Mayo como las celebradas en Italia, ofrecida por los cantores del duque en la huerta del Palacio Real, y cuya escenografía es descrita así por Milan:

"Estaba un cielo de tela, pintado tan natural que no parecía artificial, con un sol de vidrio como vidriera, que los rayos del otro verdadero daban en él y le hacían dar luz, no faltando estrellas que por sutil arte resplandecieron a la noche. Debajo dél había una bellísima arboleda, con unos paseaderos de obra de cañas, cubiertas de arrayán, y entre ellos unas estancias en cuadros, hechas de lo mesmo; y en medio de este edificio estaba una plaza redonda, arbolada a entorno de cipreses con asentaderos, donde estaba una fuente de plata, que sobre una columna tenía la figura de Cupido, que la representaba un mo<sup>ch</sup>acho muy hermoso — con arco sin cuerda, asegurando con este mote que en una guirnalda traía: sin cuerda por no acordar. En el remate de la columna estaba este letrero: Soy la fuente del deseo, que su deseo alcanzará quien d'esta agua beberá." (57:)

Una fiesta de mayo a la italiana

La referencia de Milán a un "edificio" parece -- apuntar a que se trataba de un cuerpo escenográfico, desde luego no pintado, sino reproduciendo elementos de un paisaje idealizado (los cipreses, los asentaderos...), y por lo tanto en tres dimensiones. Nos llama la atención esa -- alusión a la iluminación nocturna de las estrellas, que -- presupone la ubicación de una fuente de luz tras los vi-- drios, cosa que recuerda a las recomendaciones que al res-- pecto hacían los escenógrafos italianos.

Nos encontramos, pues, con un tipo de escenogra-- fía al aire libre que armoniza elementos naturales y arti-- ficiales para crear la ilusión de un paisaje campestre idea-- lizado. El "edificio" remite no a un paisaje real, sino -- muy a la manera renacentista--, a un paisaje organizado en donde ha intervenido la mano del hombre (fuente, paseade-- ros, estancias en cuadro...). Quizá convenga recordar aquí la influencia que la técnica decorativa del ars topiaria -- ejerció sobre la evolución escenográfica del drama pasto-- ral italiano, según ha señalado M.Pieri.<sup>(58)</sup> L'ars topia-- ria consistía en la posibilidad de crear ambientes rústi-- cos al aire libre conjugando elementos naturales y artifi-- ciales (templetes, cabañas, fuentes...) creando para el -- príncipe un lugar idílico, una torre de marfil aislada -- del mundo activo. A este paisaje "manipulado" remite nues-- tra escenografía, situada ella también en el corazón de -- otro paisaje manipulado: la huerta del real.

La tendencia no cesará con el siglo sino que se acentuará, sobre todo con la refeudalización y el refuerzo que ésta supuso para los modos de vida nobiliarios: huer-- tas cerradas sobre ellas mismas (como la huerta construida por el duque de Lerma para Felipe III en Valladolid), pla--



zas para los entretenimientos de la nobleza (así será concebida la plaza de la villa de Lerma), ingenios de agua y construcciones efímeras... todo, en definitiva, preludio - del paraíso artificial del Buen Retiro... Recordemos que - cuando Lotti es traído a España lo es en calidad de "fontanero" y no de escenógrafo.

En el marco de una escenografía que busca inte-  
grarse en el paisaje, "tan natural que no parecía artifi-  
cial", tendrá lugar el espectáculo del duque de Calabria,  
construido como un "cuadro de aparato", arrancado a una co-  
media mitológica: "Estando en este deleite" entraron en la  
huerta real "los del Mayo con gran música". Y los del mayo  
iban encabezados por un confaloner -que representaba ale-  
góricamente al mes de mayo- sobre un caballo blanco, acom-  
pañado de la ninfa de los montes, de la de las aguas y de  
la ninfa de las florestas, cada una de ellas con su respec-  
tivo coro de ninfas cantoras. Y todos, con motes y emble-  
mas prendidos en sus lujosos atavíos, dirigían parlamentos  
de presentación a los duques. Y luego éstos y sus caballe-  
ros y damas invadían la escenografía para solicitar, uno -  
por uno, la realización de sus deseos amorosos a la fuente,  
que los negó, secándose cada vez que uno de ellos se acer-  
caba a beber. Finalmente aparecía el inefable caballero Mi-  
raflor de Milán (el propio d.Luís) acompañado de un solda-  
do: el Deseo. Ambos dialogan en verso y Cupido acaba otor-  
gando el agua de su fuente a Miraflor, quien a su vez la -  
ofrece a los demás.

Las posibilidades dramáticas de todos estos es-  
pectáculos cortesanos son evidentes y muchas de sus carac-  
terísticas serán recogidas por la comedia según hemos seña-  
lado. Muestra de la complicación dramática, tanto represen-

tativa como textual, que podían alcanzar estos espectáculos es el hecho de que fuesen, en ocasiones, representados por actores profesionales, (59) y que incluso requiriesen la colaboración de poetas dramáticos de prestigio. Así, por — ejemplo, será Mira de Amescua el encargado de la organización de las máscaras que tuvieron lugar en Lerma en 1617, en el marco de los festejos ofrecidos por el duque de Lerma a la familia real que estudiaremos más adelante.

## CAPITULO IV

### N O T A S

- (1) H.Merimée, en Spectacles et comédiens, Toulouse, 1913, pp.98-101, hace un recuento de los diferentes juegos ecuestres practicados por la nobleza valenciana de fines del XVI, con explicación del espectáculo y vocabulario específico, basándose en los comentarios que al respecto hacía Rey de Artieda en sus Discursos, Epístolas y Epigramas de Artemidoro (Zaragoza, 1605).
  
- (2) vid. Francesillo de Zuñiga, Crónica burlesca del Emperador Carlos V, edición, introducción y notas, D.Pamp de Avalor-Arce, Barcelona, (crítica, 1981, p.159. La noticia es recogida por F.López Estrada, "Fiestas y literatura en los siglos de oro: la Edad Media como asunto "festivo" (el caso del "quijote")", Bu Hi, t.LXXXIV, (1982), pp.297-298, n.16. Si el torneo parece ser que no se llevó a cabo, sí, sin embargo, se llegaron a publicar los carteles, vid. J.Alenda y Mira, Relaciones de solemnidades y fiestas públicas, Madrid, 1913, -- p.21-2, n<sup>os</sup> 39 y 41.
  
- (3) "A los altos cielos han llegado nuevas como en la tierra se celebran las mas altas bodas [el reciente matrimonio de los príncipes, en 1543] que en ella celebrarse pueden. Júpiter con gana de saber si los caballeros que en ella habitan son tales como su fama y -- assi mismo Juno por ser informada de la hermosura de las damas, embia tres diosas en guarda de las quales vienen tres dioses que se pondrán delante de las puertas adonde estos principes moran a impedir la entrada a todos los caballeros que en su morada entrar quisie

ren todo el tiempo que estas tres diosas ouieren me  
nester para ser informadas de la hermosura de sus -  
damas, que assi les es mandado por los que acá los  
embian. Vendrán con las armas que en la guerra se -  
suelen traer y combatirse han con cada caballero -  
de lanza y hacha y espada, y hecho esto si sus obras  
lo merecieran les sera concedida la entrada, y pa-  
ra que nadie sea ignota su venida lo hacen saber --  
una hora antes de que lleguen", J.Alenda y Mira, --  
p.42. En estas introducciones se encuentra el ger--  
men de la comedia cortesana caballeresca. Falta, no  
obstante, el paso de acción narrada a acción repre-  
sentada.

- (4) C.A.Mardsen, "Entrées et fêtes espagnoles au XVI<sup>e</sup> -  
siècle", en J.Jacquot (ed), Les fêtes de la Renaissance,  
ce, II, Paris, C.N.R.S., 1960, pp.393-394.
- (5) Anónimo, Recibimiento hecho en Salamanca a la prin-  
cesa María viniendo de Portugal a casarse con Feli-  
pe II, B.N.M. ms. 4013, ff. 54r-55r.
- (6) idem, ff. 44r-46r.
- (7) Había sido escogido por el emperador como ayo del -  
príncipe Felipe. Fue uno de los cuatro personajes -  
que nombró el emperador para auxiliar en la goberna-  
ción a la emperatriz Isabel, en 1529. Con Carlos V  
hizo en 1535 la campaña de Túnez. Ya en 1543, cuan-  
do las bodas de Felipe II y María de Portugal, se -  
encargó de preparar por su cuenta fastuosos feste--  
jos. Fue virrey de Valencia hacia 1567 y murió en -  
1575. Vid, A.Muñoz, Viaje de Felipe II a Inglaterra

(Zaragoza, 1554), edición de A.López de Ayala, Madrid, 1877, pp.149-150.

(8) idem, pp.45-47.

(9) Hieronymo Cabanillas, Relacion muy verdadera de las grandes fiestas que la Serenissima Reyna doña María ha hecho al Principe nuestro señor en Flandes en un lugar que se dice Vince desde XXII de agosto hasta el postrero día del mes. Embiada por el señor don —, Medina del Campo, por Juan Rodríguez, 1549, p.60 y el más minucioso J.C.Calvete de Estrella, El felicissimo viaje de el mui alto y muy poderoso principe don Phelipe..., Amberes, Martín Nucio, 1552, ff. 182r-192v. Vid. para otros aspectos de estas fiestas, D.Devoto, "Folklore et politique au château ténébreux", y D.Heartz, "Un divertissement de Palais pour Charles Quint a Binche", en J.Jacquot (ed), Les fêtes de la Renaissance, II, op.cit., pp.311-328 y 329-342.

(10) "y llegados a la barrera, marauillauanse todos de ver una nuue tan espessa y tan tenebrosa estar tan queda y ocupar tanto lugar...". La gente se situaba en las ventanas de Palacio que daban sobre una calzada de 150 pasos que conducía a la barrera. Antes de llegar a la entrada habian dos padrones en francés y español que invitaban a los caballeros que querían justar a llegar al puente y un 2º letrado avisaba de las condiciones:

"Debaxo d'el letrado estaua colgada una bozina de márfil con cordones de seda; y poco mas adelante es

taua el torrejón con una ventana, donde el enano se ponía. Estaua el torrejón arrimado a unas puertas - d'el altor de la barrera, que cerrauan la carrera, las quales guardauan dos villanos armados de hachas y capellinas; abrian las hasta que el auenturero - auia corrido, y cerrauan las hasta que otro venia. Al cabo de la carrera auia una tienda armada, donde el caballero d'el Griphón se recogia. Entre los collados y calçada yua una senda secreta cerrada de - entrambas partes de un verde seto hasta el castillo Tenebroso (...). Era la entrada para la Torre Peligrosa por un arco grande, que con sus puertas se cerraua y abría en la misma calçada que boluia a la mano izquierda antes de la tienda. Estaua sobre el arco de la puerta hecha una hermosa y bien adereçada quadra para los juezes del Passo Fortunado. En abriendo las puertas auia a la mano derecha una columna y sobre el capitel d'ella un escudo con una - Águila negra pintada en campo blanco, armas d'el que el segundo passo guardaua" y un letrero con las condiciones. "Era también la calçada cerrada por la - parte d'el muro desde los Padrones d'el Passo Fortunado hasta el castillo Tenebroso de una alta y fortissima barrera: y desde aquella puerta d'el arco - hasta la Torre Peligrosa casi dozientos passos en - largo, que era la carrera, donde combatían. Estaua cercada de entrambas partes de una balla, la qual - se atajaua con la Torre Peligrosa, y una muy fuerte barrera, que estaua en frente de la puerta d'el arco, en la qual, como auemos dicho, estauan los jueces. Entre aquella barrera de la corte, y la que llegaua hasta el cabo por los lados, y la que estaua - al cabo en frente, que llegaua hasta el Castillo Te

nebroso, se hazia la ysla Venturosa. Era la torre a manera de arco con una grande quadra encima, que caya sobre los dos passos, de donde los juezes muy a su plazer podian juzgar entrambos combates. La entrada para la ysla era por el arco y puerta de aquella Torre Peligrosa, la qual se cerraua y abría con dos grandes puertas, quando el Cauallero d'el Aguila negra al sonido de la bozina a pelear salía, o quando el Aventurero al tercer combate era admitido. Ante la ysla auia un campo de quarenta passos en largo, y ochenta en ancho, donde entrando a la diestra mano, auia una Pyrávide quadrada con un escudo, que en campo azul tenia pintado un León de oro; armas y nombre d'el Cauallero, que guardaua la ysla, con un letrero en francés" indicando las condiciones. "Estaua aquel campo (...) ribera de un profundo río, que a la ysla venturosa cercaua, el qual se passaua con una estraña barca hecha a forma de dragón, pintado de colorado y oro con una cámara en la popa ricamente adereçada con sus remos de colorado y oro". A la otra parte recogía al caballero entre dos obeliscos el capitán de la barca e isla y lo conducía a la peña. "Estaua la Peña en medio de la ysla: tenia la subida algo áspera y difficultosa como gradas y en lo alto en medio d'ella parecia un padrón de jaspe cerrado de muy crecida y fresca yerua...". En medio tenia clavada la espada. "Desde allí se podía poco más o menos saber el sitio d'el castiello tenebroso, aunque la espessa nube quitaua la vista. Estaua fundado con gran arte entre el Septentrion y Occidente. De la otra parte d'el un brazo d'el río (...) Auia sobre aquel brazo d'el río, que

por allí yua muy angosto y ancho, una puente desde la ysla hasta la ribera, donde estaua el castillo - (...) Era aquel castillo Tenebroso quadrado cubierto todo de grandes, anchas y oscuras telas de pintura ondeadas, que oscuras nubes parecian..." Tras no lograr alcanzar el objetivo final ninguno de los caballeros, se pide al emperador que intervenga. Será el príncipe quien, en su nombre, logrará sacar la espada del padrón y vencer a Norabroch. Vid., J.C. Calvete de Estrella, op.cit., ff. cits.

- (11) A.González de Amezúa, Isabel de Valois, Reina de España (1546-1568). Estudio biográfico, Madrid, 1949, t.III. Apéndices, pp.462-463.
- (12) G.Mercader, El Prado de Valencia, edición H.Merimée, Toulouse, 1907, pp.142-144.
- (13) vid. J.López de Hoyos, Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid (como casa y morada de S.M.) recibió a la Serenissima reyna D.Ana de Austria..., Madrid, Juan Gracián, 1572.
- (14) Lufs Milán, Libro intitulado El Cortesano, Madrid, Aribau y Cia, 1874, p.190. J.Romeu, en "Literatura valenciana a El Cortesano", Revista Valenciana de Filología, Valencia, 1951, pp.313-340 y pp.324-325 ubica estos festejos entre abril y mayo de 1535.
- (15) op.cit., pp.199, 200. Los fastos perviven casi con las mismas características durante el XVI, hasta en lazar con los fastos del XVII: Una lectura a lo divino de un torneo de estructura escenográfica muy -



similar a la que en éste se plantea, tuvo lugar en 1620 en la plaza mayor de Madrid, con motivo de la beatificación de S.Isidro Labrador. Un castillo de la Perfección construido sobre una montaña, para — llegar al cual había que sortear diversas dificultades, que, obviamente, solo supera el santo. vid., — Relación de las fiestas de S.Isidro, B.N.M. ms. 2351, ff. 538r-539r.

- (16) No nos ha sido posible consultar esta relación, cuyo texto citamos por F.López Estrada, "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro", pp.295-296 y n.10, N.D.Shergold, A History of the Spanish Stage..., Oxford, Clarendon Press, 1967, p.242 n.2 y 243, J.Alenda y Mira, op.cit., pp.81-2.
- (17) vid. J.Oleza, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca" en Cuadernos de Filología III, 1-2 Valencia, Universidad, 1981, p.41 y F.A.Tárrega, El prado de Valencia, edición, introducción y notas de J.L.Canet Valles, Londres, Tamesis Books, 1985, pp. 140-145 y 159.
- (18) vid., J.LL.Sirera, El teatro en Valencia durante — los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca, Tesis Doctoral inédita, Valencia, 1980, t.I, p.191; Para la fechación de las comedias de Tárrega, vid., F.A.Tárrega, El prado de Valencia, edición, introducción y notas, J.L.Canet, Londres, Tamesis Books, 1985, pp.23-24.

- (19) J.I.Uzquiza González (ed), Comedia pastoril española (s.XVI), Cáceres, Universidad de Extremadura, -- 1982. Muchas de las églogas pastoriles primitivas -- fueron escritas para ser representadas en bodas como señalaba J.P.Crawford en su clásico artículo, -- "Early Spanish Wedding Plays", Romanic Review, XII (1921), pp.370-384. Sin olvidar que los entremeses cortesanos surgen en la Edad Media ligados a la celebración de banquetes.
- (20) Para algunos datos biográficos sobre Artieda vid., J.LL.Sirera, Tesis Doctoral cit., I, pp.249-250.
- (21) J.Cannavagio, Cervantes dramaturge. Un théâtre à -- naître, Paris, P.V.F., 1977, pp.22-24 y pp.102-105.
- (22) La tradición es antiquísima (puede recordarse a este efecto un torneo de estas características en la anónima novela catalana Curial i Guelfa). Este es -- también el planteamiento del torneo que tuvo lugar en 1603 en el marco de las Fiestas que hubo en el -- casamiento del Exm<sup>o</sup> Sr. Duque de Braganza con la -- Excm<sup>a</sup> Sra. D.Ana de Velasco, B.N.M. ms. 3826, ff.1-20 v<sup>o</sup>.
- (23) O.Arróniz, La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, Madrid, Gredos, 1969, p.185.
- (24) J.P.Crawford, Spanish Drama before Lope de Vega, -- Philadelphia, 1922, edición revisada por J.P.Wickersham Crawford, Connecticut, Greenwood Press, 1975, pp.91-92.

- (25) F.López Estrada, art.cit., p.295.
- (26) J.Alenda y Mira, op.cit., p.82.
- (27) vid., cap. I ,pp. 61 ss . Es una representación de embajada muy documentada también en Italia y que — dió lugar a piezas teatrales como La Trofea de Torres Naharro. Esta que aquí tratamos, más simple de texto, pero rica en acción, tiene el mismo esquema que la de la embajada mora a Miguel Lucas de Iranzo, que sabemos que no es propiamente una comedia, sino una representación con un mínimo texto, como vimos en su lugar.
- (28) N.D.Shergold, op.cit., p.242, n.2.
- (29) p.296.
- (30) La edición latina manejada es, Sebastiani Serlii , - bononiensis, De architectura libri quinque, a Ioanne Carolo Saraceno ex Italica in latinam linguam nunc primum translatae atque conversi, Venetiis, apud - Franciscum de Franciscis, Senensem et Joannem Chrieger 1569, f.67.  
De esta edición extraemos las ilustraciones que nos aportamos.
- (31) vid. J.Alenda y Mira, p.77.

- (32) Para el fragmento completo relativo a la iluminación escénica vid. M.Ariani (ed), Il teatro italiano II. La tragedia del Cinquecento, t.II, Torino, Einaudi, 1977, p.970, quien lo extrae de la edición en italia no de Il Secondo libro di Prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese, Parigi, J.Barbé, 1545. Por mayor comodidad citamos por Ariani y no por la edición en latín que hemos utilizado antes (n.30)
- (33) apud, M.Ariani (ed) Il teatro italiano II. La tragedia del Cinquecento, t.II, op.cit., p.970.
- (34) vid., cap. II , p.222.
- (35) vid., cap. II , p.152.
- (36) Sobre este aspecto vid. F.Lopez Estrada, "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto "festivo" (el caso del "quijote)", Bu.Hi, - (1982), t.LXXXIV, n<sup>OS</sup> 3-4, pp.290-327
- (37) J.Alenda y Mira, op.cit., pp.99-100.
- (38) idem. p.101.
- (39) Una referencia contenida en el Indice de la Biblioteca del marqués de Montealegre, menciona una Relación de las comedias que se hicieron el año 1474 a la reina d<sup>a</sup> Isabel y a la princesa d<sup>a</sup> Juana, representadas por sus damas. J.Moll, en su artículo "Sobre una noticia acerca del teatro castellano del XV", B.Hi, LXXIV, 1972, n<sup>OS</sup> 1-2, pp. 116-7, aclara el --

error, ya que la fecha que figura en el texto manuscrito es la de 1564 y no la de 1474 que consigna el índice. La fecha de 1564 está corroborada, según indica Moll, por la actuación en la máscara de Eufrosia de Guzmán, que dejó de ser dama de la reina en la primavera de 1564 al casar con el tercer príncipe de Ascoli. Por lo tanto tampoco es válida la fecha que daba A.G. de Amezúa al editar la relación - (op.cit., t.III, vol.II, pp.468-72), atribuyendo la máscara a 1565 sobre la base de los pagos efectuados a varios artistas en este año por trabajos de - escenografía.

- (40) vid., p. 264. Es curioso anotar de pasada y sin ma yores precisiones esta alusión de índole política - al problema de las alumbradas en una máscara palaciega. Para una ampliación del tema vid. el clásico estudio de M.Bataillon, Erasmo y España, México - F.C.E, 1966<sup>3</sup>, cap.IV.
- (41) vid. cap. III , pp. 263
- (42) vid., J.Oleza "La tradición pastoril en la comedia - de Lope de Vega", en J.Oleza. (ed), Teatro y prácticas escénicas II: la comedia, Londres, Tamesis Books, 1986, pp.325-343.
- (43) V.Aubrun, "Les débuts du drame lyrique en Espagne" en J.Jacquot (ed) Le lieu théâtral à la Renaissance op.cit., pp.424-444.

- (44) En sus Preliminares a las comedias mitológicas en -  
Obras de Lope de Vega, B.A.E, XIII, p.217.
- (45) vid., A.González Amezúa, op.cit., t.I, p.247.
- (46) vid., para la definición de este género de comedias  
en el primer Lope, J.Oleza "La propuesta teatral" -  
del primer Lope de Vega", Cuadernos de Filología, -  
III, I-2, pp.168-171. Y más ampliamente en J.Oleza,  
"La tradición pastoril en la comedia de Lope de Ve-  
ga", art.cit.
- (47) Agustín de Rojas Villandrando, El viaje entretenido,  
edición de J.P.Ressot, Madrid, Castalia, 1972, p.152.
- (48) Fiestas de Denia al Rey Catholico Felipo III deste  
nombre, dirigidas a Doña Catalina de Cuñiga, Conde-  
sa de Lemos, Valencia, Diego de la Torre, 1599. La  
paginación a partir de la página 29 es un auténtico  
embrollo. Damos una numeración propia. Así en la --  
p.40 se inicia la descripción de la batalla "El co-  
lor era roxo y turco el trage/ Preciados de ymitar  
hasta el lenguaje...", que concluye al guía del can-  
to primero.
- (49) "Represento Villalua otra comedia/ Honesto pasatien-  
po de ora y media/ (...)/ Esta fue burla y fiesta -  
y fue tan buena/ Que alguno vio de Argel muro y ca-  
dena..." p.68.

- (50) vid. Morley y Bruerton, Cronología de las comedias - de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1968<sup>2</sup>, pp.78-79 y - 430. Los cautivos es una refundición de Los baños de Argel de Cervantes. Lope la incluye en su primera - lista de El Peregrino, por lo que parece que la re- fundición es suya.
- (51) F.Gauna, Relación de las fiestas celebradas en Valen- cia con motivo del casamiento de Felipe III, Valencia, 1926, introducción y notas de S.Carreres Zacarés, -- 2 vols, t.I, p.180, n.2.
- (52) Morley y Bruerton, op.cit., dan para Urson y Valen- tín y El ganso de oro las fechas 1588-95. Los celos de Rodamonte suponen que es anterior a 1596, vid., - pp.44, 52, 75 y 239.
- (53) Obras de Lope de Vega, Real Academia Española (nueva edición), I. Hay algunos elementos en esta obra -a parte de los mencionados- que nos remiten al mundo - del fasto. Incluso se utilizan temas y motivos pro- pios del teatro cortesano: El mundo pastoril con ubi cación en la Arcadia; el suicidio por amor, tan ex- plotado desde Plácida y Vitoriano; las escenas de -- pastores y pastoras sin ser correspondidos (Jornada II, II). La cadena de pastores que declaran su amor y son rechazados, recuerda escenas similares en obras de raigambre cortesana como la anónima Fábula de Apo- lo y Dafne. El tema procede del teatro italiano y es incorporación tardía en nuestra tradición pastoril, vid., J.Oleza, "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega", art.cit.

Otro recurso escénico de raigambre cortesana que asume la comedia: la utilización de animales (gansos, un cabrito). Aunque la obra no carga las tintas sobre los elementos espectaculares, sí que hay algún aspecto notorio: los cohetes que preceden a las entradas y salidas de la cueva, la boda de diablos con que concluye la jornada I, con música y baile, el águila que atraviesa por el aire con un papel, la intervención de "volteadores"... En la escena 5, jornada II, Lope parece hacerse propaganda: se trata de una audiencia pública otorgada por el rey de Nápoles, quien nombra senador a un poeta que le pide merced. ¿Quizá Lope pensó su obra para un público específico e influyente? ¿o simplemente se trata de otra de las primeras obras de Lope muy influida por la tradición y los gustos teatrales cortesanos?.

- (54) vid. cap. II
- (55) op.cit., pp.428 ss.
- (56) Lope de Rueda, Teatro completo, Barcelona, Bruguera, 1979<sup>3</sup>, pp.183, 188 y 403.
- (57) op.cit., pp.364-5.
- (58) "La scena pastorale", en G.Papagno y A.Quondam (ed), La corte e lo spazio: Ferrara Estense Roma, Bulzoni, 1982, 3 vols, vol.II, pp.501-502.
- (59) En 2 de marzo de 1566 se paga a Francisco de la Fuente 60 reales, para él y otros compañeros, por haber hecho una máscara delante de Isabel de Valois vid. A.González de Amézua, Isabel de Valois...op.cit., - t.III, p.519.





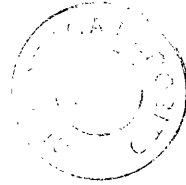
b 10526560

i 23701146

CB 0002315185

~~9.170788  
A.170788  
S.170788~~

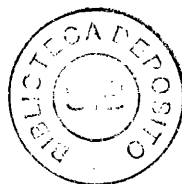
R. 133.885



Capítulo V: UN PROBLEMA ESPECIAL:  
LA CONEXIÓN ITALIANA  
Y LA EXPERIMENTACIÓN  
ESCENOGRÁFICA EN LOS  
CÍRCULOS CORTESANOS .







## V.1.- INTRODUCCIÓN

La representación del Amadís de 1570, a la que - hacíamos referencia en páginas anteriores, lanzaba a la pa lestra la cuestión de la posible utilización en España de los decorados en perspectiva, y en tres dimensiones, de -- técnica italiana. Dada la escasez de datos y de descripcio nes escenográficas en el panorama del XVI español, quizá - la pregunta que tengamos que hacernos sea si se produjeron en España las condiciones necesarias -en ambientes, claro está, muy restringidos- para su utilización. De ello trata remos en las páginas que siguen.

En efecto: ¿tuvieron las descripciones escenográ ficas de los tratadistas italianos alguna repercusión en - España? No constan declaraciones explícitas. El problema - no era, desde luego, la falta de traducciones al castella no. El italiano debía ser una lengua conocida -e incluso de prestigio- entre gente con cierto nivel cultural. De he cho cuando Villalpando hace su traducción del tercero y -- cuarto libro de arquitectura de Serlio, declara hacerla pa ra su difusión entre los "oficiales". Y, desde luego, entre humanistas literatos y poetas dramáticos, el italiano era una lengua bastante conocida e incluso practicada en algu na composición circunstancial (como es el caso de Lope). Y era conocida, sobre todo, entre aquellos autores que empie zan a escribir en el siglo XVI, alguno de los cuales había pasado largas temporadas en Italia, como Cervantes, Rey de Artieda o Virués.

Por otro lado estaban las traducciones al latín, con la ventaja de que permitían su divulgación por toda Europa. En la Biblioteca Universitaria de Valencia, por ejemplo, hemos consultado una de estas traducciones de Serlio al latín, además de otras ediciones en italiano y francés de aquellos mismos años.<sup>(1)</sup> Ediciones como éstas deben existir en otras bibliotecas de ciudades españolas y, de alguna manera, deben ser muestra de la difusión de sus escritos, al menos en determinadas áreas geográficas.

Sin embargo, en Italia, la experimentación escenográfica se había visto arropada por unas relaciones de mecenazgo generalizadas, fomentadas por la peculiar situación política del país: su atomización en múltiples estados, y por lo tanto, en múltiples cortes, todas ávidas de proyección social y con señores conscientes de la importancia, como instrumento político en este sentido, de la fiesta y del teatro,<sup>(2)</sup> que generaban por otra parte, abundantes relaciones sobre la vida y los fastos de las principales cortes, que los oratori enviaban a sus respectivos señores, relaciones que han sido de gran ayuda a la hora de reconstruir la evolución escenográfica del XV y XVI en Italia, y que, sin embargo, son escasísimas en el caso de España.<sup>(3)</sup>

La experimentación escenográfica, que cuaja en Italia en fastuosas puestas en escena, surge, pues, al calor de refinados círculos cortesanos, cosa que sabían muy bien los mismos escenógrafos italianos, como De'Sommi:

SANTINO: Veramente che queste cosi fatte rappresentazioni si conosce che non sono cose se non da principi, che hanno l'animo grande e il modo da spendere, et ne gl'apparati, et gl'ornamenti che le si richiedono.<sup>(4)</sup>

O, años antes, el mismo Serlio se refería a estos lujos como propios "di generosi, magnanimi e ricchi signori, nimici della brutta avarizia".<sup>(5)</sup>

¿Y en España? Desde luego, las puestas en escena fastuosas no eran lo que iba a caracterizar -por condiciones obvias de infraestructura económica- el drama en los corrales. Tampoco en Italia los espectáculos más populares como, por ejemplo, los de la comedia dell'arte, incidían en el aspecto escenográfico. En cuanto al espectáculo cortesano, la multiplicidad de cortes señoriales autónomas no iba a verse precisamente favorecida por la política absolutista de Felipe II.

En España, la vida cortesana, a caballo entre la literatura y el espectáculo, entre la vida y la ficción, es más fácilmente detectable en aquellos círculos nobiliarios que rodean a las personas de sangre real. Y cuando es inferible, lo es gracias a noticias indirectas que ayudan a recomponer un rompecabezas que no pasa, casi nunca, por las exhaustivas, detalladas y necesarias políticamente, relaciones italianas. Conforme el círculo se va estrechando, de las personas reales a nobleza de primera categoría, segunda, tercera, etc. el rastreo documental se hace más difícil, cuando no imposible.

En dos frentes parecen concentrarse las noticias: en la corte virreinal valenciana del 500 y en la corte castellana, en ésta alrededor de la mitad de siglo especialmente. Y en ambas las relaciones con Italia son evidentes. Vamos a tratarlo detenidamente.

## V.2.- LA CORTE VIRREINAL VALENCIANA



Efectivamente, como se ha señalado en recientes estudios, si algo caracteriza la cultura valenciana del 500 es su marcado sello cortesano.<sup>(6)</sup> A ello debió contribuir decisivamente el hecho de que, a lo largo de la primera mitad de siglo, el cargo de virrey fuese ocupado -casi exclusivamente- por personas de sangre real. Y así, el Palacio del Real, sede de los virreyes valencianos, acogió en sus salones a don Enrique de Aragón (1497-1505), primo hermano del rey Fernando el Católico; a la hermana del rey, doña Juana, que mantenía el título honorífico de reina de Nápoles (1505-1512), a doña Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico, casada en segundas nupcias con el marqués de Brandemburgo (1523-1525), y aún en terceras con el duque de Calabria, d.Fernando de Aragón, hijo del destronado rey de Nápoles d.Fadrique, -ejerciendo ambos el virreinato entre 1526 y 1536. Fallecida doña Germana en 1536, el duque continuó en el virreinato -pues ambos habían sido nombrados por Carlos V a título vitalicio- hasta su muerte, ocurrida en 1550. En 1540 el duque se casaría, por segunda vez, con la discreta y culta doña Mencía de Mendoza, marquesa de Zenete.<sup>(7)</sup>

Las conexiones culturales con Italia, a través de Nápoles, han sido señaladas en un reciente estudio de J.Oleza sobre la novela Questión de amor, publicada en Valencia en 1513.<sup>(8)</sup> La novela refleja, como crónica de sociedad, el ambiente cortesano napolitano entre 1508 y 1512: fiestas y torneos, justas y -

Questión -  
de amor.



mascaradas, invenciones, cancioneros y representaciones teatrales o parateatrales. Una de las primeras églogas pastoriles conocidas en lengua castellana, la Egloga de Torino, está incluida en la novela. El protagonista de la Questión (y probable autor de la égloga) es un noble valenciano, D.Jeroni Fenollet. La afición de esta familia a las representaciones parece segura. Luis Milán en su Cortesano se refería al hermano de D.Jeroni, Francisco Fenollet, en los siguientes términos:

Para hacer una comedia  
yo le dixé a mi sayete  
mejor fueras Fenollete  
que sayomono de Heredia.

Como personajes de la novela desfilan muchos otros nobles y caballeros cuya relación con el Reino de Valencia — ha sido bien estudiada.<sup>(9)</sup> J.Oleza señalaba, como posible — causa de la edición valenciana de la novela, el interés de — los familiares de D.Jeroni, quizá de su propio hermano Francisco, aficionado a las letras y reputado mecenas, en conocer y hacer conocer las aventuras amorosas y cortesanas de — Jeroni en la corte napolitana, justo antes de su muerte ocurrida en la batalla de Ravena (1512). Y señalaba también — otra razón subyacente, la presencia del duque de Calabria, — desde 1502 en España. A Valencia fue remitido como prisionero por orden de Fernando el Católico, quien había desposeído a su familia del título de reyes de Nápoles. Pasó inmediatamente a la corte del Católico, hasta ser obligado en 1511 a permanecer como prisionero de lujo en el castillo de Xàtiva, siendo liberado con todos los honores por Carlos V, al subir al trono, en 1522. Es probable que el duque, cuyo interés — por los libros y la vida cortesana es bien conocido (hizo — traer su biblioteca napolitana a Valencia y construyó un so-

berbio monasterio de jerónimos, San Miguel de los Reyes, para albergarla), jugase un papel importante en la edición valenciana de la Questión. Nosotros queremos aportar un dato más en favor de esta tesis. Ya hemos señalado antes la presencia en Valencia, como virreina (1505-1512), de la abuela del duque, D<sup>a</sup>Juana de Nápoles, viuda del Rey Fernando el viejo, y hermana del Católico. D<sup>a</sup> Juana estaba en Valencia al menos desde 1494. Residía en el Monasterio de la Trinidad y en 1505 debió pasar como virreina al Real. Quizá ello influyó para que su nieto fuese traído a Valencia. Murió en 1517 y fue enterrada en el Convento de Franciscanos de Nápoles.<sup>(10)</sup> Una corte, pues, dividida entre Valencia y Nápoles, y que es probable que mantuviese círculos cortesanos interrelacionados con doble sede. La cultura que se elabora en Valencia a principios de siglo es reflejo de este ambiente.<sup>(11)</sup>

El interés por el espectáculo teatral y el fasto, patente no sólo en la Égloga de Torino, sino también en los juegos de cañas y máscaras, danzas y torneos, descritos en la novela, parece haberse perpetuado en Valencia, alrededor de sucesivos virreyes. La Visita de Joan Fernández de Heredia, señor de Andilla, está escrita para festejar el matrimonio de Germana de Foix con el marqués de Brandemburgo (1524). La incorporación del duque de Calabria en 1526 a la corte virreinal como tercer marido de Germana de Foix, reforzará esta actitud cultural esencialmente cortesana que tan bien queda reflejada en El Cortesano de Luis Milán. En esta corte, establecida en el Palacio del Real, se rodeará de un grupo de intelectuales de clara filiación humanista, apoyados y protegidos también por su segunda esposa Mencía de Mendoza.<sup>(12)</sup> Las aficiones teatrales del Duque, reflejadas en El Cortesano, se confirman con la refacción de La visita con ocasión de su segundo matrimonio.

Otra conexión. En Valencia había estado el Príncipe de Salerno. A su partida de la ciudad dedicaba Juan Fernández de Heredia dos composiciones poéticas. El príncipe aparecía también como personaje de la Questión de amor.<sup>(13)</sup> Pues bien, será precisamente este príncipe quien en el invierno de 1535-1536, durante la estancia de Carlos V en Nápoles, invitará al emperador a la representación de una comedia en su casa.<sup>(14)</sup>

¿Y tras la muerte del duque de Calabria? J.LL. Sirera señalaba la continuidad del mundo literario cortesano a través de las cortes literarias y de las Academias.<sup>(15)</sup>

Pero, poco sabemos de los virreyes anteriores al duque de Lerma como mecenas literarios o promotores de espectáculos teatrales privados en Valencia. Y sin embargo, el cargo, altamente codiciado, fue ocupado en la segunda mitad de siglo por nobleza de primer rango estrechamente ligada a la monarquía española, y relacionada, en algún caso, con la organización y producción de espectáculos cortesanos fuera de Valencia.

Corte y -  
virreyes  
posterio-  
res.

Así, D. Alonso de Aragón, duque de Segorbe y de Cardona, ocupó el Palacio del Real entre 1558 y 1563.<sup>(16)</sup> En octubre de 1548 se había desplazado con su esposa a su villa de Arbeca para recibir al príncipe Felipe, que iba de paso hacia Italia y los Países Bajos. Y allí los recibía con "aparato real (...). La cena aquella noche fue muy bien servida con mucha fiesta y regocijo y serao que uvo de damas"<sup>(17)</sup>, según cuenta el cronista. Va a ser precisamente por estos años cuando se publiquen dos importantes obras del período anterior, y de raigambre cortesana. Por una parte la producción de Joan Fernández de Heredia, que ha-

bia sido recogida por un amigo suyo (Ximen Pérez de Lloriz) a instancias del hijo del autor. Muerto éste, antes de la publicación, la obra -que incluye la producción lírica de Heredia y su obra dramática, La visita- aparecerá en 1562 dirigida por Ximen a un hijo de D.Alonso de Aragón, D.Francisco de Aragón, "a cuya obediencia -dice- las hice imprimir". (18)

La otra obra a la que nos referimos es El Corte-sano de Luis Milán, que incluye también el llamado libro -de motes, manual de juegos cortesanos. Había sido publica-da un año antes, en 1561, y dirigida a Felipe II. (19) Qui-zá -si llegó a manos del monarca- satisfizo su curiosidad por la refinada corte de su tío, el duque de Calabria. Siendo Felipe príncipe, en 1548, y seguramente concedor del -talante del duque, acudió a él para que le enviase unos libros de música para el recibimiento del Archiduque Maximiliano. (20) Y si hay que dar crédito a Cabrera de Córdoba -el príncipe Felipe "no aborrecía los entretenimientos, y -parecíale humanidad y cortesía meterse entre los pasatiem-pos de Palacio y de la corte, tomando lado con las damas". (21) El mismo príncipe había acompañado en 1542 al emperador a Valencia y ambos habían sido objeto de grandes festejos -por parte de la ciudad. Aquí el príncipe tuvo oportunidad de conocer la corte de su tío en su propia salsa, pues los huéspedes regios se alojaron en el Real donde "yagué grans asuets de dames, les qual anaren molt ataviades", y tuvie-ron lugar sortijas y justas. (22)

Entre 1566 y 1572 encontramos en Valencia como -virrey a D.Antonio Alfonso Pimentel, Conde de Benavente. D.Alfonso había acompañado al príncipe Felipe en 1548 en -su viaje a los Países Bajos, asistiendo a los numerosos -festejos que al paso de la comitiva se celebraron, entre ellos a las representaciones que las ofreció en Mantua el

Duque Fernando Gonzaga, y al torneo dramático que en Bins había organizado la reina María de Hungría. Él mismo, como ya hemos visto, organizó en su villa de Benavente un torneo de gran espectacularidad y una representación de un auto a cargo de Lope de Rueda, para festejar, pocos años después, en 1554, al aún príncipe Felipe a su paso hacia Inglaterra. El Conde se contó, asimismo, entre los nobles encargados de acompañar a la esposa de Felipe II, Isabel de Valois, a Bayona, <sup>(23)</sup> donde la reina fue recibida con fastuosos torneos dramáticos y algunas representaciones de comedias. El viaje deparó al Conde alguna que otra metedura de pata, que el cronista de sociedad se apresura a narrar con guasa: "Cuando la Reyna salió del varco para entrar en la çiudad, cayó el Conde de Benavente en un çenagal, por que rresbaló de una tabla cuando salía del varco, de que quedo muy bien enlodado". Al año siguiente de este resbalón, el Conde era recibido en Valencia como virrey. Probable muestra de su afición por la literatura son los sonetos que le fueron dedicados en su recibimiento como virrey, probablemente escritos en Valencia. <sup>(24)</sup>

Precisamente un año después de su llegada a Valencia, en 1567, Timoneda edita Las quatro comedias y dos coloquios pastoriles, de Lope de Rueda, que había trabajado para el Conde de Benavente en 1554, en los festejos que éste organizó en su villa para el príncipe Felipe, y a quien seguramente tendría oportunidad de contemplar en alguno de los espectáculos que el de Rueda representaría en la corte de Felipe II e Isabel de Valois.

Entre los años 1575 y 1578 encontramos en Valencia, ocupando el cargo de virrey, nada menos que a D.Vespasiano Gonzaga Colonna, príncipe de Sabbioneta . Vespasiano Gonzaga había nacido en 1531 en Fondi, ciudad del Lazio, entonces integrada en el Reino de Nápoles y feudo de su madre Isabela Colonna. Su padre fue Luigi Gonzaga, conocido como Luis "Rodomonte", miembro de una rama secundaria de la familia Gonzaga de Mantua. Vespasiano se crió con su tía la célebre Giulia Gonzaga, mecenas de artistas y literatos, hasta la edad de catorce años, alcanzando una profunda cultura humanística. Entonces fue enviado a la corte española de Carlos V, como paje de honor del príncipe Felipe, a quien siguió en sus numerosos viajes por Europa. Permaneció la mayor parte de su vida al servicio de la Corona española: casó con Ana de Aragón, de sangre real, en segundas nupcias; fue Grande de España, virrey de Navarra y Valencia; en 1577 Rodolfo II de Ausburgo, (hijo de la emperatriz María, hermana de Felipe II), nacido en 1552 y criado en la corte de Felipe II, donde debió conocer a Vespasiano, le nombró duque, y en 1585 el mismo rey D.Felipe le otorgaba el Toisón de oro. A pesar de ello no abandonó nunca sus vínculos italianos. En 1548, acompañando en su viaje a los Países Bajos al príncipe Felipe, volvió a pisar tierra italiana. En 1550 era investido señor de Sabbioneta, eligiendo ésta como su residencia italiana, y dando un inmediato impulso cultural y urbanístico a la pequeña ciudad: desde 1551 empieza a funcionar una tipografía judáica; su pasión por los libros le llevó a reunir una fastuosa biblioteca en su palacio y en 1554 se inician los trabajos de reestructuración urbanística que culminarán -

con la construcción entre 1588 y 1590 del Teatro de Sabbioneta, obra de Vincenzo Scamozzi, quien siguió para ello -- las teorías arquitectónicas y escenográficas de Serlio. En los carnavales de 1590 se inaugura el teatro, con representaciones de comedias y pastorales, y el príncipe llega incluso a organizar una compañía de comediantes que esté a su servicio, otorgándole el nombre de I confidenti (seguramente por imitación de la que con el mismo nombre había -- puesto en marcha su pariente Vincenzo Gonzaga en Mantova -- en 1580). Poco pudo disfrutar de su proyecto teatral, pues moriría en febrero de 1591. (25)

De su pasión por la arquitectura, compartida con Felipe II, dió muestra a su paso por Valencia: recorrió el -- litoral valenciano, visitando castillos y revisando todo -- aquello que atañía a la fortificación de los puertos. Con la documentación recogida redactó un detenido informe sobre la situación de los castillos de la costa, que envió en -- septiembre de 1575 a Felipe II. En 1578 atendió a las murallas de Peñíscola construyendo una gran puerta --el portal fosc- en cuyo arco hizo colocar una lápida conmemorativa. La actividad legislativa de su virreinato fue extraordinaria. (26)

¿Dejaría alguna huella de su pasión por el teatro?

En el virreinato sucedió a Vespasiano D. Pedro Manrique de Lara, duque de Nájera (1578-1580). Su hermano, Juan Manrique de Lara, fue mayordomo de la reina Isabel de Valois, y había acompañado a Felipe II en 1548 en su viaje a Italia y los Países Bajos, teniendo oportunidad de asistir con el monarca a suntuosos festejos y representaciones. Ambos habían acompañado a la reina Isabel de Valois en 1565 a Bayona y asistido a los espectaculares fastos y comedias

allí celebrados. (27)

A éste lo sustituyó D. Francisco de Moncada, Marqués de Aytona y Conde de Ossona (1580—1597). Tárrega recogería en su obra El Prado de Valencia el vistoso torneo que con motivo de la boda de la hija del virrey, Lucrecia, se calebó en 1590, en donde por cierto aparece como participante el joven Guillén de Castro.

Ya a final del reinado de Felipe II, y casi a final de siglo, un personaje llamado a ocupar un lugar de gran relevancia durante el reinado siguiente, el de Felipe III, ocupará el cargo de virrey entre los años 1595 y 1597. Se trata de D. Francisco de Sandoval y Rojas, marqués de Denia por aquel entonces y después duque de Lerma y valido de Felipe III. Su afición por el espectáculo teatral fue enorme, como tendremos ocasión de comprobar más adelante. De la corte literaria que se convocó alrededor de su presencia da fe el libro pastoril en clave, El Prado de Valencia (1600), de Gaspar Mercader, (28) barón, de Buñol, consejero de Felipe II y Felipe III y batle general en Valencia, que aparece encubierto bajo el nombre de Fidenó, así como el marqués y su esposa ba

El Duque de Lerma.



jo el de "pastores de Denia" , y su hija Catalina de la Cerda y Sandoval, (en la ficción, la mujer -- de los sueños de Fideno), bajo el de Belisa. El -- libro recoge diferentes tipos de entretenimientos -- cortesanos; juegos de damas (el de a, b, c, con -- participación de los "pastores de Denia" (29)), más caras de disfraces, torneos, cañas... Algunas de -- las diversiones requieren la utilización de esceno-- grafía: la escaramuza de moros y cristianos, con el asalto a un fuerte de madera, que tiene lugar "como todos los años" en el Prado, o, más interesante, la justa naval en el río, con barcos "disfrazados" escenográficamente; el de Fideno, "hecho a forma de caballo, con cuatro remos a modo de -- seis pies", y otros simulando montes, ballenas, o, el más verosímil, una galera real. Esta justa naval recuerda un espectáculo semejante ofrecido en Bayona (1565) a Isabel de Valois y a su séquito, (30) o aquel torneo de Bins (1549), en el que intervenía -- como elemento escenográfico, una barca "hecha a -- forma de dragón". Y ¿cómo no? en la obra no podía faltar la justa poética que tiene lugar en casa del au-

tor, D.Gaspar Mercader y en la que participan personajes de la época, entre ellos hombres de teatro como — Rey de Artieda, Carlos Boyl, Miguel Beneyto o Guillén de Castro. Quizá convenga recordar aquí que precisamente Guillén de Castro en Los malcasados de Valencia hace referencia a las representaciones de comedias en casa de D.Gaspar Mercader. (32)

Influyeran o no estos grandes señores en mantener vivo el rescoldo de una corte como la del duque de Calabria, albergada en los salones del real e interesada en fomentar la actividad literaria y los espectáculos aúlicos, lo cierto es que esta segunda mitad de siglo es de una gran actividad teatral y editorial en Valencia y se hace difícil de creer que la nobleza permaneciese ajena a ello. En 1553 el príncipe Felipe escribe al virrey duque de Maqueda (virrey anterior a D.Alonso de Aragón) para que gestione el privilegio de impresión "assi de coplas como de romances, chistes, — comedias, farsas, autos de sagrada scriptura...", que había solicitado del príncipe el librero Timoneda. En 1556 Timoneda recibe privilegio para editar el libro — Flor de enamorats que parece haber incluido algunas comedias. En 1559 sale a la luz en Valencia su edición de las Tres comedias. (33)

La actividad —  
teatral.

Entre 1559 y 1560 reside en Valencia Lope de Rueda. (34) ¿Hizo sólo representaciones públicas o también fue contratado para representaciones privadas? De él sabemos que fue contratado en 1554 por el Conde de Benavente para representar ante el príncipe Felipe en su villa de Benavente, según vimos. Y también que trabajó para la reina Isabel de Valois a principios de — los años 60. (35) Múltiples datos nos aseguran la fre—

cuencia de sus representaciones privadas,<sup>(36)</sup> por lo que parece absurdo que no las realizara en Valencia. Entre 1560 y 1566 muere en Valencia Alonso de la Vega; tres de sus comedias serían publicadas en 1566 por Timoneda.<sup>(37)</sup> Entre 1564-1565, Timoneda edita su Turiana y en 1570 el Registro de Representantes.<sup>(38)</sup> En Valencia y en 1566 se conoce ya una calle con el nombre de "carrer de les comèdies".<sup>(39)</sup> En 1567 Palmyreno publica su Tercera y última parte de la Rhetórica en la que inserta fragmentos de sus comedias Lobenia, Sigonia y Octavia, basadas en Plauto y Terencio y en 1574 representa la Fabella Aenaria,<sup>(40)</sup> en la que predomina el castellano y en la que declara imitar ya no a Terencio sino "las farsas hispánicas". Desde 1577 se empieza a utilizar el Hostal del Gamell para exhibiciones públicas y representaciones.<sup>(41)</sup> En 1561 se publicaba El Cortesano y en 1562 La Visita, según vimos. Entre 1580 y 1586 escribe Virués sus cinco tragedias.<sup>(42)</sup> En 1581 se publica Los amantes de Rey de Artieda aunque la obra ya estaba compuesta a finales de 1587 o principios de 1588.<sup>(43)</sup> Al menos desde este año Tárrega era conocido como escritor y a partir de la década de los 80 pueden empezar a ser datadas sus comedias, en las que es fácil detectar la huella de los espectáculos cortesanos.<sup>(44)</sup>

En Valencia reside en esta segunda mitad de siglo un reputado mecenas teatral de la categoría de Vespasiano Gonzaga. Y a Valencia empiezan a llegar, al menos desde 1581, actores italianos.<sup>(45)</sup> ¿Hicieron sólo representaciones públicas o también privadas?. En fin, en 1584, se inaugura en Valencia el primer edificio teatral estable — construido ad hoc, el de la Olivera, cuyas obras habían comenzado en 1583.<sup>(46)</sup>

Todos estos datos, por dispersos e indirectos — que sean, y que hemos rastreado desde la Corte de los Duques de Calabria a principios de siglo hasta la del duque de Lerma a finales, apuntan a mostrar, parece que bastante incontrovertiblemente, la continuidad y la densidad de una cultura cortesana en la Valencia del Quinientos, rica en — espectáculos y propicia al teatro.

### V.3.- LA CORTE REAL: CARLOS V Y FELIPE II

El halo de severidad con que la historia ha rodeado la figura de Felipe II, junto a la falta de una documentación abundante y detallada, semejante a la existente en países como Francia o Italia, ha llevado más de una vez, a conclusiones pesimistas en cuanto a la existencia de una actividad teatral al amparo de la corte de este monarca.

Y la verdad es, que, en ocasiones, los comentarios de sus contemporáneos no ayudan a apuntalar esta imagen de un monarca desinteresado respecto al espectáculo: la referencia, antes mencionada, de Cabrera de Córdoba a — un joven príncipe aficionado a los entretenimientos de Palacio y a pasatiempos como la danza, entretenimiento éste, que recomendaba en sus cartas a sus propios hijos, apuntan a una imagen menos esclerotizada del monarca: pocos meses antes de morir hacía trasladar su sillón de enfermo a una de las galerías de Palacio, para asistir desde allí a la — gran máscara con que mandó solemnizar la boda de D<sup>a</sup> Beatriz de Mouza con el Duque de Alcalá. (47)

Se ha supuesto, incluso, que su palacio albergó

una animada tertulia literaria, reunida en torno a la joven infanta Isabel Clara Eugenia, de cuyas actividades sería reflejo la sexta parte del Pastor de Filida de Gálvez de Montalbo.<sup>(48)</sup> Entre las lecturas que el propio rey había dispuesto para la educación de sus sobrinos los Archiduces Alberto y Wenceslao, en Regla de la educación, lecturas también aplicables probablemente a sus propios hijos, se contaban las comedias de Terencio.<sup>(49)</sup> Cristobal de Salazar, secretario del embajador español en Venecia, D. Diego Guzmán de Silva, encargado de tramitar a España, por solicitud de Felipe II o de sus allegados, sucesivas remesas de libros italianos, griegos y latinos, enviaba en 1579, entre otros, una comedia de Alessandro Piccolomini, y ediciones de Terencio y Aristófanes.<sup>(50)</sup> ...

Por otro lado, los espectáculos con los que se apresuraban a agasajar los nobles más allegados a la Corona el paso del rey por sus villas y ciudades (como en 1554, el de Benavente) no tendrían sentido sin algún tipo de interés por parte de Felipe II.

H.A. Rennert, en su clásico estudio The Spanish - Stage in the time of Lope de Vega (1909) aventuraba, aún a falta de datos, la existencia de un teatro cortesano de grandes medios y de influencia italiana en España: "The comedias of Torres Naharro (...) were published as early as 1517, and Italian comedies were not impossibly known in Spain at this time or not long thereafter". Y más adelante, refiriéndose a la representación de una comedia de Ariosto en 1548, que trataremos nosotros seguidamente: "These representations, with their wealth of costume and decorations, were Italian comedies, and were performed privately by Italian players, before the King or his great nobles. They —

had nothing to do with plays in the market-places..." (51)

O. Arzoniz recogía el guante años más tarde - en su interesante estudio sobre La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española (1969), dedicando parte de él a establecer las conexiones entre la corte española del reinado de Felipe II, y algunos de los más importantes centros de producción teatral de la época en Italia, Siena y Mantova especialmente, conexiones que tendremos oportunidad de comentar y ampliar en su caso. (52)

La primera noticia sobre la representación de una comedia italiana de gran aparato en España sigue siendo la que se refiere a las bodas entre el Archiduque Maximiliano, sobrino de Carlos V, (53) y la infanta María, su hija, y hermana de Felipe II, que tuvieron lugar en Valladolid en 1548, recogida por dos relatores contemporáneos a los hechos. Uno de ellos, el español J.C. Calvete de Estrella, quien en su sobria mención, hace destacar el aspecto escenográfico de la representación:

Las bodas de Maximiliano y María -- (1548) -- L'Arioco.

"y a cabo de tres o quatro días que fueron casados, se representó en Palacio una comedia de Ludovico Ariosto, poeta excellentissimo, con todo aquel aparato de teatro y Scenas que los romanos las solian representar, que fue cosa muy real y sumptuosa." (54)

Otro, el italiano C. Besozzi:

"L'altra sera l'Arioco, intronato da Siena, fe una reale, et magnifica scena con bellissimi intermedis de musiche Italiane, e Spagnola, e recitar gli suppositi dell' Ariosto

con una breve e bellissima giunta de duttissimi huomini, et d'alto ingegno composta, et con ricchi et vaghi habiti recitata, et vuole che Filippo, e Massimiliano siano i Menechini di Plauto anoi di Maria Infante, la sposa Sereniss.a, la qual comedia con grandissimo diletto d'ognuno - durò quasi tutta la felice notte."(55)

O. Arróniz señalaba una posibilidad: la de que la obra hubiese sido representada por una compañía de actores italianos, atraída a España por la comitiva del archiduque Maximiliano, quien en su itinerario había pasado por ciudades italianas como Cremona, Mantova, Valenza, Alessandria, Gavi, hasta llegar a Génova, donde embarcó hacia España. Por ello, la comedia sería representada varios días después del matrimonio, para dar tiempo a la compañía (que había - llegado teóricamente cinco días antes con la comitiva) a - hacer los preparativos. Y afina más el investigador, estableciendo la posibilidad de que se tratase de una compañía de actores mantuanos, pues, cinco años después, en 1553 la obra era representada en Mantua, quizá, piensa Arroniz, por la misma compañía. (56)

Desde luego el gusto de Maximiliano por comediantes, músicos y bailarines, se hace evidente a lo largo del viaje, en el cual no pierde oportunidad de proporcionarse todo tipo de entretenimiento. Besozzi apunta escrupulosamente todo esto, incluso, a veces, las cantidades que el - archiduque paga por estos entretenimientos; así a un cómico en Mantua o a músicos y comediantes, en Bussolengo. En estas circunstancias, ¿olvidaría Besozzi comentar la adscripción a la comitiva del Archiduque de una compañía, que, además, había de jugar un papel tan relevante en los festejos de las bodas?. Creemos que no.

Por otro lado, una puesta en escena que tanto había impresionado a Calvete, no debió ser cosa que se improvisase en cinco días.

Nosotros pensamos más bien que la representación de la obra no fue fruto del azar, sino que había sido organizada desde la Corte española. Veamos en qué nos basamos para afirmar esto.

Como el mismo Arróniz ha señalado, Carlos V conocía de primera mano las representaciones italianas.<sup>(57)</sup> Con ellas había sido agasajado en sus viajes a este país: en 1529-1530 con motivo de su coronación asiste en Bolonia a la representación de I tre tirani, de Agostino Ricchi; durante este mismo viaje acude a Mantua para promocionar al rango de duque al marqués Federigo Gonzaga, y es posible que una familia tan marcada en la promoción de espectáculos teatrales, entretuviese su estancia con alguno de ellos. En 1532 visita de nuevo Mantua y tiene ocasión de presentar dos o tres comedias, siendo recibido por los Gonzaga con "molti bellissimi apparati d'archi, prospettive per commedie e molte altre cose...", obra del escenógrafo Giulio Romano "...nelle quale invenzioni, -según comentaba Vasari- non fu mai il piu capriccioso nelle mascherate e nel fare stravagante abiti per giostre, feste e torneamenti, -come allora si vide con stupore e meraviglia di Carlo Imperator, e di quanti v'intervennero".<sup>(58)</sup> Con múltiples festejos se jalonó la estancia de Carlos V en Nápoles, entre diciembre de 1535 y marzo de 1536, como consignaba J. Raneo en sus Etiquetas de la Corte de Nápoles: en 19 de diciembre de 1535 el virrey D. Pedro de Toledo "hizo un sumptuosísimo banquete al Emperador en el jardín de Poço Real — donde su Magestad cesarea reciuó muy gran gusto y recreación, particularmente con una comedia pastoral que se le —



hiço que fue muy ridícula"; el 2 de febrero de 1536 el -- príncipe de Salerno -cuya estancia hemos consignado en Valencia- le obsequia en su casa con otra "bellissima come-- dia"... Y éstas no fueron las únicas diversiones a las que asistió y en las que -en ocasiones- participó: el dos de ene-- ro intervino en un juego de cañas "vestido de moro en señal de la vitoria de Túnez", y durante los Carnavales "actuó - en continuas máscaras, fiestas, banquetes, músicas, come-- dias, farsas y otras recreaciones, mascarándose muchas ve-- ces. Su Magestad Cesarea, yendo por la ciudad, quando en com-- paña del virrey Toledo, y quando con el marqués del Vasto el qual, entre todos los señores Napolitanos, era el más - bien visto y amado de Su Magestad aunque nunca le conuidó a su casa; decíase que por celos de la mujer". (59)

Es muy probable que una de estas representaciones a las que Carlos V asistió en Nápoles fuese la de la Mir-- zia de Marc'Antonio Epicuro, égloga pastoral de elaborada puesta en escena, que cuenta entre sus elementos escenográ-- ficos con una fuente y un templo. (60)

En Siena, en 1536, se representa ante Carlos V - L'Amor constante de Alessandro Piccolomini, miembro de la - Academia de los Intronati, con un prólogo recitado en espa-- ñol e italiano.

Pero no era ésta la primera vez que Carlos V ha-- bía tenido la oportunidad de entrar en contacto con la Aca-- demia de los Intronati. En 1529-30 la Ciudad de Siena es-- peraba la visita de Carlos V tras su coronación. El Ayunta-- miento -del que formaban parte algunos intronati- había - encargado escenario y escenografía a la Academia. La visi-- ta no se realizó por falta de tiempo, pero Carlos V pudo - conocer a Alessandro Piccolomini ya en estas fechas, pues

había sido enviado ante el emperador como embajador de Siena. Alessandro fue durante un tiempo miembro de la Balia, el órgano de gobierno de la república.<sup>(61)</sup>

En estas circunstancias, bien pudo ser Carlos V, impresionado favorablemente por las representaciones italianas, el que mandase llamar a algún miembro de la Academia, como este "Arico", para organizar una representación con motivo de las bodas de su hija. Eso si éste no estaba ya en la Corte. Carlos V... o alguien íntimamente relacionado con él como, por ejemplo, el entonces príncipe Felipe, aficionado como era, según afirmaba Cabrera de Córdoba a participar en los entretenimientos de Palacio.

En todo caso hay un hecho que apunta a que la obra fue preparada desde el ámbito de la Corte española: antes de la llegada del Archiduque Maximiliano, el duque de Calabria escribía desde Valencia anunciando al príncipe Felipe el envío de los libros de música que le había solicitado para el recibimiento del Archiduque.<sup>(62)</sup> Nos vienen a la cabeza ahora las palabras de Besozzi sobre los "bellissimi intermedis de musiche Italiane, e Spagnole...". Seguramente para ellos solicitaba el príncipe a su tío los libros de música.

Y lo mismo podemos suponer para la compañía. Quizá fue llamada ad hoc, quizá se encontraba ya en España y se echó mano de ella para la ocasión: la primera noticia de la llegada de una compañía italiana a España, la de Il Mutio, data de 1538.<sup>(63)</sup> Es posible que existieran otras, incluso, que hubiesen sido atraídas por los cortejos de regreso a España en los viajes a Italia del emperador. Quizá fue una compañía mantuana como indica Arróniz, aunque lo cierto es que el hecho de que fuese representada I Supposi-

ti cinco años después en Mantua por una compañía autóctona no es determinante, ya que esta obra parece haber gozado de éxito cortesano y debió ser representada con cierta frecuencia: ya en 1509 había sido representada en Ferrara y en 1519 en Roma, ante León X, con decorados de Rafael. <sup>(64)</sup>

Otro miembro de la Academia de los Intronati estuvo en relación con la Corte española. Se trata de Antonio Vignali, el "Arsiccio", quien según afirmaba - Scipione Barbagli en su Oratione in lode della Accademia degli Intronati (Siena, 1611), "con onore stato conosciuto infino dalla remottissima Spagna mentre in — buonissimo grado vi servi Filippo il Secondo là regnante, a diletto di cui fece alla guisa italiana ivi non prima conosciuta, rappresentare, dal regal tesoro illustrate più, e diverse chiare comedie dalla ricca e piacevolissima vena del su felice, e tanto universale ingegno scaturite." <sup>(65)</sup>

Antonio Vignali.

Vignali murió en 1559 y Felipe II subió al trono en 1556. Rennert, <sup>(66)</sup> recogiendo la opinión de Creizenach, apuntaba la posibilidad de que la expresión "regnante", no significase en sentido estricto una fecha posterior a la coronación. Como es sabido Felipe II empieza a reinar como "gobernador" desde 1543, en las ausencias de Carlos V, según consta por las cartas del emperador. <sup>(67)</sup> En todo caso es interesante esta relación de la Corte española precisamente con los miembros de la Academia de los Intronati cuya extracción aristocrática, determinante a la hora de producir sus espectáculos, ha sido bien estudiada. <sup>(68)</sup>

Arróniz que tan sagazmente había recogido la idea de Rennert, e investigado las conexiones entre la Corte española e Italia, establecía sin embargo como punto de arranque de estas relaciones el reinado de Felipe II, quien recordémoslo, sube al trono por abdicación de su padre en 1556.<sup>(69)</sup> Nosotros creemos, que estas relaciones debieron comenzar antes (quizá tras las estancias de Carlos V en Italia, en la década de los 30), cuando Felipe era todavía príncipe. Es posible -- que la representación de I suppositi en 1548 fuese una excepción. Pero es posible también que el Arico --y quizá alguna compañía italiana-- sirviesen a la Corte durante algún tiempo como consta con seguridad al menos en el caso de Vignali, poniendo en escena otras representaciones. En todo caso, es de gran importancia subrayar el hecho de que la comedia se organizase desde España, porque --y aún a falta de mas datos-- denota un interés en los círculos de la Corte por las representaciones teatrales tal y como se estaban haciendo en Italia.

Una tesis  
discuti--  
ble.

Arróniz señalaba también posibles influencias a través de la familia Gonzaga, mencionando las comedias que habían sido ofrecidas al príncipe Felipe a su paso por Milán hacia los Países Bajos, por Ferrante Gonzaga, a las que había asistido asimismo el joven duque de Mantua Francesco. Y apuntaba también unas estrechas relaciones de parentesco: Caterina hija de Fernando, rey de Romanos y prima de Felipe II, se hallaba casada con Francesco. Al morir éste en 1550, le sucedió en el ducado su hermano Guglielmo, que se había educado con su tío Ercole, Cardenal de Mantua, de quien asimiló el gusto por el teatro. A Ercole Gonzaga dedicaba --

La fami--  
lia Gon--  
zaga.

Gian Arthemio Giancarli en 1545 La Cingana. Y justamente - Felipe II mostraría su afecto hacia la familia organizando en 1561 el matrimonio entre Leonor, su prima, hija del rey de Romanos, y Guglielmo, quien le había pedido su intervención en el asunto.<sup>(70)</sup> Y para los festejos de las bodas, - se ordenaría a Leon Leoni, "scultore del re di Spagna", -- que acudiese a Mantua "a inventare e porre in ordine qualche bellissimo apparato ed invenzione".<sup>(71)</sup>

Pero, como hemos visto, la promoción española - de la familia Gonzaga había sido comenzada por Carlos V, quien nombró a Ferrante Gonzaga lugarteniente suyo y go--bernador del Estado de Milán, y llevó el marquesado de -- Mantua al rango de ducado visitando la ciudad en dos oca--siones y asistiendo en ambas a la representación de come--dias.

Carlos V también había mostrado su interés por - los asuntos matrimoniales de los Gonzaga. En 1535-1536, -- aprovecha su estancia en Nápoles para organizar el matrimo--nio entre D<sup>a</sup> Isabel Colonna, viuda de Luis Gonzaga, y su - segundo esposo, el príncipe de Sulmona, según cuenta Raneo en sus Etiquetas de Nápoles.<sup>(72)</sup> De su primer matrimonio - con Luis Gonzaga, Isabel había tenido en 1531 un hijo, pre--cisamente Vespasiano Gonzaga, el mismo que sería andando - el tiempo, virrey de Valencia. Pues bien, Vespasiano Gonza--ga, cuyo interés por las artes en general y el teatro en - particular hemos señalado antes, es enviado en 1544 -y por orden de Carlos V- a España para servir como paje al prin--cipe Felipe, a quien acompañó, además en 1548-1549 en su - viaje por Italia de camino a los Países Bajos, donde iba - el príncipe a ser jurado.

Aún en la época de Felipe III las relaciones en-

tre la familia real española y los Gonzaga seguían siendo estrechas. En 1603 el duque de Mantua Vicente Gonzaga envía presentes al rey y al duque de Lerma entre ellos una colección de pintura, y con ella envía a Pedro Pablo Rubens quien aprovechará su estancia en Valladolid para ponerse al servicio del duque. (73)

Durante su estancia en Italia -en el invierno de 1548-1549- el príncipe Felipe tuvo oportunidad de conocer a Alessandro Piccolomini, quien le había sido enviado por el arzobispo de Siena en representación suya para que acompañase al príncipe en su viaje por Italia. (74) Y fue también en esta ocasión cuando Felipe tuvo la ocasión de ver las representaciones italianas en su propia salsa. La nota la dió el mencionado Ferrante Gonzaga ofreciendo a Felipe, a su paso por Milán, dos comedias una de ellas con una puesta en escena que estaba a la vanguardia escenográfica italiana, y que el minucioso Calvete de Estrella consigna así:

"salió de detrás de unas cortinas que tenían las armas imperiales, un gracioso Truhan hablando - alto que se oyan las gracias que dezia, declarando en parte el argumento de la comedia, y comenzando a cantar y tañer con una vihuela súbitamente dexaron caer un gran paño que desde lo alto de la techumbre hasta el suelo atajaua la sala (...) Caydo el paño se descubrió la Ciudad de Venecia que con sutil artificio y muy al propio estaua allí edificada, en la qual de hecho auia acontecido lo que en la Comedia se representaua. Estaua cercada la Ciudad de luminarias puestas en vidrieras pequeñas azules, amarillas y verdes, por las quales mostrando las colores de las vidrieras claramente la luz resplandecía. Estaua tan al natural contrahecha que -

Milán 1549.  
Una fas-  
tuosa es-  
cenografía.

quien auia visto la ciudad de Venecia facilmente de solo verla podia conocer ser ella. Las calles, plaças, casas, y templos, señaladamente el de San Marcos, estauan hechos con tanta proporción y arquitectura, que era cosa muy maravillosa de ver, y por las calles, plaças, — puertas y ventanas se vian hombres y mujeres unos estar quedos, otros passear, otros hazer sus labores y officios, que no parecian sino verdaderos. Verlos entrar y salir de las barcas, verlos nauegar por las calles en el mar, era cosa de grande admiración. Avia sobre la ciudad un cielo con grande ingenio y arte hecho al natural que su hermosura y artificio ocupaua los sentidos a los que lo mirauan. Una vez parecia el sol claro y resplandeciente sobre el Hemispherio en su cielo llenado por el primer Mobile de Oriente a Poniente. Otra vez parecia el cielo cubrirse de nubes y impedir la luz al sol. Pareciase — también la Luna en su veloz movimiento y lleno aquel — cielo de estrellas que mostraua ser de noche, y lo que mas es de marauillar, era ver que centelleaua y resplan decian muchas d'ellas. Otras vezes se esparzian las nubes por el cielo y cubrian a la Luna, estrellas y por — otras partes se vian ellas salir y descubrirse debaxo — de las nubes, tanto era el movimiento y variedad d'el — cielo. Auia en las yglesias y templos que se vian muy — concertados reloxes, que a su tiempo dauan las horas. Estauan siete Nymphas con el vestido y calçado de oro y plata todo muy a la antigua y la una d'ellas con una corona de oro en la cabeça sentada con gran magestad so— bre una redondez o mundo dorado más eminente y leuantada que las otras, la qual representaua a Italia. Tenian sobre sus muy rubios cabellos unas celadas doradas y plateadas (...)"

El cronista se detiene de manera especial en los intermezzi y no en el argumento de las comedias "por —

estar impresas", según dice:

"El primer acto o jornada de la Comedia se acabó con una música de tanta suavidad, que cosa celestial parecía. Salieron de las scenas o camaras [¿los compartimentos, como los llama el cronista de las fiestas de — Burgos de 1570?] , el dios Baco con Syleno a cauallo — con un Sardesquillo<sup>(75)</sup> muy pequeño y ocho Faunos coronados de laurel con ropas pastoriles de color amarillo y al son de diuersos instrumentos entraron dançando de paseo, los quales con las siete Nynphas dieron fin al — acto segundo, cantando las Nynphas divinamente y los — pastores dançando y tocando sus instrumentos pastoriles. Era la musica de voces baxas que concertauan con los — instrumentos. El tercer acto se acabó con seys personajes que entraron en una barca por la mar cantando y tañendo vihuelas y laudes como gente que se yua holgando por el mar y auiendo ya passado en la barca de la otra parte por la mar que atraviessa la plaça, tornó con ella uno solo remando. En tanto no cessaua de sonar un organo pequeño. Al quarto acto dio fin una divina música de las nueve Musas que entraron en una barca, de la qual — salian muchas cabeças de sierpes y cantando nauegaron — por aquel mar de Venecia sin ser más vistas. El fin y — acabamiento del quinto y último acto fue cosa mucho de ver por su maravillosa inuención y artificio. Comenzó — el cielo a abrirse con relámpagos y truenos, y luego se vio baxar el Dios Mercurio con tanta resplandor que parecía el Sol quando mas claro esta sobre la tierra. En acabando de baxar hizo una breue y elegante oración en la lengua Italiana endereçada al príncipe y boluió a su birse (...). En este punto dio el relox que estava en la yglesia de San Marcos de la nueva Venecia, que por ser ya las doze de la media noche, dio fin a la comedia..."<sup>(76)</sup>



Uno de los términos que utiliza aquí Calvete para referirse, con toda probabilidad, a los bastidores laterales del escenario, el de "scenas",<sup>(77)</sup> ya había sido utilizado por el autor unas páginas antes (f.2r) para referirse a la comedia de Ludovico Ariosto, I Suppositi, representada en 1548 en el Palacio de Valladolid para celebrar el matrimonio entre el archiduque Maximiliano de Hungría y la infanta María, hermana de Felipe II: "con todo aquel aparato de theatro y Scenas que los Romanos las solían representar, que fue cosa muy real y sumptuosa", había dicho entonces. ¿Se refería también a bastidores laterales? Es posible. Lo que es seguro es que esta representación de Valladolid que "durò quasi tutta la felice notte", como decía Besozzi, requirió iluminación artificial ¿Se resolvería también a la manera italiana?.

No impresionó de la misma manera a Calvete la segunda comedia que Fernando de Gonzaga ofreció a Felipe II, y sin embargo hay que reconocer que desde el punto de vista escenográfico posee elementos de importancia:

"Fue la comedia muy buena y graciosa, aunque en muchas cosas no yguató con gran parte a la primera, ni en el artificio ni en la invención, ni en el decoro de las personas, ni en los representantes. Entro primero un Nigromántico, que assí por la sciencia, que tenía de las estrellas, como del'Arte Mágica pronosticaua grandes felicidades y fortunas al Príncipe, y porque se conociesse por obra quan diestro y experimentado era en aquella arte y se diesse crédito en lo venidero y en lo que pronosticaua d'el Príncipe, y se viese claramente la excelencia de su arte, dixo que desharia súbitamente un monte que allí parecía artificiosamente hecho, el qual cubría la Ciudad de Pisa y impedía la vista d'ella,

prometiéndole que él la mostraría: y así como lo dixo en un momento lo deshizo todo, oyéndose muchos golpes y voces con gran estruendo y ruydo que parecia encantamento, y en el mismo instante se descubrió y vió la ciudad de Pisa tan al propio que puso admiración a todos. Los actos y los vestidos, aunque los personajes no eran muy diestros, fueron excelentes y ricos, y uuo algunos dichos muy buenos y graciosos, endereçados al Príncipe, y las musicas que se hazian al fin de los actos suauissimas y estremadas: y lo que de mayor contentamiento uuo fue que salieron don Cesar, don Francisco y don Andrea, hijos de don Hernando de Gonzaga, armados de muy luzidas y ricas armas con jinetas pequeñas en las manos. Lleuauan las celadas unos pagezillos negros que trayan tras sí, y don Cesar, que era el mayor d'ellos, hizo al Príncipe este breue razonamiento: "Muy alto y esclarecido Señor de los Reyes Magos el dia de hoy ofrecieron a Cristo oro, encienso e myrrha, y nuestro padre como fidelissimo vasallo y servidor ofrece su propia sangre para vuestro servicio, la qual somos nos"; señalando a sí y a sus hermanos. En el mismo instante se abrió el cielo con gran tronido y cayo un rayo en el suelo, el qual produjo a una muy hermosa Nimpha de muy hermosos y rubios cabellos tendidos, vestida y adornada de muy ricos y delicados vestidos, que representaua la diosa Rhea, que con gran suauidad cantando unos versos en loor del Príncipe puso fin a la Comedia." (78)

Quizá pudo contemplar aún el príncipe otra comedia, Gl' Inganni de Nicolo Secchi (79) y aún tuvo ocasión de ver alguna representación más ya fuera de Italia, prosiguiendo su viaje. (80)

Todas estas conexiones se debieron establecer no sólo entre Carlos V y Felipe II y el mundo del teatro italiano, sino también, en más de un caso participarían de ellas los cortesanos que los acompañaban en sus séquitos y los residentes españoles en Italia con cargos de la corona. Pero son más difíciles de detectar: cuando en 1543 el duque de Medinasidonia se dirige a la raya de Portugal a recoger a la infanta María, le acompañan en el cortejo seis músicos italianos; Piccolomini hizo amistad con D. Diego Hurtado de Mendoza, embajador español en Venecia y luego (1547) en Siena; en 1558 la marquesa del Vasto, María de Aragón, ofrecía para festejar la visita de la duquesa de Alba una representación en Nápoles del Alessandro de Piccolomini; el duque de Sessa D. Gonzalo Fernández de Córdoba promovía en junio de 1549, la representación en Nápoles de una égloga de Giambattista Testa y el 5 de septiembre ofrecía una comedia de Plauto... Es de suponer que este interés se prolongara a su vuelta a España.

Otras conexiones con Italia.

(81)

(82)

Sin embargo, poseemos noticias que denotan el interés por promover espectáculos y representaciones privadas desde el ámbito de la Corte, centradas fundamentalmente en la persona de la segunda esposa de Felipe II, Isabel de Valois, y es muy posible que otras noticias por el estilo relacionadas con nobles y personas de la familia real se hayan perdido.

De Portugal venía la infanta Isabel, esposa de Carlos V desde 1526 (murió en Toledo en 1539) y madre de Felipe II. Allí había podido asistir a los espectáculos organizados por Gil Vicente para la familia real portuguesa. Precisamente su Templo de Apolo y qui

Con Portugal.

zá su Don Duardos fueron representados para celebrar las bodas de Carlos e Isabel.<sup>(83)</sup> De Portugal vendría también en 1543 la primera mujer de Felipe II, la infanta Isabel, que moriría al año siguiente tras dar a luz al príncipe — Carlos. Antes de partir la princesa para Castilla, y en medio de otros festejos (danças, saraos, folias...), se le ofrece, a ella y a la comitiva que había llegado con el em bajador de Carlos V y de Felipe, D.Luis Sarmiento, una — "farça".<sup>(84)</sup> La princesa partió hacia el río Alcaya, en la raya entre España y Portugal, donde había de hacerse la en trega, acompañada de su séquito y de un "enano de una esta tura monstruosamente breue y con una cara hórrida y grande uestido, un capirote magistral de terciopelo negro aforrado de raso carmesí, un bonete romano en la cabeça, muy — grande, y una bola amarilla que cubría toda la copa dél. Dicen que es médico del rey y mui priuado suyo. No le parecían los pies porque este capirote le cubría todo y le sobraua mucho. Venía para seruir a la princesa todo este — camino, y después acordóse que no pasase por su indisposición y así lo sustituyó otro que agora sirue en su lugar".<sup>(85)</sup> Allí habían ido a recibirla para acompañarla a Salamanca el duque de Medinasidonia y el Obispo de Cartagena, acompañados de Juan de Mesa "músico y capellán de su Alteza" y Antonio Cabeçon, "organista". Con el duque iban además tres locos: calabaza, cordouilla y Hernando y músicos entre los que el cronista destaca la presencia de seis italianos con vihuelas de arco.<sup>(86)</sup> El mismo Felipe II se había señalado, siendo príncipe, por su afición a los bufones, afición que Carlos V le recriminó en alguna ocasión.<sup>(87)</sup>

El fasto y el teatro parecen haberse contado entre las aficiones de la princesa Juana. Hija de Carlos V, casada con el príncipe Juan de Portugal y madre del infortunado rey Sebastián, había regresado viuda a la corte de su hermano Felipe II en 1557. En mayo de 1560, la princesa invitaba a Isabel de Valois a acudir al Convento de San Pablo de Toledo, en donde las monjas les ofrecieron una colación y una comedia.<sup>(88)</sup> En 1565, las damas de la princesa Juana ejecutaban una "farsa" a la que asistió Felipe II, a quien no agradó por parecerle desmañada y fría. Entonces el duque de Alba, quizá a sugerencia de su esposa, María Enríquez, Camarera Mayor de Isabel de Valois, aconsejó que las damas de la Reina representasen por su cuenta otra, que pareció mejor a todos.<sup>(89)</sup>

Juntas, las damas de la princesa Juana y las de la reina Isabel de Valois, organizaron para el día de Reyes de 1564 la máscara que tuvo lugar en el Alcázar de Madrid y que hemos descrito páginas atrás. La máscara del día de Reyes debió convertirse en celebración tradicional entre las damas de la corte, pues, en diciembre de 1564 consta el pago de 500 reales a Juan Garnica, aposentador de palacio "por las obras que por su orden se hacían para la máscara de reyes" del año 1565.<sup>(90)</sup>

De la afición de la princesa Juana por máscaras y disfraces hay además noticia gracias al inventario de sus bienes publicado por C. Pérez Pastor. Entre instrumentos de música (vihuelas, flautas, arpas, clavicordios...) y otras curiosidades (un "amoscador de la India") se encuentran elementos de atrezzo y vestuario para máscaras y "farsas", relacionados fundamental

mente con el mundo pastoril. En algunos casos se especifica incluso el personaje: "para bobos".<sup>(91)</sup> La princesa muere en 1573, cuando se procede a hacer el inventario. Antes de esta fecha, pues, las damas de la corte representaban farsas pastoriles en palacio.

La actividad teatral fomentada por la reina Isabel de Valois, está ampliamente documentada a partir de las cuentas de su casa, conservadas en el Archivo de Simancas y publicadas por González Amezúa en los apéndices a la biografía sobre esta Reina. Las representaciones fueron habituales en el Alcázar de Madrid entre julio de 1561 y julio de 1568, año en que murió la reina. Por allí pasaron Lope de Rueda, Gaspar Vázquez, Alonso Rodríguez, Pedro Medina, Alonso de Cisneros, Damián Rodríguez, hermano de Alonso, Francisco de la Fuente y Juan de la Fuente, Francisco Tabo y Gerónimo Velázquez.<sup>(92)</sup> En total representaron un mínimo de 41 comedias, una máscara y un "entrettenimiento" sin especificar. A ellas habría que añadir las que representasen las propias damas.

La reina  
Isabel -  
de Valois

Otro miembro de la familia parece haber sentido debilidad por el teatro. Se trata del príncipe — Carlos, hijo de Felipe II, según se deduce de su conocido enfrentamiento con el Cardenal Espinosa a raíz de haber éste prohibido que Cisneros representase en la Corte. Y aún es posible que el actor-autor representase también ante la reina Ana de Austria.<sup>(93)</sup>

Según afirma Pellicer en su Tratado histórico el día de San Nicolás de Bari se celebraba en palacio la llamada fiesta del zapato "con máquinas, representaciones y músicas". Precisamente Felipe II ofreció a la recién llegada Isabel de Valois una fiesta del zapato.

intitulada "El Parnasso regocijado".<sup>(94)</sup>

Aunque no existen noticias tan ricas relativas a una práctica teatral y espectacular en la corte tras la muerte de Isabel de Valois, en 1568, tendemos a pensar que ésta continuó o al menos se reavivó -por los datos que tenemos- al regreso de la emperatriz María de los Países Bajos en 1581, y al amparo también -de la joven infanta Isabel Clara Eugenia. En 1593 las damas de Palacio representaban en la cámara de la infanta Isabel Clara Eugenia una comedia, seguida pocos días después por otra de cómicos profesionales.<sup>(95)</sup> La anónima Fábula de Apolo y Dafne que trataremos más adelante fue organizada por la emperatriz María y representada por sus damas para festejar a Isabel Clara Eugenia y al príncipe Felipe, futuro Felipe III, todavía en vida de Felipe II.<sup>(96)</sup> En 1602, un año antes de morir, la emperatriz ofrecía al ya rey Felipe III y a su esposa Margarita de Austria una comedia en el Convento de las Descalzas Reales, donde se había instalado después de su regreso a España.<sup>(97)</sup>

El mismo Felipe III, en vida de su padre, se mostraba aficionado a "entretenimientos", como declaraba en sus memorias L'Hermite, ayuda de Cámara y persona de confianza de Felipe II, por cuya orden estuvo al servicio del príncipe Felipe, para quien organizó algunas mascaradas en 1593, una de ellas "à la villageoise". Y fueron tan del gusto del príncipe, según cuenta L'Hermite, que "cada vez que estábamos juntos me incitaba a otras distracciones e invenciones nuevas".<sup>(98)</sup> Tendencia a las diversiones que se verá corroborada después a lo largo de todo su reinado, alimentada por su valido el duque de Lerma.

La emperatriz María y la infanta Isabel Clara Eugenia.

Quizá sea útil también para el siglo XVI la distinción, como se ha hecho para las comedias representadas en palacio en el XVII, entre particulares y comedias representadas por los propios cortesanos en el marco de una celebración concreta.

Algunas representaciones de las que hemos dado noticia debieron contar con una rica escenografía. Sobre todo aquellas concebidas —como las mascaradas de 1564 descritas arriba— para ser representadas por los propios cortesanos.

Existen unos documentos —a los que creemos no se ha dado la debida importancia—, según los cuales constan los pagos a dos escultores italianos Juan Antonio Sormano y Juan Bautista Bonanome, y a un pintor, Antonio de la Viña, por trabajos de escenografía para una comedia y una máscara que debieron tener lugar en 1565. (99)

Gastos de  
escenografía  
cortesana.

Según estos documentos, pues, en febrero de 1565 se pagaron 100 ducados a "Juan Antonio, escultor por la ocupación de su persona en las cosas que fueron necesarias para la comedia que por su mandado [de Isabel] hicieron sus damas, y por haber hecho una figura de bulto para el dicho effeto"; 200 ducados a "Antonio de la Vinia, pintor por lienzos y otras cosas necesarias para la comedia"; 70 ducados a "Juan Bautista escultor por hacer tres figuras de bulto y otras cosas"; 6.800 mrs de nuevo a "Juan Bautista, escultor a cuenta de lo que se trabajó en la obra de la máscara y comedia que hicieron las damas de Su Magd"; 10.200 mrs a "maestre Juan Antonio Sormano para los gastos que se hacía en comprar algunos gastos para la máscara". En 2 de marzo se pagaron 1887 mrs a "Juan Antonio, escultor, —



por algunas obras de la comedia" y aún 12.070 mrs a "Juan Antonio, escultor, y Antoñio Viña, pintor, por algunas — obras que se les debían y hubieron de haber de resto del gasto que hicieron en pagar los oficiales y otras cosas — que fueron necesarias para la comedia".

Por otros trabajos se pagaron en el mes de febrero a "Diego de la Torre, cerragero, 5.562 mrs por el — cerraje que hizo y fue necesario para el aparejo de la co media"; 27.404 mrs a "Pedro de Antegana, calcetero, en lo qual entran 2.805 mrs por 15 onzas de oro y plata falsa — que dio para los vestidos que se hizieron para la comedia" y 12.988 mrs a "Juan Bautista Loon para acabar de pagar — los oficiales y peones que le ayudaron a la obra de la co media que hizieron las damas".

Dos años más tarde, el 8 de marzo de 1567 encontramos un nuevo pago: "a Juan Antonio, escultor, 5.440 — mrs por ciertas pinturas que él y sus compañeros hizieron para la comedia que se representó ante Su Magd, en el mes de henero de este año; son por cuenta de gastos de Cámara". (100)

¿Se trataba de alguna de las cuatro comedias — por las que se pagó a Pedro Medina en 22 de enero de 1567? ¿O quizá de alguna de aquellas seis por las que en 13 de febrero recibía su pago Alonso Rodríguez? Todas ellas se representaron "en presencia de Su Magd" (101) ¿O quizá fue una comedia representada por las damas? Parece probable — que no fuese así pues en estas ocasiones las cuentas suelen indicarlo.

En todo caso las cantidades que se pagan por — los gastos de escenografía en 1565 a Sormano, Bonanome y Viña son fabulosas. Si traducimos las cifras dadas en duca

dos a maravedís, que es moneda de cuenta en la época, la cantidad total pagada a estos escenógrafos asciende a — 169.707 maravedís, que, en reales, vendrían a ser 4.991. Téngase en cuenta que en la misma época, según vimos en — la nota 93, el autor de comedias que mejor pagado estaba, por ejemplo, un Lope de Rueda, cobraba 100 reales por representación, y esto, además, a repartir entre todos los actores de la compañía. Un Jerónimo Velázquez cobra en — 1565,33 reales por una representación y un Cisneros 40. Calculamos que un actor vendría a cobrar en la época —si pertenecía a una compañía de prestigio— unos 10 reales — aproximadamente: en 1566 Juan de la Fuente y sus siete — compañeros reciben 100 reales por la representación de — una comedia. Y un músico venía a percibir cuatro reales. No está nada mal, pues, la cifra de 4.991 reales, sobre — todo si pensamos en que, casi cincuenta años más tarde, — en 1603, Nicolás de los Ríos está cobrando 1.500 reales — por haber representado cinco comedias ante la reina, es — decir a razón de 300 reales la comedia, que es aproximadamente la cantidad habitual por una representación; Nico— lás de los Ríos vuelve a cobrar el mismo año 600 reales — por dos comedias y Juan de Morales 600 por otras dos; en 1604 Antonio de Villegas percibirá 1.200 reales por cua— tro representaciones. (102)

El coste total de la puesta en escena de esta — comedia y máscara de 1565 (incluidos los pagos al cerraje ro, al calcetero y a Juan Bautista Loon) asciende pues a 215.661 maravedís, que vienen a ser 6.342 reales, y en — ducados 575. Se puede imaginar, según esto, el lujo que — pudieron llegar a alcanzar ambas.

Poco hemos conseguido averiguar sobre estos artistas<sup>(103)</sup>. Juan Bautista o Giovanni-Battista Bonanome, escultor italiano, estaba al servicio de Felipe II al menos desde 1562. Por reales cédulas de 1565 y - 1566 sabemos que fue encargado de escoger mármoles en las canteras españolas y remitirlos a Madrid para los trabajos de El Escorial. Su hijo Nicolás estuvo empleado en los mismos servicios.<sup>(104)</sup> Antonio Wingaerde era conocido en España como Antonio de la Viña o de las Viñas. Estaba al servicio de Felipe II desde unos años - alrededor de 1561 y fue encargado por Real Cédula de - 1570 de "pintar la descripción" de algunos "pueblos - principales de los reinos y señoríos de España".<sup>(105)</sup> De Juan Antonio Sormano no hemos encontrado dato alguno, salvo que se trataba de un artista italiano, según indica G.Amezúa.

Si pintores y escultores, incluso de prestigio, eran utilizados en los trabajos de escenografía urbana con motivo de las entradas reales, como vimos - en su lugar, pintores y escultores, al servicio de Felipe II, son utilizados ahora para trabajos de escenografía teatral: Sormano y Bonanome hacen "bultos" para comedias, igual que otros escultores los hacían para - los arcos triunfales que estudiamos en el capítulo 3. Documentalmente Sormano, Bonanome y Viñas son los primeros, dentro de la historia teatral cortesana española del XVI y XVII, a los que se les puede atribuir ofi- cio de escenógrafos.

Dos de ellos, italianos, ¿no pudieron apli- car en alguna ocasión las técnicas escenográficas ita- lianas que, con toda seguridad debían conocer?.

Ya algunos años antes, el escultor Juan Bautista Romano, reputado como escenógrafo, era enviado desde Mantua por Fernando Gonzaga a Felipe II, en abril de 1552. (106)

Pompeyo Leoni cuya participación en trabajos de escenografía urbana está comprobada en el caso de los recibimientos en Madrid de Ana y de Margarita de Austria en 1570 y 1599, respectivamente, estaba en España desde 1556: (107) ¿Pudo intervenir también en trabajos de escenografía teatral? Recordemos que en 1561 su padre León, que poseía el título de escultor del rey de España, recibía la orden de acudir a Mantua para "inventare e porre in ordine qualche bellissimo apparato ed invenzione" con motivo de la boda entre Eleonor de Austria y el duque de Mantua Guglielmo. (108)

#### V.4.- UNA PRÁCTICA ESCENOGRÁFICA CORTESANA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

Con todos los datos aportados: las relaciones — entre España e Italia a través de la nobleza española residente en aquel país (duque de Sessa, marquesa del Vasto...), y también a través de la nobleza italiana instalada en España, fundamentalmente en Valencia (la reina Juana de Nápoles, el duque de Calabria, Vespasiano Gonzaga...); las estancias en Italia de los propios monarcas españoles, Carlos V y Felipe II, y sus estrechas relaciones de parentesco con familias tan importantes dentro de la evolución teatral italiana como la de los Gonzaga; las conexiones con centros de promoción teatral de primer orden, como la aristocrática Academia de los Intronati, algunos de cuyos miembros trabajaron en la corte española; la misma presencia —

en España de actores italianos como Ganassa, que se ufana-  
ba de gozar de la protección de Felipe II, acostumbrado a  
representar en su país no sólo commedia dell'arte sino tam-  
bién comedia de aparato (había trabajado para el duque de  
Mantua, Guglielmo, alrededor de 1568, y aparece en España  
en 1574 tras pasar por la corte francesa de Carlos IX);<sup>(109)</sup>  
y, en fin, la presencia de artistas italianos en España —  
participando en trabajos escenográficos... En el contexto  
de todos estos datos, no nos parece demasiado aventurada —  
la posibilidad de que aquella representación de 1570 del —  
Amadís, efectuada en Madrid con motivo del recibimiento de  
Ana de Austria, y a la que nos referíamos páginas atrás, —  
contase con una escenografía a la italiana, en perspectiva  
y con bastidores laterales.

Hemos visto que en febrero de 1565 se paga al —  
pintor Antonio Vifias por ciertos "lienzos" ¿quizá para bas-  
tidores?.

Por otro lado, según hemos comprobado, una de —  
las especialidades de la representación cortesana con apa-  
rato escenográfico es la exhibición de ciudades (recorde-  
mos las representaciones de Milán, 1548-1549) y justamente  
intentos de representación escenográfica de ciudades los —  
hemos hallado en la puesta en escena del Amadís, en la Tra-  
gedia de San Hermenegildo y en la tempranísima obra de Lo-  
pe Los hechos de Garcilaso.<sup>(110)</sup> Parece evidente que la es-  
pecialidad italiana se transmite a España ya en la época —  
de Felipe II.

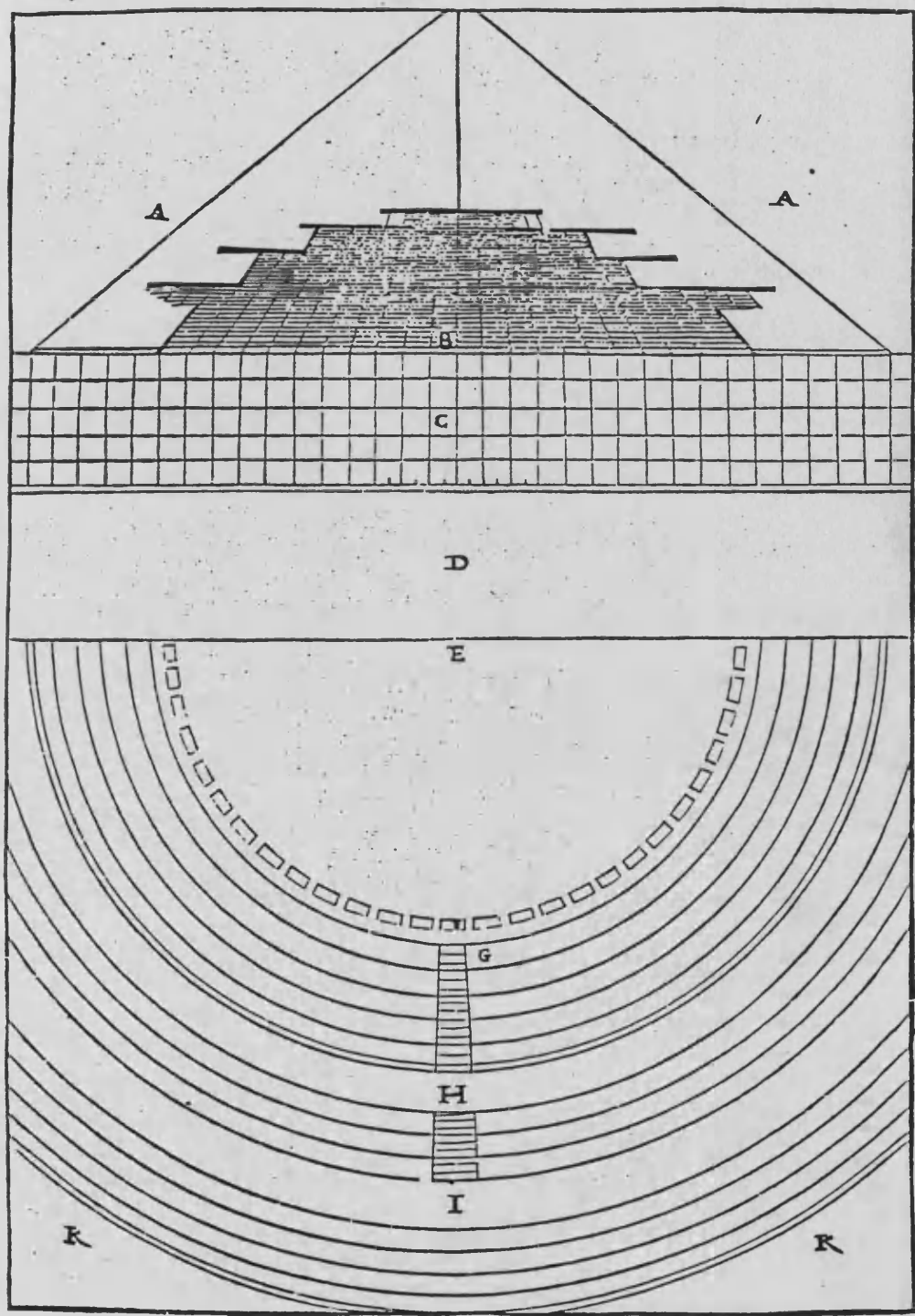
Hay algo sobre lo que queremos insistir.

En la relación de la representación del Amadís —  
de 1570 el cronista al describir el "edificio" escenográfi-  
co utilizaba el término "compartimentos": "A la una parte

se veían sus compartimentos, y en ellos las tiendas de ofi-  
cios mecánicos, y a la otra parte los templos y yglesias,  
con sus torres y capiteles...". Cuando Calvete de Estrella  
se refería a los decorados de la representación de Vallado-  
lid de 1548 aludía a "todo aquel aparato de theatro y sce-  
nas", y el mismo relator, unas páginas más adelante, al des-  
cribir los festejos que en Milán ofreció Fernando Gonzaga  
al príncipe Felipe, a principios del 49, se refería a las  
"scenas o cámaras" de los decorados de la comedia, utiliza-  
dos como salidas por los personajes que intervinieron en -  
los intermezzi. En esta ocasión, como hemos tenido oportu-  
nidad de comprobar en páginas anteriores, se utilizó un de-  
corado en perspectiva con bloques laterales de bastidores.  
Es evidente que a esto se refiere Calvete cuando habla de  
"scenas o cámaras", en 1549, y muy posiblemente a esto se  
refería cuando utilizaba el término "scenas" en 1548. Nada  
de extraño tiene en una representación que estaba dirigida,  
además, por un miembro de la Academia de los Intronati.

En la traducción latina de los cinco libros de -  
arquitectura que hemos manejado, la palabra utilizada para  
designar, en diversas ocasiones, el espacio interior que -  
conforman los bloques de lienzos (telari) enmarcados a es-  
cuadra en sus bastidores de madera, es precisamente la de  
caenacula, de significado muy similar al de cámara o com-  
partimento. Así por ejemplo al definir este espacio:

"Totum autem à telariis ad caenaculi usque parie-  
tem spatium interceptum, quod A litera signifi-  
catur, agentius usibus relinquetur, postremumque  
Scenae parietem à pariete ipsius caenaculi bipe-  
dali spatio saltem distare semper oportet; ut -  
interiores uidelicet transitiones, locorumque -



uariarum commutationes clanculum abditeque ab  
Histrionibus peragi possint". (111)

Todo esto nos lleva a pensar en la existencia en España, bajo el reinado de Felipe II, de una práctica escenográfica al amparo de las cortes, mucho más rica de lo que se ha venido pensando, y en manos de especialistas. Como en manos de especialistas se dejaban los trabajos de arquitectura efímera en las entradas reales de las grandes ciudades. Si arquitectos, escultores y pintores de renombre eran utilizados para la construcción de arcos triunfales, ¿por qué no también para la construcción de escenografía teatral?. Y si entre ellos se encontraban artistas italianos ¿por qué no podían aplicar las técnicas que ellos conocían?.

Esta práctica escenográfica, creemos, debió tener dos experimentaciones tan ricas en medios la una como la otra: la primera recogía la tradición escenográfica del fasto, y reproducía con materiales efímeros (madera, lienzos...) elementos de gran arraigo; las cuevas, castillos y montañas, estanques, fuentes, árboles, torres, naves... Se trataba de crear réplicas reducidas, domesticadas, de elementos reales. Reproducciones, todo lo idealizadas que se quisiera, pero ópticamente fieles a la realidad, que se constituían como objetos escenográficos en tres dimensiones. De hecho la expresión más utilizada desde la Edad Media hasta el Renacimiento para resaltar la perfección alcanzada es siempre la misma "al natural". Dentro de esta tradición se insertarían los elementos escenográficos móviles utilizados en los banquetes de Zaragoza por la coronación de Martín el Humano (1399) y de Fernando de -

Dos experimentaciones --  
escenográficas.



Antequera (1414), en la representación de la Toma de Balaguer (1414), y en las representaciones de la Toma de Granada y de Alfama (Gerona, 1492) en los momos portugueses de 1499 y 1500, en el torneo de Benavente de 1554, en las más caras de Isabel de Valois (1564), en las representaciones de la toma del Peñón de Vélez, de la batalla de Lepanto, - etc. de Valencia (1586)... Esta tradición escenográfica, - volcada experimentalmente sobre el teatro cortesano, tuvo una influencia decisiva en la nueva teatralidad barroca.

Una segunda experimentación, que debió surgir -- en círculos cortesanos muy estrechamente relacionados con Italia, muestra la adaptación de las experimentaciones escenográficas que se estaban llevando a cabo en este país, así en la aplicación de los decorados en perspectiva en -- tres dimensiones (Valladolid, 1548; Burgos, 1570). Este tipo de representación debió ser excepcional, ligada a encargos concretos y ocasiones muy notables, y de hecho no produjo escuela, a juzgar por los datos.

En todo caso, la revalorización de la práctica - escenográfica del reinado de Felipe II, ligada bien al fasto bien al teatro cortesano, tuvo tal relieve que ayuda a comprender mejor la importancia que adquiere la escenografía cortesana en las primeras formulaciones de la comedia barroca.

Así cuando López Pinciano en la Philosophia Anti-gua Poética, escrita probablemente entre 1588 y 1593<sup>(112)</sup>, afirma:

"Ornato también es necesario, conveniente para el teatro mismo y máquina necesaria, la qual - deue ser según la calidad del poema: si pasto--ral aya selvas; si ciudadano casas; y assí, se-

gún las demás diferencias tenga el ornato -  
diuerso...",

no sólo muestra un buen conocimiento, como señalaba —  
Shergold,<sup>(113)</sup> de las autoridades en el tema, sino tam-  
bién y muy probablemente está hablando de algo que él  
ha visto realmente. En efecto, Pinciano, que era médi-  
co de profesión, estaba muy relacionado con los Habs-  
burgos y desempeñaba su actividad en la Corte. Durante  
más de veinte años asistió a Doña María, hermana de Fe-  
lipe II y viuda del emperador Maximiliano II,<sup>(114)</sup> pre-  
cisamente la dama a cuyas bodas se dedicó la fastuosa  
representación de Valladolid, (1548), y que organizó -  
la representación de la Fábula de Apolo y Dafne, cuya  
escenografía se ajusta a lo que Pinciano denominaría -  
"ornato de selvas". La obra, por otro lado, es en sen-  
tido estricto una tragicomedia, y conocida es la hete-  
rodoxa defensa que de este género hacía Pinciano, quien  
sin duda dominaba las implicaciones de la polémica en-  
tre Guarini y Denores sobre el tema. Pinciano, por tan-  
to, daba testimonio con su teoría, del conocimiento no  
sólo de la teoría escénica dominante en Italia, sino -  
de la experimentación escenográfica a caballo entre —  
dos tradiciones que se llevaba a cabo en la corte espa-  
ñola de la época de Felipe II.

#### V.5.- LA TRAMOYA ¿EL HERMANO POBRE DE LA ESCENOGRAFIA?

La minusvaloración de estas experimentacio-  
nes escenográficas que están teniendo lugar en España  
al menos a partir de la segunda mitad del siglo XVI ha  
conducido, en primer lugar, a dar un énfasis excesivo

La expe-  
rimenta-  
ción es-  
cenográ-  
fica an-  
terior a  
Fontana.

a los trabajos de los escenógrafos italianos que llegan a España a principios del reinado de Felipe IV: en 1622 Cesare Fontana realiza la puesta en escena de El vellocino de oro y en 1626 Cosme Lotti pone en escena La selva sin amor, ambas de Lope. Esto ha restado valor implícitamente a todo aquel movimiento, a aquellos antecedentes teatrales que — forjados a partir de la práctica escénica y los suntuosos fastos cortesanos del XVI, crearon el caldo de cultivo propicio para la difusión de las técnicas de origen italiano. La infravaloración de este proceso queda recogida en afirmaciones como ésta:

"Es la llegada a España del lujoso decorado italiano, la perspectiva escénica, las maravillosas máquinas de trucaje escénico. Es el paso de la desnuda comedia lopista a las suntuosas fiestas teatrales calderonianas." (115)

Pero, el gusto por la materialidad del lujo es inherente a muchas de las representaciones cortesanas anteriores a la venida de estos escenógrafos italianos e inherente también desde la Edad Media a los fastos, que tanto tuvieron que ver en la evolución de la práctica escénica cortesana. Por otra parte, no toda la producción lopista puede recibir el calificativo de "desnuda". Y no nos referimos sólo a las comedias de estricta filiación cortesana, sino también a la propuesta del primer Lope, en donde el peso de la teatralidad cortesana es evidente, tal como han demostrado los estudios de J.Oleza. (116) Es más, nos atreveríamos a decir que una parte de la producción de Lope — constituye, en cierto modo, un termómetro de los gustos — cortesanos, según veremos más adelante al analizar algunas de sus comedias.

Es cierto que tradicionalmente se viene aceptando que con Fontana y Lotti se introducen en España como novedades escenográficas el uso de los decorados en perspectiva, el arco de proscenio, el telón de boca, el cambio — global de escenario a partir de medios mecánicos y la utilización de iluminación artificial. (117)

Como nosotros hemos intentado demostrar en páginas anteriores los decorados en perspectiva habían sido — utilizados ocasionalmente en España, al menos desde la representación de Valladolid de 1548. Ni Lotti ni Fontana — son los primeros artistas italianos que trabajan para la Corte española como escenógrafos. Ahí quedan los nombres — de Giovanni-Batista Bonanome y Juan Antonio Sormano, trabajando para Isabel de Valois, y el de Juan Bautista Romano enviado por Fernando Gonzaga a Felipe II, en abril de 1552. Si estos no eran estrictamente escenógrafos, tampoco lo — eran aquellos. Lotti llega a España como "fontanero" y Julio César Fontana es arquitecto de oficio.

En cuanto a la iluminación artificial, quizá sea preciso relativizar afirmaciones como ésta:

"El teatro cortesano encuentra a partir de entonces (1622) uno de sus caracteres distintivos — precisamente en la luz artificial, prodigada — con una largueza superior a las necesidades de la escena, ostentación explicable por el deseo de hacer muestra de grandeza" (118)

La iluminación artificial debía constituir, desde luego, una excusa propicia para la ostentación. Pero esto ya desde las primeras celebraciones públicas medievales: — una de las preocupaciones obsesivas de los organizadores —

es la iluminación que convertía "la noche en día" como repiten con infatigable admiración los relatores. Por otro lado, las representaciones y espectáculos privados se llevaban a cabo tradicionalmente de noche y por tanto con luz artificial. Desde los banquetes que tuvieron lugar en el patio del palacio de la Aljafería (1399 y 1414), iluminado con candelabros que colgaban del improvisado techo, pasando por las fiestas celebradas por el condestable Miguel Lucas de Iranzo en las salas de su palacio de Jaén a mediados del XV (en la década de los 60), por los momos portugueses de fines del XV o por la representación de Rueda en el patio del palacio de Benavente (1554) y las de Ganassa (1582) en las bodas de la hija del Almirante de Castilla, hasta la representación de la Fábula de Apolo y Dafne, en la década de 1580 aproximadamente... La lista podría extenderse mucho más. Si de lo que se trata es de la utilización de iluminación desde el escenario, el inventario se restringe pero los datos existen: desde la noticia más antigua que nosotros hemos documentado al respecto, -los árboles cubiertos de velas encendidas en el entremés portugués que representaba ser un huerto de amor (1500)-, hasta aquellas invenciones de Isabel de Valois en las que eran utilizados, -para iluminar el "teatro" de la quinta invención, "muchos candeleros de oro con velas blancas", u otras treinta y seis velas blancas en la última invención, la del estanque y la cabaña.

Incluso el primer Lope, el más influenciado por la práctica escénica cortesana, utilizará la iluminación en los decorados del escenario en alguna obra como Los hechos de Garcilaso, a la que nos referimos ya antes, o La Imperial de Otón, en donde encontramos en el acto I, la si

guiente acotación: "con música descubran el lienzo del vestuario, con muchas luminarias en papeles de colores".<sup>(119)</sup>

La técnica de cubrir los diferentes puntos de — iluminación con recipientes de vidrio repletos de agua, teorizada por los escenógrafos italianos del XVI, ya había sido utilizada en las fiestas de Burgos (1570), según vimos, para iluminar la plaza donde tuvieron lugar los principales festejos, entre ellos la mencionada representación del Amadís.

No tenemos noticias ciertas de la utilización — del arco de proscenio, aunque nos llama la atención la utilización del término "frontispicio" empleada por el relator que hace la descripción del "teatro" al aire libre que se construyó en 1614 para la representación de El Premio de la Hermosura en Lerma,<sup>(120)</sup> pues este término es el empleado en muchas ocasiones a lo largo del XVII para denominar lo que entendemos por arco de proscenio.<sup>(121)</sup> Sobre — ello volveremos al estudiar la posible puesta en escena de esta comedia.

Si no del telón de boca unido al arco de proscenio, sí tenemos noticias de la tendencia a la utilización de la cortina en espectáculos cortesanos anteriores. Por ejemplo, en el momo portugués del huerto de amor (1500) y en algunas de las representaciones de Gil Vicente (Auto da Mofina Mendes, Auto da Sibila Casandra...<sup>(122)</sup>). En dos de las invenciones organizadas por la reina Isabel de Valois y la princesa Juana (1564), era utilizado — como ya observamos antes — un cendal o velo para cubrir el escenario, o — "teatro".

El mecanismo escénico que más propiamente parecen haber difundido Lotti y Fontana es el del cambio glo—

bal del escenario. E incluso ésto, aunque Arróniz afirme - que es una innovación de Fontana y Lotti,<sup>(123)</sup> tenía algún precedente anterior, como el mismo Shergold observaba,<sup>(124)</sup> pues ya había sido utilizado en la representación de El caballero del Sol, en Lerma (1617).

En última instancia no hay que olvidar que Fontana y Lotti son atraídos a España porque aquí existe un interés entre la nobleza por el teatro en general, y un progresivo interés por los efectos escenográficos en particular. Precisamente son atraídos a España por personas con experiencia de espectadores en este sentido. Fontana había trabajado como arquitecto del conde de Lemos, D. Pedro Fernández de Castro, cuñado del duque de Lerma, mientras el Conde estuvo como virrey en Nápoles (1608-1616). Las aficiones teatrales del Conde son bastante conocidas y él mismo escribió algunas comedias. Sobre la figura del conde como mecenas teatral volveremos más adelante. Pero es muy posible que la recomendación del Conde tuviera que ver con la venida a España de Fontana.

El duque de Pastrana trae consigo a España -por encargo de Felipe IV- a Cosme Lotti en calidad de "fontanero". Aunque es más que probable que el duque, al hacer la elección, tuviese presentes las habilidades escenográficas de Lotti. Máxime cuando el de Pastrana sentía especial debilidad por las comedias de aparato, a juzgar por la dedicatoria que de Adonis y Venus le hace Lope al publicar la obra en su Parte XVI. Adonis y Venus es comedia cortesana de compleja puesta en escena, pero es que además en la dedicatoria Lope se refiere a las alabanzas que el duque había dedicado a la representación, en 1614, de otra obra suya, El premio de la Hermosura, de las mismas características.<sup>(125)</sup>

Si bien, según creemos nosotros, la influencia escenográfica italiana se había producido en España ya desde el reinado de Felipe II, lo que es indudable es que la máxima difusión de las técnicas italianas se va a producir durante el reinado de Felipe IV. Al margen de protagonismos, el reafianzamiento en los propios gustos y tradiciones entre el público cortesano, iniciado ya en el reinado de Felipe III, e indisoluble por otra parte de la refeudalización que se produce en la sociedad española, es el que posibilita el relanzamiento de la práctica escénica cortesana.

Una serie de factores se combinan, pues, para producir esa difusión de las técnicas italianas. El estudio de los fastos y representaciones teatrales cortesanas —que han llegado hasta nosotros—, producidas —bajo el reinado de Felipe III es clarificador en este sentido. A este estudio dedicaremos uno de los capítulos que siguen.

Si la minusvaloración de las experimentaciones escenográficas anteriores a Lotti y Fontana ha llevado a considerarlos como los primeros escenógrafos —que aplican en España las técnicas italianas a la puesta en escena, también ha tenido esta minusvaloración —una segunda consecuencia y es que la crítica ha tendido a englobar en el término "tramoya" todos los recursos mecánico-escenográficos anteriores a estos escenógrafos y ha asumido de alguna forma con ello el significado despectivo que la mayor parte de los autores —dramáticos de la época le concedían, llegando incluso en alguna ocasión a oponer el término tramoya al de escenografía.

Tramoya y  
escenografía.



Así, Arróniz distingue entre la tramoya, "representante de una concepción medieval", y la escenografía y concluye apasionadamente:

"Algunos comediantes podían gritar: ¡La tramoya ha muerto! ¡Viva la escenografía!"<sup>(126)</sup>

Pero la tramoya, todo lo medieval que se quiera, no había muerto, sino que fue subsumida por la escenografía, y los ejemplos a este respecto son abundantes.<sup>(127)</sup> En realidad, como señalaba E. Asensio,<sup>(128)</sup> "las gentes del siglo XVII percibían la continuidad más que el contraste entre tramoya y escenografía. Llamaban tramoyero a Cosme Lotti, y tramoyas sus inventos portentosos..."

Por otro lado, si de raíces medievales se trata, éstas son evidentes en general en la escenografía barroca y no sólo en lo que se refiere a maquinaria de trucaje. Es el caso de la popular "nube", que sube y baja trasegando personajes, y que fue tan utilizada en la puesta en escena barroca, pero que tiene sus orígenes en España y en Italia, según vimos, en los espectáculos religiosos y profanos medievales. Desde un punto de vista más amplio, además, no hay que olvidar algo que observaba Marotti, refiriéndose a los decorados en perspectiva: "Gli elementi costruiti nell'impianto del Serlio non sono altro che i "corpi" della scena medioevale, inseriti nella cellula scenica".<sup>(129)</sup> Es decir, son los mismos elementos escenográficos medievales — (la montaña, la cueva, la ciudad, el palacio o castillo, — la mansión, la fuente, los árboles...) pero integrados ahora sobre un escenario como espacio escénico. Y esto es lo fundamental, esto es lo que ha cambiado de la Edad Media — al Barroco: el concepto de espacio escénico. Los objetos —

escenográficos no se desparraman sobre un espacio real — identificado como espacio escénico, sino que tienen que introducirse sobre un espacio escénico diferenciado: el escenario. En este momento es cuando se empieza a desarrollar también una técnica diferenciada: los "cuerpos" escenográficos ya no van a ser autónomos, a contar con un volumen real, sino que adosados unos a otros, colocados en perspectiva, reproducirán la realidad en términos de ilusión óptica.

La aspiración escenográfica desde la Edad Media hasta el Barroco es la misma: reproducir "al natural", aproximándose lo máximo posible a lo real. Esta es la qualidad más alabada en las relaciones. Al introducirse un nuevo concepto de espacio escénico, se modifica el cómo de la reproducción de esos elementos de la realidad, y entonces cambia el modelo escenográfico.

Los materiales que se utilizan para construir — la escenografía continúan siendo los mismos: madera y tela pintada básicamente. Pero también muchas veces siguen siendo los mismos los materiales que se imitan, por ejemplo, — el jaspe: en 1399 en el patio de la Aljafería se construye una fuente de madera pintada como si fuera jaspe. Este es el material —junto con el mármol o el bronce— más imitado en la construcción de arcos triunfales efímeros, y aparece una y otra vez posteriormente: así en La casa de los celos, de Cervantes, donde una de las acotaciones menciona un padrón de jaspe, o en 1605, en la sala del palacio de Valladolid, con motivo de la celebración del bautizo de Felipe IV, en que el relator menciona un templo en cuya construcción se imitaba el jaspe... (130)

Es sólo un detalle ilustrativo. Pero es que, den

tro de los espectáculos medievales, es precisamente la escenografía la que responde más de cerca a una sensibilidad pre-barroca, como indicaba L.Zorzi,<sup>(131)</sup> una sensibilidad que asume la fascinación por lo maravilloso, por la transformación de la realidad en artificio, aunque sea efímeramente. La escenografía barroca desata la imaginación en este sentido, pero no rompe con la tradición medieval sino que reconvierte, desde otro punto de vista técnico, muchos de sus elementos, incluida la maquinaria escénica.

Como consecuencia de la minusvaloración del fenómeno escenográfico cortesano, la crítica se ha preocupado preferentemente del interés por la tramoya como concesión de los poetas dramáticos al vulgo,<sup>(132)</sup> se ha mencionado el menosprecio de los críticos contemporáneos, de los "críticos exigentes" como Lope y Suárez de Figueroa "hacia la vulgaridad de tales recursos",<sup>(133)</sup> incluso se ha llegado a afirmar "a pesar de sus desdeñosas expresiones hacia la tramoya, el Fénix de los ingenios la usó cuando debía usarse, esto es, cuando el pueblo, al que tanto concedía, se lo pedía",<sup>(134)</sup> olvidando que también la utilizó cuando la corte se lo pedía.

Tramoya y Corte.

Ciertamente la opinión de los contemporáneos iba en este sentido. Conocidas son las alusiones que pone en boca del canónigo Cervantes en su capítulo XLVIII de la primera parte de El Quijote:

"Pues ¿qué, si venimos a las comedias divinas? !Qué de milagros falsos se fingen en ellas (...) Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consi-

deración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la - comedia" (135)

En El Pasajero, publicado en 1617, Suárez de Figueroa por boca de uno de sus personajes, el Doctor, representante según Crawford (136) del propio Figueroa, aprovecha para exponer sus propias ideas sobre el teatro de su época. Censura el olvido de los preceptos clásicos del "arte": "Ahora consta la Comedia (o sea, como quieren, representación) de cierta miscelánea donde se halla de todo. Gra<sup>ce</sup>ja el lacayo con el señor teniendo por donaire la desvergüenza. Piérdese el respeto a la honestidad, y rompen las leyes de buenas costumbres el mal ejemplo, la temeridad, - la descortesía. Como cuestan tan poco estudio, hacen muchos muchas...". Y divide la comedia en dos tipos: "las de cuerpo, que (sin las de Reyes de Ungria o príncipes de Transilvania) suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias, singulares añagazas, para que reincida el poblado tres y cuatro veces, con crecido provecho del autor", y las de ingenio "o sea de capa y espada". No obstante más adelante el doctor aconseja a su amigo — D. Luís por si quiere escribir una comedia de santos:

"Aplicad toda vigilancia en la seguridad de las tramoyas. Hanse visto desgracias en algunas que alborotaron con risa el concurso, o quebrándose y cayendo las figuras o parándose y asiéndose - cuando debían correr con más velocidad" (137)

Sucesos cómicos de este tipo debían ser harto — frecuentes. En 1623, en el estreno de El Anticristo de Alarcón, el actor Diego Vallejo que representaba el personaje

del Anticristo en el momento culminante y ante el temor de volar prendido de la maroma optó por retirarse del teatro por su propio pie, situación que salvó Luisa Robles, la actriz que representaba a Sofia, arrebatando enérgicamente corona y manto a Vallejo y enganchándose de la anilla de la maroma para ascender a los pies del ángel desde donde se despeñó hasta el escotillón. Actitud heroica que le valió las alabanzas de sus contemporáneos y entre ellas un soneto de Góngora. (138)

Por la misma época Nicolás de los Ríos, autor teatral, cursa en Sevilla una solicitud para que se le conceda una parte del dinero que tocaba a los pobres de las cárceles alegando los gastos que ha llevado a cabo "no sólo en comprar comedias sino también en los gastos que se ofrecen en los adornos y apariencias de los tablados, los cuales importan para que la gente acuda más días a oír las comedias, de que resulta provecho a los pobres presos". (139)

El mismo Lope en diversas ocasiones se mostró contrario a la utilización de tales mecanismos escénicos en el teatro. En la dedicatoria a Tirso de Lo fingido verdadero, publicada en la Parte XVI (1621) censura a aquellos que se valen en las comedias de "caballos y carpinteros". (140) Y en el Prólogo dialogístico que precede a esta misma Parte XVI el Teatro se queja a un forastero del estado en que le han puesto los carpinteros por orden de los autores:

" TEATRO: ¡Ay, ay, ay!

FORASTERO: ¿De qué te quejas, Teatro?

TEATRO: ¡Ay, ay, ay!

FORASTERO: ¿Qué tienes? ¿Qué novedad es ésta? ¿Estás enfermo? que parece tocador ese que tienes por la frente.

TEATRO: No es sino una nube que estos días me han puesto los autores en la cabeza.

FORASTERO: Pues que puede moverte a tales voces?

TEATRO: ¿Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?

FORASTERO: ¿Quién te ha puesto en estado tan miserable?

TEATRO: Los carpinteros por orden de los autores.

FORASTERO: No tienen ellos la culpa, sino los poetas, - que son para tí como los médicos y los barberos, que unos mandan y los otros sangran.

TEATRO: Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que - tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser malos los - poetas, o por faltar entendimiento a los oyentes; pues los autores se valen de las máquinas, los - poetas de los carpinteros y los oyentes de los - ojos ".

Sin embargo el Teatro, acto seguido, hace una de fensa de los ojos pues siendo "tan principal sentido, no - es pequeña la causa con que se mueve el pueblo", para concluir criticando no directamente los efectos visuales sino la grosería de los mecanismos empleados en la tramoya:

"(...) Pero volviendo al pueblo, digo que justamente se mueve a estas máquinas por deleitar los ojos; pero no a las de la comedia de España, donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de - los hombres". (141)

Más tarde en La Circe reincidirá sobre el mismo tema:

"El teatro de España se ha resuelto  
En aros de cedazos, lienzo y clavos.  
Las musas, como dicen, a río vuelto  
Embolsan cuartos del vulgazo rudo  
Y anda el teatro en el tejado envuelto.  
Cuesta un lugar no menos que un escudo  
Para ver una nube de agua y lana  
dentro vinagre y por defuera embudo"

Y aún en algún poema suelto:

"Si Comedia escribieres, plega al cielo  
la yerre un jugador representante,  
o con las apariencias venga al suelo,  
nube carpenteril, Angel volante:  
la mosquetera escuadra deste vuelo  
de suerte se baruque tremolante,  
que sin los castrapuercos y sil atos  
te ladren perros y mahúllen patos"<sup>(143)</sup>

Con mucha mayor vehemencia clamaba Tirso en La -  
fingida Arcadia (compuesta en 1622), contra la tramoya, y  
condenaba sin empacho a los tramoyistas a chamuscarse en -  
las llamas del infierno:

"han adulterado a Apolo  
con tramoyas, maderaje,  
y bofetones, que es Dios  
y osan abofetearle,  
y están corridas las Musas  
que las hacen ganapanes  
cargadas de tantas vigas,  
peñas, fuentes, torres, naves,  
que las tienen deslomadas;  
y así las mandan que pasen  
penas y cargas eternas

a sus culpas semejantes,  
y las atormenten sierpes,  
arpías, grifos, salvajes,  
que son los que en sus comedias,  
introducen ignorantes" (144)

Los ejemplos al respecto son abundantes. Discúlpenos el haber sacado a colación noticias tan conocidas - pero queríamos subrayar, tras la relectura de los textos, lo siguiente:

Cuando los contemporáneos critican la tramoya se están refiriendo a los artificios mecánicos utilizados en los corrales, idea que ya subrayó Asensio al comentar el prólogo dialogístico a la Parte XVI de Lope: "Fuera de la censura de Lope están las máquinas de la Antigüedad, alabadas a poca costa, y la escenografía de la corte no mencionada". No obstante estas palabras, la minusvaloración que Asensio hace de la vertiente cortesana de la producción — del Lope anterior a los italianos es evidente. Asensio presenta al Lope defensor de una técnica teatral "sin grandes servidumbres materiales" ("una carta, un vaso de agua o un guante").

Para Asensio, Lope, partidario de este teatro — "desnudo" "tuvo que pactar con las invenciones de la Corte (...). Exactamente el tipo de teatro que combatía..." Un teatro que prima la vista sobre el oído. Por ello deduce — escribe para las fiestas de Aranjuez de 1622 una obra como El Vellochino de Oro ya en colaboración con el italiano Fontana, y más tarde, en 1629, La selva sin amor con Lotti. (145)

Estamos de acuerdo en que Lope defendía la pobreza escenográfica, pero para un tipo muy concreto de teatro, el de corral. Y aún esto con todas las contradicciones y -



concesiones propias de Lope. Cuando Suárez critica las comedias de cuerpo y "entre ellas las de Reyes de Ungría y - Príncipes de Transilvania" se está refiriendo maliciosamente a algunas obras de Lope (probablemente El prodigioso — príncipe Transilvano y quizá a La Corona de Hungría o El — animal de Hungría). Por otra parte la producción de Lope no era monolítica. Lope había trabajado también para el público cortesano y desde muy pronto (pensemos en la avanzada del género mitológico cortesano que supone Adonis y Venus) y conocía bien sus gustos por la espectacularidad. Además de que a este tipo de teatro cortesano no se le puede criticar que sea sólo visual, pues, conjuga una escenografía elaborada con una densidad de palabra por lo general bastante elevada, y una palabra esencialmente retórica e ingeniosa.

El mismo Cervantes, que había criticado la trama ya en los teatros, la empleará en alguna de sus obras, y muy especialmente en La Casa de los celos y Selvas de Ardenia. Recordemos, sin embargo, cuánto debía esta comedia a la tradición cortesana tanto en su vertiente de fasto como en la de las églogas teatrales pastoril-mitológicas, — hasta el punto de que J.Varey al analizar el aspecto escenográfico de la obra comentaba: "Parece ser una comedia destinada a representarse en un teatro palaciego, teatro que todavía no se había creado en la época del dramaturgo". (146) Desde luego, no al menos como teatro estable. Recordemos — que cuando todavía no tenemos noticia de la existencia de corrales, en una de las invenciones de Isabel de Valois ya aparece el término "teatro" para referirse al escenario — con sus decorados.

Cervantes utilizó la tramoya, y tanto él como Lope y los demás podían —y seguramente con motivos más que —suficientes— hacer burlas de la pobreza de medios escenográficos que se desplegaba en los corrales. Por poner un —ejemplo de la estrechez económica en este ámbito: en 1609 Nicolás de los Ríos le tiene que dejar su nube —la había fabricado para una comedia suya— a Pinedo para que pueda —representar a su vez la suya.<sup>(147)</sup> No ocurría así en los —ambientes cortesanos. Las críticas a los burdos recursos —empleados en la tramoya de corral, repetimos, no alcanzaban a la corte, precisamente porque allí esos recursos dejaban de ser burdos, se sofisticaban, como se sofisticaba el vestuario, el atrezzo, e incluso la palabra.

Una observación más en este sentido. Una y otra vez se esgrime el Prólogo dialogístico que precede a la —Parte XVI de las comedias de Lope para demostrar su advertencia hacia la tramoya. Sin embargo, es en esta Parte XVI —en donde Lope publica el número más elevado de comedias de aparato con marcado carácter cortesano. Dos mitológicas —(Adonis y Venus, y la Fábula de Perseo) y una caballeresca (El Premio de la Hermosura). A parte de otras dos comedias mitológicas en donde la tramoya no juega un papel tan importante, y que probablemente fueron pensadas por el avisado Lope como un intento de adaptación de las fábulas mitológicas a los corrales, en una época en que el tema hacía furor en la Corte; se trata de Las mujeres sin hombres y —el Laberinto de Creta. Pero es que, además, el propio Teatro que, como personaje del Prólogo, había arremetido contra los artificios mecánicos, va a responder ahora ante la pregunta del Forastero sobre la calidad de las comedias publicadas en esta Parte XVI:

"Mirad a quien alabais, El Perseo, El laberinto, y Los Prados, el Adonis y Felisarda, están de suerte escritas que parece que [Lope] se detuvo en ellas." (148)

De las seis comedias destacadas, tres, pues, mitológicas y dos, el Adonis y el Perseo de alta tramoya y cariz cortesano.

Un detalle más. Lope en su prólogo alude a aquellas comedias en que "groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves" para regocijo de la chusma. Precisamente en el Adonis y el Perseo suben y bajan personajes y en el Adonis una nube, al abrirse, libera diversas aves de su interior.

La contradicción es tan evidente que hay que pensar que dentro de las críticas que Lope ha efectuado por boca del "Teatro", no entraban las piezas cortesanas de — tramoya. O, como mínimo, relativizar muy mucho las manifestaciones de Lope conocidas, como son las ambigüedades de — sus textos teóricos y en especial del Arte Nuevo, sus flagrantes contradicciones y numerosas palinodias.

Existe, pues, una afición por la espectacularidad tanto entre el público que llena los corrales para ver comedias de santos y de hechos famosos, y que es mayoritariamente popular y cuyo gusto por los efectos maravillosos se ha formado a partir de los grandes espectáculos públicos medievales y del XVI, como entre el público cortesano, formado en los tradicionales fastos y representaciones cortesanas. Pero lo que sería absurdo olvidar es que, puestos a organizar una representación de aparato, el despliegue económico no es el mismo en el ámbito cortesano y en el municipal —en el caso de los grandes espectáculos públicos — del tipo de canonizaciones o entradas reales—, que en el —

ámbito más modesto de los corrales. Factor éste que es — determinante en la evolución del teatro cortesano y del — teatro de corral.

El arraigado puesto por la espectacularidad se — perpetuará, pues, a fines del XVI y durante el primer cuar— to del XVII a través, por un lado, de las piezas cortesa— nas (la Fábula de Apolo y Dafne o El premio de la hermosu— ra). Por otro, a través de piezas muy ligadas al fasto pú— blico: los majestuosos autos sacramentales del XVII, los — dramas de hechos famosos, o las llamadas "comedias de san— tos", que fueron representadas tanto en corrales, como al — aire libre, con escenarios a la puerta de las iglesias o — en medio de las plazas, como ocurre con ocasión de la ava— lancha de canonizaciones que sucede al Concilio de Trento (la Comedia de San Julián es presentada en Cuenca en 1595, o la San Luis Beltrán en Valencia, en 1608, las fiestas — por la canonización de San Isidro, en Madrid, 1620, etc) <sup>(149)</sup>

Los autores dramáticos debían diferenciar muy — bien entre las representaciones producidas desde el ámbito — cortesano y para una circunstancia concreta, y las repre— sentaciones producidas en los corrales. E incluso con el — tiempo, cuando bajo el reinado de Felipe IV se consume el — divorcio entre teatro de autōrecreo cortesano y teatro de — impacto popular, los poetas dramáticos empezarán a tecri— zar estas diferencias. Así en la relación que Antonio Hur— tado de Mendoza hace de las fiestas que se realizaron en — Aranjuez con motivo del cumpleaños de Felipe IV (1622), y — en donde fueron representadas por damas de la reina Las — glorias de Niquea de Villamediana y El vellocino de Oro de — Lope, encontramos la siguiente explicación:

"Estas representaciones que no admiten el nombre vulgar de comedia y se le da de invención la de cencia de Palacio (desprecio más que imitación de los espectáculos antiguos de que aún hoy — Italia presume tanto)..."(150)

Y más adelante refiriéndose a la obra de Villame-  
diana:

"Era el sujeto la Gloria de Niquea conocida en — los libros de Amadís: escribióse con atención a la soberanía de Palacio, por saber la corta li- cencia que se les concede en él a los versos, y el atino con que se han de escribir, en que se ven poco prácticos los que se han criado lejos de la severidad de su escuela "(151)

Hurtado de Mendoza alude a las dos característi- cas fundamentales de estas "invenciones" de circunstancias; la fastuosidad (superan a los grandes "espectáculos anti- guos" romanos") (152) y la palabra poética.

Al año siguiente, 1623, la comedia representada por las meninas de la reina para celebrar su cumpleaños se rá la obra de Hurtado de Mendoza Querer por solo querer y de nuevo insistirá, esta vez en la Loa, y por boca de Ve- lasco, en la diferenciación entre comedia vulgar, "civil", e invención:

"(...) y no pidas  
favor, silencio, ni salgas  
con la civil prevención  
del perdón de muestras faltas" (153)

Tras estas palabras, Velasco le recomendará a su compañera de Loa que se emplee en las alabanzas de los Re-

yes y de las Infantas.

Otra cosa es lo que pensasen en su fuero interno los poetas sobre el mundillo cortesano. El adusto y huraño Suárez de Figueroa, a pesar de sus críticas lenguaraces a la corrupción cortesana, corrió tras el favor de la nobleza cuando le creyó necesario.<sup>(154)</sup> Y es de pensar que los escritores que aspiraban a este favor de la nobleza, se cuidasen de hacer afirmaciones públicas susceptibles de ofender los gustos teatrales palaciegos, por mucho que algunos de ellos, como Lope, hiciesen burlas en privado de estas aficiones cortesanas. Así, en carta al duque de Sessa (Madrid, ¿verano, 1611?) comenta en tono burlón:

"Yo vengo ahora, Señor excm<sup>a</sup>, de dar la comedia que acabé para las Jerónimas de Burgos de Palacio"

Más tarde Lope acude a Ventosilla donde se había de representar por caballeros del Duque de Lerma una comedia suya, su comentario al duque de Sessa en carta de 19 de octubre de 1613 toma tintes más corrosivos:

"Muy metidos andamos en hacer dragones y serpientes para este teatro; ahorrarse pudiera la costa con darnos alguna de estas señoras mondongas"

Y ya en 1617 Lope, (con quien el duque de Lerma parece que había hecho diligencias para que escribiese la comedia que se había de representar en las fiestas que organizó en su villa), comenta algo despechado al d<sup>e</sup> Sessa (agosto, 1617):

"El duque no ha hecho mas diligencia: quiera Dios que como allá se mudan las cosas por instantes, ya lo estén de este propósito: que la comedia de las damas ya sabía yo que había de ser la novia que compusieron muchos: que uno -

le quitaba lo que otro le ponía; y el mayor temor desto es ir a servir a un linaje de mujeres exquisito, donde quieren amar, vestir y hablar fuera de los límites de la naturaleza, siendo en las cosas della como las otras !Bueno estuviera el pobre clérigo poeta eunuco, a la puerta de un serrallo de mujeres, ángeles en la jerarquía, damas en los melindres y monjas en los deseos."

Y un poco más tarde (6-11 octubre 1617), comentando los preparativos de montaje que para estas fiestas el Conde de Saldaña, hijo del de Lerma, había encargado a Vélez de Guevara:

"... grandes prevenciones hay de selvas, montes, navios y galas; deseos me dan de verlo; pero yo los reprimiré con cierta imaginación que me los templa en fiestas semejantes" (155)

Ni qué decir tiene que a pesar de estos melindres Lope no perdía ocasión de trabajar para la Corte y pedir infatigablemente su puesto de "coronista". Por otra parte, las burlas de Lope no se refieren ni siquiera al teatro palaciego sino al mundillo de los cortesanos, tópico éste, por cierto, que dió bastante juego en el teatro, y no sólo en el teatro de corral, como sería de esperar, sino en el teatro de palacio. Por ejemplo, en las fiestas que tuvieron lugar en Lerma (1617), fue representado un entremés de Antonio Hurtado de Mendoza del que el relator comenta: "con mucha agudeza satirizaron en donayre, por diferentes figuras diversas inclinaciones y costumbres de gente ociosa — cortesana". (156) Por supuesto, nadie del público entre el que se contaba la familia real y la flor y nata de la nobleza, se daba por seriamente aludido.

Resumiendo, nos encontramos con una tradición en la utilización de elementos escenográficos y de maquinaria aérea que arranca de la Edad Media y que se perpetúa en el XVI a través de los fastos, públicos y privados, y a través también de ciertas representaciones cortesanas muy ligadas a celebraciones de excepción. Aunque poseemos pocos datos sobre ellas, creemos que, al menos desde mediados del XVI, estas representaciones incorporan ocasionalmente las técnicas italianas al arte escenográfico tradicional: desde I suppositi (1548) al Amadís (1570), pasando quizá por esas noticias sobre preparativos escenográficos para comedias organizadas en vida de Isabel de Valois. El gusto por la espectacularidad y el interés por las experimentaciones escenográficas debió ser importante en esta segunda mitad del XVI, hasta el punto de marcar decisivamente la primera formulación de la comedia barroca. Sin embargo, el teatro de corral, por razones obvias de infraestructura económica, irá despojándose de todo aquello y configurando una técnica teatral propia, sin grandes concesiones materiales. Es en el contexto de este tira y afloja entre el gusto por la espectacularidad, arraigado entre el público de corral, y las condiciones económicas en que, salvo excepciones, se veían obligadas las compañías a montar sus espectáculos, que surgen las críticas a la tramoya de corral, cuya pobreza de recursos provocaba la burla y el rechazo de los autores dramáticos.<sup>(157)</sup> En estas críticas para nada se aludía a la maquinaria y a la escenografía utilizadas en las representaciones cortesanas que podían alcanzar altas cotas de sofisticación, según veremos al estudiar el fasto y representaciones de la época de Felipe III, y para las que se disputaban los poetas la ocasión y el honor de presentar sus textos.<sup>(158)</sup> Las displicencias residuales son testimonio, en buena medida, de la relegación de unos autores por otros.



CAPITULO V

NOTAS

- (1) Sebastiani Serlii, bononiensis, De architectura libri quinque, a Ioanne Carolo Saraceno ex Italica in latinam linguam nunc primum tranlati atque conversi, Venetiiis, apud Franciscum de Franciscis Senensem et Joannem Chriegher, 1569; Il primo libro d'Archittetura... mis en langue franceyse par Johan Martin, París [Jehan Barbé], 1545; Il terzo (ed il quarto) libro d'Archittetura, Venetia, Francesco Marcolini, 1544.
- (2) Sobre este aspecto vid., por ejemplo, entre muchos otros, el clásico estudio de J.Burckhardt, La cultura del Renacimiento en Italia, Madrid, Escelicer, — 1974, traducción de J.A.Rubio; G.Papagno y A.Quondam (ed), La corte e lo spazio: Ferrara estense, Roma, — Bulzoni, 1982, 3 vols; F.Borsi (ed), El poder i l'espai. L'escena del princep, Valencia, Inst.Alfons el Magnànim, s.a.,etc.
- (3) Para hacerse una idea de la riqueza y diversidad de las relaciones italianas basta consultar, por ejemplo, F.Cruciani, Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550, Roma, Bulzoni, 1983; F.Faccioli (ed) Il teatro italiano, I. Dalle origini al Quattrocento, 2 vols, t.II, Apéndices, Torino, Einaudi, 1975 o M.Ariani — (ed), Il teatro italiano, II. La tragedia del Cinquecento, 2 vols, t.II, Apéndices, Torino, Einaudi, 1977.
- (4) apud. M.Ariani (ed), op.cit., p.972:
- (5) S.Serlio, Secondo libro di Prospettiva, apud, M.Ariani (ed), op.cit., pp.968-72.

- (6) Sobre el mundo social y cultural de la Valencia del 500, vid., J.Oleza: "La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial" y J.LL.Sirera, "El teatro en la Corte de los Duques de Calabria", ambos en J.Oleza (ed), Teatro y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp.61-75, 259-281 y J.LL.Sirera, "Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento", en Edad de Oro, V, Madrid, 1986, pp.247-270.
- (7) vid., J.Mateu Ibars, Los virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio, Valencia, Ayuntamiento, 1963, - pp.100-123.
- (8) vid., J.Oleza, "La corte, el amor, el teatro y la guerra", en Edad de Oro, V, cit., pp.149-182.
- (9) idem, pp.159-61.
- (10) J.Mateu Ibars, op.cit., pp.100-101.
- (11) De 1511 es la primera edición del Cancionero General de Hernando del Castillo, que recoge buena parte de la obra poética de la nobleza valenciana del momento, y fue subvencionada, además, por el conde de Oliva - D.Serafi de Centelles. En 1521 se publican conjuntamente -aunque alguna pueda datarse con anterioridad-, las comedias humanísticas Thebayda, Seraphina e Hipólita, ligadas como señalaba J.L.Canet, a la corte ducal de Gandía. Vinculada a la misma corte aparece la Clariana de Juan Pastor (1522). En Valencia se publican la Égloga de las cosas de Valencia 1519-20, y la

Farsa a manera de tragedia (1537) vid., J.Oleza, La corte, el amor... art.cit., pp.153-154; J. L.Canet, "La comedia Thebayda y la Seraphina", en J.Oleza (ed) Teatro y prácticas escénicas I, op.cit., pp.283-300 y La comedia Ypolita, Thebayda y Seraphina, Tesis de doctorado inédita, Valencia, 1985, t.I, p.180 ss.

- (12) Sobre el papel de D<sup>a</sup> Mencia como protectora de humanistas vid., M.Bataillon, Erasmo y España, México, - F.C.E. 1966<sup>2</sup>, pp.484-488.
- (13) Obras ed. de R.Ferrerres (1975), pp.44-46, 67-68 y J. Oleza, art.cit., p.160.
- (14) O.Arróniz, La influencia italiana en el nacimiento - de la comedia española, Madrid, Gredos, 1969, p.186 n.151.
- (15) El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII, Tesis de doctorado inédita, Valencia, 1980, 3 vols. t.I, pp.96-114.
- (16) J.Mateu Ibars, Los virreyes de Valencia, op.cit., - p.136.
- (17) J.C.Calvete de Estrella, El felicissimo viaje del - muy alto y muy poderoso príncipe Don Phelipe..., Amberes, Martín Nucio, 1552, f.3r.
- (18) J.Fernández de Heredia, Obras, edición de R.Ferrerres, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p.3.
- (19) L.Milán, Libro intitulado El Cortesano, Madrid, Aribau y C<sup>a</sup>, 1874.

- (20) J.Mateu Ibars, op.cit., p.127, n.42.
- (21) L.Cabrera de Córdoba, Historia de Felipe II, 4 vols. Madrid, 1876, t.I, pp.11-12.
- (22) Libre d'Antiquitats, edición de J.Sanchis Sivera, Valencia, Diario de Valencia, 1926, 103).
- (23) vid., Relación del rreçibimiento y fiestas que se hizieron a la Reina nra. señora, muger del rrey don Felipe nro. señor, quando el año de quins. e sesenta e cinco fue a ver a la Reina de Francia, su madre y al rey de Francia su hermano a Francia, en Vayona que [es] tres leguas de la raya de Castilla, B.N.M, mss. 6176, ff.127-136, reproducido por A.González de Ameza, en los Apéndices a su libro, Isabel de Valois, Reina de España, (1546-1548). Estudio biográfico, -- op.cit., t.III, pp.454-468.
- (24) En Madrid quando se dixo que el Conde de Benavente iba por visorrey a Valencia, B.N.M. ms. 2285, ff.103r-103v. Se trata de cinco sonetos anónimos, dedicaðos al Conde que nos ocupa y no a su primogénito, que le sucedió en el título y fue también virrey de Valencia (1598-1602), pues aunque no se especifica de qué Conde se trata, el quinto soneto refiere: "Don Carlos - nuestro rey mas valeroso/ que Aquiles ni que César - cuya vida/ de grandes vencimientos fue guarnida/ un don nos dio viviendo glorioso/. Y fue que hizo visorrey gracioso/ al duque de Calabria y su venida/ nos fue tan dulce util y escogida/ que aun dura su renombre generoso/. No fue menos el don que hoy recibimos de manos de Filipe Rey Clemente/ en darnos tal caudi

llo cuyo estado/ por ser de Pimenteles Benavente/ con-  
tino sin dudar nos persuadamos/ será muy fiel bienquis-  
to y prosperado". Si se tratase del hijo, sería de -  
esperar alguna referencia al virreinato de su padre.  
Por otro lado, aunque el encabezamiento de los sone-  
tos reza En Madrid, estos parecen, como se ve en el -  
anterior, haber sido escritos en Valencia; los cua-  
tro sonetos anteriores se centran en el momento del  
recibimiento por parte de la Ciudad, las calles enga-  
lanadas, el regocijo popular, incluso la enumeración  
de lugares puntualmente. Así el tercero comienza: "A  
queste es el Real, Valencia es ésta/ y aquel es el -  
portal de los serranos/ no veis qué verdes, frescos  
y lozanos/ están hoy los jardines y floresta/ Placer  
muy grande es ver tan bien compuesta/ de dentro la -  
ciudad con ricos paños/ de seda y de brocado y que -  
ufanosos/ los hombres van por ella en esta fiesta..."  
Descripción ésta que recuerda inevitablemente el co-  
mienzo de Los locos de Valencia de Lope.

- (25) Para más datos vid., S.Mazzoni y O.Guaita, Il teatro de Sabbioneta, Leo S.Olschri Editore, 1985, sobre to-  
do pp.47-91.
- (26) vid., J.Mateu Ibars, op.cit., pp.143-145. El informe  
enviado a Felipe II se conserva en el Archivo Gene-  
ral de Simancas y es reproducido en las pp.154-161.
- (27) vid., Relación del Rrecibimiento y fiestas que se hi-  
zieron a la reina nra. señora, muger del Rrey don Fe-  
lipe Nro. señor quando el año de quins, e sesenta e  
cinco fue a ver a la reina de Francia su madre y al  
rey de Francia su hermano a Francia en Bayona que --  
[es] tres leguas de la raya de Castilla, B.N.M. mss

6176, ff.127 a 136. La relación es recogida por A. - González de Amézua, op.cit., t.III, Apéndices, vid., sobre todo pp.464-465 y J.Calvete de Estrella, op.cit., f.182.

(28) Edición moderna a cargo de H.Merimée, Toulouse, 1907. Para los datos que siguen vid., especialmente las páginas 45 ss, 92-95, 141-144, 205 y 228-230.

(29) Este juego ya debía practicarse en la corte de los duques de Calabria, pues es mencionado por Fernández de Heredia en una de las composiciones de su Cancionero ("Instrucciones a su dama"), vid., J.Fernández de Heredia, Obras, ed. de R.Ferreteres, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp.33-34. El mismo juego aparece en Los malcasados de Valencia (1595-1604) de Guillén de Castro y otros semejantes son usuales en las primeras comedias barrocas, por ejemplo en El Prado de Valencia de Tárrega. Muy semejantes son los jugados en algunas piezas pastoriles de Lope de Vega vid., J.Oleza "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega", en J.Oleza (ed) Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia, Londres, Tamesis, 1986, p.335.

(30) A.González Amézua, op.cit., t.III, Apéndices, pp.462-463.

(31) vid., cap.IV, n.10.

(32) Como un homenaje en clave de Guillén a D.Gaspar creemos que hay que entender el pasaje que sigue:

EUGENIA

Una comedia esta noche  
veremos, si vos gustáis,  
Ipólita y yo; no os vaís;  
iremos en mi coche

D.ALVARO

Muy bien; y el particular  
¿adónde tiene de ser?

EUGENIA

En casa del mercader

D.ALVARO

¿Qué mercader?

EUGENIA

Don Gaspar  
Sólo él, por excelencia,  
ha merecido este nombre.

Y ambos siguen haciendo los elogios de Mercader en las redondillas que siguen vid., Guillén de Castro, Los malcasados de Valencia, ed. de L.García Lorenzo, Madrid, Castalia, 1976, pp.217-218. Según L. - García Lorenzo, sin embargo, se trata de "un merca der llamado Gaspar".

- (33) Para los datos que aportamos sobre la obra de Timone da vid., M.V.Diago, "La práctica escénica populista en Valencia" en J.Oleza (ed), Teatro y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano, Valencia, Inst. Alfons el Magnànim, 1984, pp.332, n.10, 341, n.32, 342.
- (34) H.Merimée, El arte dramático en Valencia, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1985, 2 vols, t.I, pp.146-149.
- (35) vid. A.González Amezúa, op.cit., t.III, Apéndices, p.518.
- (36) Recordemos el propio testamento de Rueda fechado en 1565, en el que éste declaraba que un tal Juan de Figueroa -quizá sobrino de Diego Sánchez de Badajoz- le debía una suma de dinero por doce representaciones hechas en casa de Figueroa. O el pleito que entabla Rueda en 1554 con el duque de Medinaceli por no haberle pagado a su mujer, Mariana, los seis años que había estado al servicio del duque, antes de casarse con Rueda, y en el cual Pedro Montiel declara, como testigo, que las "comedias e obra graciosas" - eran frecuentes en casa del duque. Vid. Obras de Lope de Rueda, ed. E.Cotarelo y Mori, Madrid, 1908, 2 vols, t.I, p.III y N.Alonso Cortés, Un pleito de Lope de Rueda. Nuevas noticias para su biografía, - Valladolid, 1903, apud N.D.Shergold, A History of Spanish Stage..., Oxford, Clarendon Press, 1967, - pp. 154-156.
- (37) H.Merimée, op.cit., t.I, p.151.



- (38) M.V.Diago, art.cit., p.339.
- (39) H.Merimée, Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630), Toulouse, 1913, p.19.
- (40) H.Merimée, El arte dramático en Valencia, op.cit., t.I, pp.258-261.
- (41) H.Merimée, Spectacles et comédiens, op.cit., p.19.
- (42) H.Merimée, El arte dramático, op.cit., p.326.
- (43) idem, p.289
- (44) J.L.Canet y J.LL.Sirera, "Francisco Agustín Tárrega, Cuadernos de Filología, III, 1-2, p.93 y la introducción de J.L.Canet a la edición de El Prado de Valencia, Tamesis Books, London, 1985.
- (45) H.Merimée, Spectacles et comédiens, op.cit., pp.20-21.
- (46) idem, pp.26-29.
- (47) C.Pérez Bustamante, Felipe III. Semblanza de un monarca y perfiles de una privanza, Madrid, 1950, p.31.
- (48) W.F.King, Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Madrid, Anejos BRAE, 1963, p.26.
- (49) C.Pérez Bustamante, op.cit., pp.30-31.

- (50) O.Arróniz, La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, op.cit., pp.19-20.
- (51) New York, 1963<sup>2</sup>, pp.21-22.
- (52) En concreto el subcapítulo II, A) Felipe II y el teatro, pp.183-207.
- (53) Maximiliano II (Viena 1527-Ratisbona 1576) se había educado en la Corte de España, al lado de Carlos V. Ascendió al trono como emperador de Alemania rey de Bohemia y Hungría, en 1564.
- (54) J.Calvete de Estrella, El felicissimo viaje..., op.cit., f.2v.
- (55) El archiduque Maximiliano, gobernador de España. Su viaje a Valladolid en 1548 y su boda con la infanta María. Traducido y anotado por C.Malfatti (1946). Esta edición aporta el texto en italiano y su traducción al castellano, que contiene algunos errores, así por ejemplo, en el fragmento que nos ocupa intronato es traducido por "vuelto", p.77.
- (56) op.cit., pp.204-5.
- (57) op.cit., p.185-6, para las noticias que siguen.
- (58) Esta cita, pertenece a la Vita d'Antonio de Sangallo, de Vasari y ha sido frecuentemente reproducida vid., el mismo O.Arroniz, op.cit., p.185 o A.Chastel, "Les entrées de Charles Quint en Italie", en J.Jacquot -

(ed) Les fêtes de la Renaissance, II, Paris, CNRS, 1960, pp.198-9, entre otros. El duque ordenó a Filippo Zoppó "che portate con voi tuttele piú belle comedie che avete, acciocché con quelle che havemo — qui possiamo far elezione di quelle due o tre che — ne piaceranno piú. Haveremo anche piacere se sono — li qualche recitatore bono, ne conduciate con voi..." Esta carta en D'Ancona, Le origini del teatro italiano, 2 vols, Torino, 1891, t.II, p.431, reproducida en parte por O.Arróniz, op.cit., p.185, n.149. Otra carta es reproducida por D'Ancona, op.cit., p.432, en la cual se critica el que Giulio Romano prefiriese para una de las comedias utilizar la perspectiva pictórica y no en tres dimensiones, aplicando un lienzo a uno de los muros de la sala y viéndose obligado a abrir brechas, cubiertas con puertas de cartón pintado, para la salida y entrada de actores desde el decorado. Para algunos comentarios a esta solución escenográfica vid., J.Jacquot "Panorama des fêtes et cérémonies du régime", en J.Jacquot (ed) Les fêtes de la Renaissance, II, op.cit., pp.426-427 y R.Klein y H.Zerner "Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne" en Le lieu theatral à la Renaissance, Paris, CNRS, 1968<sup>2</sup>, pp.54-55.

- (59) J.Raneo, Etiquetas de la Corte de Nápoles (1634), — publicadas por A.Paz y Meliá, Anexo de la Revue Hispanique, t.XXVII, 1912, pp.206 y 209-10.
- (60) Vid. M.Pieri, La scena boschereccia nel Rinascimento italiano, Padova, Liviana, 1983, pp.117-118 y — 184-185.

- (61) Vid. Nerida Newbiggin, "Politics and Comedy in the - Early Years of the Accademia degli Intronati of Siena", en M:de Panizza Lorch (ed), Il teatro italiano del Rinascimento, Milán, Ed. di Comunità, 1980, pp. 124 y 130-131. Según la citada investigadora la obra que no se llegó a representar podría haber sido una primera versión de Gli Ingannati. En el art.cit. de J.Jacquot, "Panorama des Fêtes et cérémonies du regne", p.433, se afirma que L'Amor costante nunca -- fue representada ante Carlos V, quien no tuvo tiempo de acudir a Siena. Como hemos visto esta alteración de los planes de visita a Siena se produce en 1529-30, y no en 1536, en que sí que acudió el monarca y por lo tanto vió representar L'amor costante.
- (62) Vid. J.Mateu Ibars, Los virreyes..., op.cit., pp. - 126-127, n.41.
- (63) R.Klein, y H.Zerner, art.cit., p.52, y D'Ancona op.cit., II, pp.88-90 y 111.
- (64) J.Sánchez Arjona, El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII, Madrid, 1887, p.240.
- (65) La noticia es recogida por H.A.Rennert, op.cit., p. 22 y O.Arróniz, op.cit. pp.206-207.
- (66) Rennert, op.cit., p.22 n.1, cita a W.Creizenach, -- Geschichte des neueren Dramas, vol.III, p.167.
- (67) Una biografía que hemos consultado sobre Felipe II de J.Fernández Montaña, Nueva luz y juicio verdadero sobre Felipe II, Madrid, imprenta de F.Maroto, -

1882, reproduce estas cartas, pp.44-51. El libro es un apasionado -y enternecedor, en ocasiones- alegato contra los "enemigos francos y declarados del rey". Tiene la virtud, sin embargo, de la utilización (con anotaciones escrupulosas) de abundantes documentos y crónicas de época, siéndonos en ocasiones de utilidad en consultas puntuales, como en este caso.

(68) Vid. N.Newbigin, art.cit., pp.123-134.

(69) Este punto de arranque, esta centralización en la -figura y el reinado de Felipe II condiciona toda su argumentación: no utiliza las noticias que él mismo tan atinadamente aporta sobre la visión de comedias italianas por parte de Carlos V y la posible influencia de este hecho sobre la representación de 1548; lo que le lleva forzosamente a concluir, como hemos visto, que se trata de una representación fortuita. Desplaza todo el centro de interés, como punto de -partida de la interrelación Italia/España, al viaje de Felipe II, tras las bodas de María y Maximiliano, a los Países Bajos: a su paso por Italia conoció a Alessandro Piccolomini y asistió a representaciones italianas. Pero esto mismo ya lo había hecho antes Carlos V. Las primeras representaciones a la italiana que Felipe II ve, fueron en España y no en Ita--lia.

(70) op.cit., pp.192-197.

(71) D'Ancona, op.cit., t.2, p.416 n.

- (72) J.Raneo, op.cit., p.211.
- (73) J.J.Martín González, El artista en la sociedad española del siglo XVII, Madrid, Cátedra, 1984, pp.144-145.
- (74) O.Arróniz, op.cit., pp.199-200.
- (75) Es curiosa esta utilización del asno sardesco en el teatro. Aparece ya en una de las representaciones - de Navidad producidas en la Corte del Condestable - Miguel Lucas de Iranzo.
- (76) J.C.Calvete de Estrella, El felicissimo viaje de el mui alto y muy poderoso príncipe don Phelipe..., Amberes, 1552, pp.27r-28vv.
- (77) La noticia de esta comedia ya era recogida por Othon Arroniz, en su interesante estudio sobre La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, op.cit., quien consideraba al referirse a estas "scenas o cámaras" de la representación de Milán:  
"No se puede tratar del foso, puesto que la representación se efectuaba en una sala del Palacio, sino - de los bastidores. Véase que complicada escenografía se hallaba mentada", p.189, n.156.
- (78) ff. 32r-32 vº.
- (79) O.Arróniz, p.191.
- (80) En Bruselas el 2 de junio de 1549, después de comer, presenció al aire libre "en un tablado hecho como -

Coliseo una comedia graciosa y pía en lengua Flamenca según lo tienen de costumbre de la representar - cada año". En los Países Bajos Felipe II pudo observar de cerca el grado de organización de los actores en cofradías y tal vez esta experiencia le sirviera para dar autorización después a las cofradías españolas, aunque éstas no serían de actores sino - de administradores de teatros y Hospitales. Calvete da noticia de ellos en un conocido fragmento: "Rhetores son una profesión de hombres en los Estados de Brabante y Flandes, que tienen por Officcio de - hazer comedias y farsas, y representarlas en su lengua flamenca, y tienen su Confradia y insignias de armas, como todos los officios, y son muy estimados generalmente en todas las ciudades, villas, y lugares principales de aquellos Estados, los quales tienen muchos más privilegios y libertades, que ningunas - de las otras confradias. Tienénlos entre los officios de la República por de muy honesto officio de policia y assi se exercitan muchos en ello, y regozijan al pueblo con las farsas y comedias que componen y representan en los tiempos de fiestas y días solemnes, y recibimientos de príncipes. Hazen otras comedias llenas de doctrina y devoción las quales representan en la quaresma, en que reprehenden los vicios y alaban las virtudes, finalmente ponen delante de los ojos la vida humana, como lo hizieron los Athecienses y Romanos en sus comedias griegas y latinas", Calvete de Estrella, op.cit., ff.76 y 86.

(81) B.N.M. mss. 401<sup>3</sup>, f.25 vº.

(82) O.Arróniz, La influencia italiana... op.cit., pp. 198-199 y 200-201.

- (83) El caso de la representación en el Almeirim el 1 de enero de 1526 de El Templo de Apolo, no ofrece dudas, vid. Crawford, Spanish Drama before Lope de Vega, Conneticut, Greenwood Press, 1975<sup>2</sup>, p.64 y el prólogo a la obra en la Compilação, edición facsímil, Lisboa, Oficinas Gráficas de la Biblioteca Nacional, 1928, f.CLX. Crawford, p.103, afirmaba respecto al Dom Duardos que Gil Vicente la imprimió en una edición de 1525, hoy perdida, sin haberla representado antes, y que se representó para celebrar las bodas de la infanta Isabel en 1 de noviembre de 1525. Más recientemente Bramcamp Freire y el profesor Braga, Obras completas de Gil Vicente, Lisboa - 1958, vol.I, p.XXXV, daban por sentada la representación del Dom Duardos para estas bodas, señalando la posible asistencia de Carlos V. Esta última noticia es recogida por O.Arróniz, op.cit., p.185.
- (84) Casamento de la princiesa D.María com o principe de Castella, D.Felipe filho de Emperador Carlos V, el documento se halla en un volumen manuscrito sobre Papeles de Portugal tocantes a la historia del rey Juan III (1521-1527), B.N.M. ms. 2421 ff. 37v a 50v.
- (85) Recibimiento que se hizo en Salamanca a la princesa Dª María de Portugal viniendo a casarse con el principe Felipe, B.N.M. ms 4013, f.32v. El cronista dedica la obra a Felipe quien dice se la ha encargado.
- (86) Dice el cronista refiriéndose a los locos: "tan diferentes en lo loco quanto lo fueran en el seso si lo alcançaran. El uno real bouo con ciertas puntas y collar de interesal (?), y los otros dos fingidos o artificiales locos y reales trouadores. El Cordo-



uilla excedía en la habilidad de trobar, el otro en decir maliçias y ser entremetido. Venía entre ellos un enano del duque tan de buena conuersación quanto era grande de cuerpo", f.25v. Y más adelante "comió el duque con mucha alegría y regocijo de música de Mesa y Antonio y de los locos que el duque traía los cuales lo hacían bien", f.27. Y en otro banquete ofrecido por el obispo al duque, en presencia de la princesa, "anduvieron muy buenos los locos saluo se cretillo que quedo hecho una mona de corrido y atajado como lo suele hacer cuando no tiene ventaja al que con él burla", f.37r.

- (87) Vid. A.González Amézúa, Isabel de Valois. Reina de España. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, - 1949, 3 vols, t.I, pp. 251-252.
- (88) A.González de Amézúa, op.cit., t.I, p.230.
- (89) idem, I, p.233.
- (90) Vid. cap.IV, pp. 375ss y A.González Amézúa, op.cit., t.I, p.235, n.32.
- (91) C.Pérez Pastor, Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas, t.II, Madrid, - imprenta de los sucesores de Hernando, 1914 (t.XI - de las Memorias de la Real Academia Española), pp. 377-378. Enumeramos sólo elementos de atrezzo y vesuario: "dos carcaxes turcos de cuero colorado, nuevos, con siete flechas"; "una horquilla de brasil - con su hierro, para tirar ballestas con un cordón - de seda parda"; "Quarenta y siete cámaras de diferentes rostros y algunas dellas son medias"; "unas

calzas de terciopelo amarillo con tafetanes de raso - y medias de seda de aguja, y un jubón de tafetán amarillo y zapatos de terciopelo amarillo, que quedó de una farsa"; "unos zaraguëlles de tafetán amarillo sencillo, que fueron de la dicha farsa"; "un sayo de bobo de paño pardo gironado con pestañas de paño amarillo"; "dos pares de zaraguëlles de paño blanco, los unos con unas listas de paño colorado y pardo, para la dicha farsa"; "unas calzas y jubón de paño colorado, de muchacho, para cosas de farsa"; "dos sayuelos con sus mangas el uno de paño verde y el otro de paño azul"; "dos pares de zaraguëlles de tafetán encarnado con ribetes de tafetán amarillo y bñanco"; "quatro chaquëstillas y tres pares de calzas de lienzo pintado, para cosas de farsa"; "tres caperuzas de paño pardo para bobos"; "una ropa de tafetán azul pintada de oro, con unas fojas de telillas falsas, que fue de una figura de farsa"; "una ropilla del dicho tafetán, de una figura que fue pez"; "un tocado de toquilla amarilla vizcayna"; "tres barbas y tres calabazas y una bolsa de pastor y dos cuchillos"; "tres ropas largas de tafetán amarillo entredoble, cada una con dos pares de mangas, y tres sombreros forrados en el dicho tafetán, con plumas blancas y azules y amarillas".

- (92) Entre julio y noviembre de 1561 Lope de Rueda recibe pagos por cuatro comedias a razón de 100 reales cada una; en noviembre de 1562 recibe 300 reales por otras tres y en marzo de 1563 recibe 100 reales por haber representado una comedia más; en abril del mismo año Gaspar Vázquez cobra por haber representado una comedia y una farsa a razón de 100 reales cada una. En --

cambio a Alonso Rodríguez en noviembre de 1565 se le pagan 100 reales por tres comedias; a Pedro Medina, — también en noviembre de 1565, 150 reales por dos comedias, otros 150 reales por otras dos comedias y un pago de 100 reales por una sola comedia; el mismo mes — de noviembre de 1565 se paga a Gerónimo Velázquez, por la representación de una comedia, 33 reales y a Alonso Cisneros 40 reales por una comedia; en diciembre de — 1565 a Damián Rodríguez, 100 reales por otra, y a Alonso Cisneros 100 por una más; en marzo de 1566 Francisco de la Fuente y sus compañeros reciben 60 reales — por una máscara; en mayo Juan de la Fuente y siete — compañeros suyos reciben 100 reales por una comedia; en junio, Alonso Rodríguez cobra 100 reales por un — "entretenimiento"; en enero de 1567, Pedro Medina cobra 400 reales por cuatro comedias; en febrero Alonso Rodríguez 60 ducados por seis comedias; en junio, — Francisco Tabo por tres comedias y títeres recibe 300 reales, y en julio Gerónimo Velázquez 300 reales por — tres comedias; en enero de 1568 Alonso Rodríguez cobra 11.250 maravedís por "ciertas comedias" y en mayo Gerónimo Velázquez 100 reales por una, mientras que — Alonso Rodríguez cobra en julio 50 reales por una comedia. Constan además pagos a músicos que participaban en las comedias. Así en octubre de 1565, 10 reales a "los que tañeron", en noviembre ocho reales a "dos hombres que tañeron", y cuatro reales a un "hombre que tañó", en diciembre de 1565. En diciembre de 1566 se ordena el pago de 62 reales a "un hombre que jugó de manos delante de su Magd", vid. A.González Amezda, op. cit. t.III, pp.518-520.

- (93) L.Cabrera de Córdoba, Historia de Felipe II, Rey de España, Madrid, Aribau y Cia, 1876, libro VII, cap.

XXIII: "Abia mandado [ el príncipe ] que le representase una comedia Cisneros, excelente representante, y por orden del Cardenal Espinosa, impedido y desterrado, no osó venir a palacio. Indinóse contra el Cardenal a quien sumamente aborrecía por su imperioso gobierno y gracia que tenía con el Rey, y viniendo a Palacio le asió del roquete, poniendo mano a un puñal, y le dixo: Curilla, ¿vos os atreveis a mí no dexando venir a servirme Cisneros? Por vida de mi padre que os tengo de matar. Del Cardenal arrodillado y humilde fue detenido y satisfecho". Existe un documento sin fecha que Pérez Pastor en Nuevos datos acerca del histrionismo en España, Primera Serie, Madrid, 1901, p.348, y asimismo N.Díaz de Escovar en Anales del teatro español, Madrid, 1913, I -- p.43, datan en 1598, según el cual, Alonso de Cisneros, a través de Alonso de Cerezo, de la guardia de S.M., afirma:

"Alonso de Cisneros, vecino de Toledo, digo que yo serví mucho en mi profesión a la Reina nuestra señora que está en la gloria, y ansi querría hacer de aquí adelante yendo hasta el puerto donde ha de desembarcar la Reina Nuestra Señora y venilla sirviendo por el camino según y como S.M. me lo mandase..."

La petición le fue denegada. Pero si el documento es realmente de 1598, es prueba de la continuidad de las representaciones de Cisneros en palacio, pues en esta fecha el actor-autor se debía referir a la

última reina fallecida, que era Ana de Austria.

- (94) C.Pellicer, Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España, - Barcelona, Labor, 1975, pp.63-4. Primera ed. Madrid, 1804.
- (95) Jehan Lhermite, Le passetemps de..., 2 vols. Antwerpen, 1890-1896, t.I, pp.219-20, 231-232, apud. A. - González Amezúa, op.cit., p.229, n.17.
- (96) Vid., más adelante p.
- (97) L.Cabrera de Córdoba, Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, Madrid, Imp. de J.Martín Alegría, 1857, p.142.
- (98) op.cit., t.I, pp.217-225, apud. C.Pérez Bustamante, Felipe III, Semblanza de un monarca y perfiles de una privanza, Madrid, s.i., 1950, pp.34-35.
- (99) Como hemos visto en el cap.4 n.39, González Amezúa, al publicar la mascarada de 1564, transcrita antes, daba erróneamente como fecha de su representación la de 1565 (a pesar de que la fecha indicada en el manus

crito es 1564), sobre la base de estos pagos por trabajos de escenografía, que se efectuaron en 1565. Como allí dijimos estos trabajos no corresponden a aquella máscara, sino a una comedia y una máscara que debieron tener lugar ese mismo año de 1565. Quizá se trate de esa comedia que, según mencionamos antes, — p.443, se representó en 1565 como réplica de las damas de Isabel de Valois a la organizada por las damas de la princesa Juana, y que a juicio de Felipe II había resultado "desmañada y fría". La máscara a la que se alude en estos documentos de pago pudo ser la máscara de reyes de 1565, a la que nos referimos también antes, p. 443.

- (100) Archivo de Simancas. Casa Real, leg.41 ff. 51,57,58, 69, 82 y 95, apud. A.González Amezcua, op.cit. I, pp. 234-235, notas 31 y 32 y III, p.520.
- (101) A.González Amezcua, op.cit., p.519. Para los datos — que siguen es útil recordar que un ducado equivale a 375 maravedís y un real a 34.
- (102) Vid. para estos pagos efectuados en 1603 y 1604 y — otros posteriores, N.D.Shergold y J.E.Varey, Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos, Londres, Tamesis Books, 1982, pp.43-45 y ss. Para establecer más puntos de referencia a estas cifras, pensemos que a finales del siglo XVI y principios del — XVII la renta anual de un villano rico oscilaba entre 1.000 ducados hasta 3.000 o 4.000 en los pueblos de — Castilla, entre 3.000 o 4.000 ducados se establece la renta de un caballero o un letrado acomodado y 20.000 ducados equivalen a la renta anual de una gran familia con título, aunque en este punto las cifras se distan

cian entre la nobleza de más baja categoría, que tiene rentas que oscilan entre los 4.000 y los 9.000 ducados, hasta los títulos de primer orden que llegan a alcanzar cifras de renta anual astronómicas (170.000 los duques de Medinasidonia, o 120.000 los del Infantado, por ejemplo). En el otro extremo de la balanza, un trabajador no cualificado, percibía de cuatro a cinco reales al día aunque los salarios más corrientes oscilaban entre 8,10 o 12 reales por día, hasta los de los obreros más favorecidos que llegaban a 16 y 20 reales diarios, según datos correspondientes a las cuentas por la construcción de El Buen Retiro a finales de la década de 1630 vid. B.Bennassar, La España del Siglo de Oro, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 194-201 y 235-237.

- (103) No aparecen los nombres de estos artistas en diccionarios clásicos como el de J.A.Ceán Bermúdez, Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia, 1965, 6 vols. Primera ed. Madrid, 1.800 o E.Llaguno y Almirola, Noticias de los arquitectos y arquitectura de España. Madrid, Turner, 1977, 4 vols, 1ª ed. Madrid, 1829. Tampoco son mencionados por V.Carducho en sus Diálogos de la pintura, (1633), Madrid, Turner, 1979. Asimismo no hemos encontrado mención de ellos en la Enciclopedia Italiana di Scienze, lettere ed Arti, Milano-Roma, Instituto Giovanni Treccani, 1929-1962, 42 vols.

- (104) Estos datos aporta la Enciclopedia Espasa-Calpe y son los únicos que se encuentran también en diccionarios

más especializados como E.Banezit, Dictionnaire des -  
peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, 8 vols.  
Paris, Librairie, Gründ, 1966<sup>4</sup>, t.I.

- (105) Esta única noticia hemos encontrado casualmente en --  
F.Iñiguez Almech, Casas reales y jardines de Felipe II,  
Madrid, CSIC, 1952, p.68.
- (106) O.Arróniz, op.cit., p.265.
- (107) J.Martí y Monsó, Estudios histórico-artísticos relati-  
vos principalmente a Valladolid, Valladolid, s.i, 1901,  
pp.271-2. Había venido de Flandes a España, junto con  
sus oficiales, por orden de Carlos V con "ciertos bul-  
tos de metal que truxo". Se trataba de las estatuas -  
del emperador y el rey.
- (108) D'Ancona, op.cit., t.II, p.416.
- (109) O.Arróniz, La influencia italiana, op.cit., pp.210-  
216 y 255.
- (110) Vid. caps. II y IV , pp. 222 ss , 364 ss .
- (111) Vid. S.Serlio, De architectura libri quinque, A Ioanne  
Carolo Saraceno ex Italia in latinam linguam nunc pri-  
mum translatai atque conversi, Venetiis, apud Francis-  
cum de Franciscis, Senensem, Joannem Chriegher, 1569,  
p.67. Una posible traducción sería: "Sin embargo todo  
el espacio comprendido entre los telares del "cenácu-  
lo" y la pared de sala, espacio que se indica con la  
letra A, es para uso de los actores y es conveniente  
que entre la última pared de la escena y la pared del  
mismo "cenáculo " exista al menos un espacio de dos -





ples para que los actores puedan realizar los desplazamientos interiores y los diferentes cambios de lugar a escondidas y en secreto".

- (112) M.Newels, Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro, Londres, Tamesis books, 1974, p.24.
- (113) op.cit., p.200 y n.2.
- (114) Vid. S.Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1970, p.25; M.Newels Los géneros dramáticos..., op.cit., pp.22-24, n.6.
- (115) J.M.Rozas (ed) Villamediana: Obras, Madrid, Castalia, 1969, p.49 del prólogo.
- (116) "La propuesta del primer Lope", en J.Oleza (ed), La génesis de la teatralidad barroca, Cuadernos de Filología, III, 1-2, 1981, pp.153-224.
- (117) Vid. O.Arróniz, Teatros y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977, p. 199 y ss; N.D.Shergold, op.cit., p.XXV.
- (118) O.Arróniz, Teatros y escenarios..., p.103
- (119) Obras, B=A.E. t.XV, pp.191-192. Morley y Bruerton, — Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, — Gredos, 1968, p.229 fechan la comedia entre 1595-1601.
- (120) Vid. cap. VI pp. 698 ss.
- (121) Para ejemplos de la utilización del término en este sentido vid. Shergold, op.cit. pp. 302-303, 325, 334-

335, 343-344.

(122) Vid. cap.II, p. 135

(123) Teatros y escenarios, op.cit. p.200.

(124) op.cit., p.296.

(125) Vid. más adelante cap.VI p. 638

(126) O.Arróniz, Teatros y escenarios del Siglo de Oro, p. 208.

(127) Expondremos alguno de ellos: el denominado "bofetón", ya aparece utilizado en Los españoles en Flandes de Lope, comedia fechada en 1597-1606 por S.G.Morley y C.Bruerton, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, 1968, p.322. Vuelve a ser utilizado en Los tres blasones de España de Rojas (publicado en la Parte II de sus comedias, 1645) y es utilizado de nuevo en la vida que sobre Santa Juliana publicó Diamante en 1670. El pescante o grúa que ya aparece mencionado en el documento para la construcción de la nueva Olivera (1618), aparece en dos obras de Calderón La Aurora en Copacabana y Apolo y Climene impresas en su Parte IV (1672). En La Aurora en Copacabana es utilizado (y la acotación lo indica con esta precisa denominación), el mecanismo medieval del "araceli", y así sucesivamente. Véase, en este sentido, Shergold, N.D. op.cit., p.222-3, 365, 367-8.

(128) Asensio, E, "Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante", en las Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia

- italiana, Roma, 1921, p.259.
- (129) F.Marotti, Lo spazio scenico, Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età Barocca al Settecento, Roma, Bulzoni, 1974, p.19.
- (130) Anónimo, Sarao que sus magestades hicieron en palacio por el dicho nacimiento del principe nuestro señor don Filipe quarto..., Academia de la Historia, p.23 vº.
- (131) Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana, Torino, Einaudi, 1970, p.90.
- (132) O.Arróniz, Teatros y escenarios..., p.184.
- (133) E.Asensio, p.260.
- (134) O.Arróniz, p.188.
- (135) Obras de M.de Cervantes Saavedra, B.A.E., nueva edición, 2 vols. t.I.
- (136) Crawford, J.P., Vida y obras de Cristobal Suárez de Figueroa, Valladolid, 1911, traducción de N.A. Cortés, p.58.
- (137) C.Suárez de Figueroa, El Pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana (1617), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1914, pp.123,124 y 126.
- (138) Este suceso es narrado por Góngora en una carta de 14 de diciembre de 1623 a Hortensio Paravicino. El estreno de la obra se había visto boicoteado además "con cierta redomilla que enterraron en medio del patio, -

de olor tan infernal que desmayó a muchos de los que no pudieron salirse tan aprisa". Por este incidente - fueron prendidos Lope y Mira de Amescua, aunque luego liberados por ser otro el culpable, Juan Pablo Rizo, "en cuyo poder se encontraron materiales de la confección". El soneto de Góngora es el que sigue: (vid, J. Jiménez Rueda, Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo, México, Porrúa e hijos, 1939, pp.146-148.)

"Quedando con tal peso en la cabeza,  
bien las tramoyas rehusó Vallejo;  
que ser venado y no llegar a viejo  
repugna a leyes de naturaleza  
Ningún ciervo de Dios según se reza  
pisó jurisdicciones de vencejo;  
Volar a solo un ángel le aconsejo,  
que aun de robre supone ligereza.  
Toro si ya no fuese más alado  
fue el del evangelista glorioso  
al céfiro no orea más templado,  
¿Qué cuerda no mintió al más animoso?  
y que toro despues de emmamorado  
al teatro le dio lo que es del coso?  
De buratín ocioso  
a empedrador apele;  
y a mi cuenta  
él se verá con el que representa."

(139) Cifra O. Arróniz, La influencia italiana..., op.cit., p.262.

(140) T.E. Case, Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 1975, p.158. El mismo Lope utilizó, sin embargo, diversas veces caballos en esce

na, y desde sus obras más tempranas, como Los hechos de Garcilaso.

- (141) Obras no dramáticas de Lope de Vega, B.A.E, t.XXXVIII, p.407 b.
- (142) Obras dramáticas de Lope de Vega, B.A.E. EVIII, p.XV-XXVI.
- (143) Cifra, N.D.Shergold, p.214, n.2.
- (144) Cifra, E.Asensio, pp.268-269.
- (145) E.Asensio, p.269-70.
- (146) J.E.Varey, "El teatro en la época de Cervantes", Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980., p.27.
- (147) La noticia en N.D.Shergold, op.cit., p.235, n.1.
- (148) op.cit., p.XXVI.
- (149) Sobre las relaciones entre fasto y comedia de santos vid. nuestro artículo, "Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)", en J.Oleza, (ed), Teatro y prácticas escénicas II: la comedia, Londres, Tamesis Books, 1986, pp.156-186.
- (150) Manejamos la edición de Obras líricas y Cómicas, Madrid, por Francisco Medel del Castillo, 1728, p.146.
- (151) idem, p.148.

- (152) Curiosamente J.C.Calvete de Estrella, relator de las fiestas realizadas en Valladolid con motivo de las bodas de María, hija de Carlos V, con Maximiliano de Hungría en 1548, se refiere en términos parecidos a la representación de la comedia de Ariosto que tuvo lugar en el Palacio de Valladolid, "con todo aquel aparato de teatro y escenas que los romanos las solían representar, que fue cosa muy real y suntuosa", El felicísimo viaje del muy alto y poderoso príncipe d.Felipe, Antwerp, 1552, f.2vº.
- (153) op.cit., p.178.
- (154) En 1591 consigue del duque de Frías, Juan Hernández de Velasco, nombrado gobernador de Milán, una plaza de auditor de las tropas españolas que luchaban en el Piemonte contra Francia. En 1606 consigue una carta de recomendación de Felipe III para el archiduque Alberto. Entró al servicio de d.Juan Andrés Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, por cuyo encargo escribió La constante Amarilis... vid. J.P.Crawford, Vida y obras de Cristobal Suárez de Figueroa, op.cit., pp. 10, 11, 18, 28.
- (155) A.González Amezúa (ed) Epistolario de Lope de Vega -- Carpio, Madrid, RAE, 1935-43, 4 vols, t.III, pp.39, - 130, 322, 342.
- (156) Pedro de Herrera, Translación del Santissimo Sacramento a la Iglesia Colegias de San Pedro, de la Villa de Lerma, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, f.33.
- (157) Según N.D.Shergold, op.cit. p.255, la introducción de maquinaria en los corrales debió ser subsiguiente a la

construcción de los teatros permanentes y en todo caso ya debía estar en uso en 1596, fecha en que es mencionada por López Pinciano. Aunque, como señalaba — O.Arróniz, Teatros y escenarios, op.cit., pp.108-112, la primera vez que aparecen citadas las máquinas para conseguir efectos escénicos en documentos relativos a la construcción de un edificio teatral, es en el caso de la Olivera Nueva de Valencia (1618), en que se consignan instrucciones, para la construcción de grúas, tornos, y escalas. Vid., también, para un estudio del edificio, J.LL. Sirera Turó, El teatro en Valencia — durante los siglos XVI y XVII... tesis citada, Valencia, 1980, cap. V.2.3.

- (158) Sobre la disputa de los escritores por el mecenazgo — nobiliario vid., Juan Ruiz de Alarcón, Las paredes — oyen, La verdad sospechosa, ed. introducción y notas J.Oleza y T.Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986, pp.X-XI, y 112. A principios del siglo XVII el oficio de poeta dramático distaba mucho de ser un buen negocio. Así, por ejemplo, Juan Ruiz de Alarcón se dedicó al teatro para ayudarse en su situación precaria de pretendiente en la corte, y así lo declara expresamente en la — dedicatoria de la Parte Primera donde llama a sus comedias "si no lícitos divertimentos del ocio, virtuosos efectos de la necesidad en que la dilación de mis pretensiones me puso". A principios del XVII, Lope, — el más prestigioso de todos venía a cobrar 500 reales por comedia. Barthélemy Joly, viajero francés, se hacía eco, en su Voyage en Espagne (1604), de la situación en los siguientes términos: "Les plus qualifiés [de los habitantes] n'ayans n'y jeux de paume, ny —

payl mal, cartes ny damier, voyent les dames ou vont aux comedies perpetuelles en Espagne comme en un pais de longue paix. Leur comedies sont de deux sortes: les pienses qu'ilz apellent a lo divino, et celles a lo humano sont d'un subiect ordinaire, composé par un poet fort estimé entre eux, apellé Lope de Vega Carpio, lequel leur vend (reduict a l'antique misère des poetes) cent ducatz [ aproximadamente 500 reales ] - chacune comédie: l'ordinaire subiect est pris sur les vaillances des Espagnes" publicado por L.Barrau-Di\_higo RHI, XX (1909), p.483. En 1616 d.Jerónimo Dalmau - y Casanate desde Madrid, en carta a los diputados de Aragón, propone a Luis Vélez para que realice la comedia por la canonización de Santa Isabel, por 600 reales, vid., H.A.Rennert y A.Castro, Vida de Lope de Vega, Salamanca, Anaya, 1969, p.218, n.55. Alarcón en Las paredes oyen (v.1187) las tasa ya a 600 reales. Debe pensarse que un maestro carpintero, por ejemplo, esto es un jefe de taller venia a cobrar en 1605, unos 1650 reales anuales, y una familia modesta de cuatro personas para mantenerse necesitaba un mínimo anual - de 1073 reales. Para que un dramaturgo tuviese los ingresos anuales de un maestro carpintero necesitaba - vender un mínimo de tres comedias. Suponiendo que Alarcón consiguiera arrancar una media de 500 reales para el conjunto de toda su producción no sacaría más allá de 12.000 reales, realmente poco para doce o trece años de trabajo en alguien que aspiraba a llevar el "don" delante de su nombre. De ahí la necesidad de otros ingresos, tanto en especie (importantísimos en la época) como en dinero, y de ahí también la necesidad de proporcionarse, como Lope, la protección de un mecenas.



Capítulo VI: FASTO Y TEATRO CORTESANO BAJO

EL REINADO DE FELIPE III.

## VI.1.- INTRODUCCIÓN

En realidad, la minusvaloración de la práctica -escenográfica cortesana anterior a Lotti y Fontana ha estado estrechamente ligada a la tradicional minusvaloración -de la práctica escénica cortesana del XVI y, en general, -de la práctica escénica cortesana anterior al reinado de -Felipe IV, bajo el cual, como es sabido, se consuma por --completo la división entre teatro de autorrecreo cortesano y teatro de impacto popular.

En este sentido, J.P.Crawford en su clásica obra Spanish Drama before Lope de Vega (1922), aún cuando dedicaba el capítulo IV de su trabajo a los "Festival and Pastoral Plays", acababa afirmando:

"We must explain the retardation in the development of the festival play in Spain by lack of royal patronage. The Emperor was not a man of letters and gave no encouragement to play-writers. Philip II was more interested in theology than in the theatre, -and not until the reign of Philip IV did royal dramatic entertainments on a lavish scale came into vogue". (1)

Ni siquiera una mención al reinado de Felipe III.

Desde esta perspectiva de infravaloración de la práctica escénica cortesana, O.Arróniz en su trabajo Teatro y escenarios del Siglo de Oro, interpretaba la afición por los recursos espectaculares y la escenografía entre los autores de la generación de Lepanto y el primer Lope, como -persistencia del gusto medieval por los efectos escénicos

y la relacionaba con la tradición teatral religiosa,<sup>(2)</sup> cuando, como vimos en el capítulo II, es patente la influencia de la teatralidad cortesana, sobre todo en Tárrega y el primer Lope.

Desde este punto de vista, que considera la afición por los efectos escénicos y la escenografía como privativa de la tradición teatral religiosa, E. Asensio explica su introducción en las comedias mitológicas por influencia de las comedias de santos.<sup>(3)</sup> Como hemos visto en capítulos precedentes, fasto religioso y profano comparten el gusto por la espectacularidad y no era necesario que éste se trasladase a la comedia mitológica, esencialmente cortesana, desde la comedia de santos.

El propio Shergold, cuya magnífica aportación de documentos ha permitido arrojar luz sobre la existencia de una práctica escénica cortesana anterior a Lotti y Fontana, resta en ocasiones importancia a los datos que él mismo — proporciona, y que nosotros hemos ampliamente utilizado.

Shergold comparte la opinión tradicional sobre la inexistencia de una práctica escénica cortesana bajo el reinado de Carlos V y Felipe II:

"the absence of court patronage for the drama under Charles V and Philip II meant that there was little scope for practical experiment of the kind financed by the Italian — princes."<sup>(4)</sup>

Esta opinión lleva al investigador a juzgar excepcional una representación como la de 1548 en Valladolid, a descartar como comedia la representación del Amadís realizada en 1570 en Burgos, a retrasar la representación de la anónima Fábula de Apolo y Dafne hasta la subida al tro-

no de Felipe III en 1599<sup>(5)</sup> o a desconsiderar las implicaciones teatrales de las impresionantes máscaras de 1564 organizadas por Isabel de Valois y la princesa Juana. No vamos a insistir sobre nuestra propia opinión, expresada en los dos capítulos precedentes.

Sin embargo, el profesor Shergold, en contraste con la opinión tradicional, da un toque de atención sobre el reinado de Felipe III:

"it's only with Philip III that the comedia begins to develop as a court entertainment, and that a particular kind of court play, - dependent largely on spectacular effect, come into existence".<sup>(6)</sup>

Pero, a nuestro entender, la importancia otorgada a esta práctica escénica cortesana queda diluida en la obra del citado investigador a través de afirmaciones que tienden a subrayar la llegada de Lotti y Fontana como un hecho casi fundamental para su gestación:

"The development of the religious and public theatres, and their methods of staging, can be understood from Spanish evidence alone, but this is not so with the court theatre"<sup>(7)</sup>

Y más adelante:

"The court stage begins to be Italian in style from 1626, the date of arrival in Spain of Cosme Lotti, the first of the Italian designers to be employed at the Spanish court; but before this date, and after it too, it owes a great deal to the older tradition of festival pageantry, which was the main kind of secular dramatic spectacle before the regular court play established itself. This pa

geantry, and that of tournaments, masques -  
and masquerades, is therefore particulary -  
important for the history of the theatre in  
Spain" (8)

El profesor Shergold hace, pues, hincapié en el fasto espectacular anterior a 1626, pero no alude en este caso a las representaciones cortesanas del reinado de Felipe III, que aunque mencionadas después, quedan en este juicio relegadas ante la importancia otorgada a la fecha de 1626, fecha, por otro lado, que habría que relativizar, según indicamos en el capítulo V, ante la evidencia de la participación de artistas italianos en trabajos de escenografía desde -al menos- mediados del siglo XVI. La práctica escénica cortesana está bien establecida antes de la llegada de Lotti y de Fontana, cuyos trabajos vinieron a incorporarse a ella, desarrollándola.

Por otro lado, quizá convenga recordar que la práctica teatral cortesana no siempre está ligada a un tratamiento escénico espectacular. No hay más que recordar el trabajo de Encina para el duque de Alba.

Desde esta oscilación en la valoración de la teatralidad cortesana del primer cuarto del XVII cabe entender el capítulo 8 de su obra "The Staging of the comedia - 1604-1635". En él, el profesor Shergold plantea un estudio sobre la comedia tal y como se debía representar en los corrales públicos, subrayando la utilización de la tramoya en el corpus de piezas teatrales que analiza. Pero para ello se sirve no sólo de obras de corral y comedias de santos, sino también de otras de segura filiación cortesana - como El Perseo, El Premio de la Hermosura o El amor enamorado de Lope, insistiendo en algún caso en su origen cortésano pero también en que "it would not have been

impossible to present it in a corral" (9)

Shergold, concluye que todas las obras por él — estudiadas fueron escritas para los corrales cuando él mis mo observa que muchas debieron sufrir adaptaciones. (10)

Nada se opone, en efecto, a que obras de tipo — cortesano se representasen en corrales. Tenemos pruebas de ello. El caballero del Sol de Luis Vélez de Guevara fue re presentada en las fiestas de Lerma de 1617, y posteriormente adaptada al teatro público.

Pero lo importante para nosotros es que obras co mo El Premio de la Hermosura o La fábula de Perseo nacen — en un ámbito de producción cortesano y a pesar de posterior res "retoques", siguen siendo comedias esencialmente corte sanas y como tales vamos a estudiarlas. Una cosa es que al gunas de estas obras se representasen en corrales. Otra — determinante— que hubiesen sido pensadas para ellos.

Al utilizar Shergold comedias de filiación corte sana más que segura, pasando por alto las dificultades pa ra que fuesen representadas en corrales, está restando — fuerza implícitamente a la existencia de una práctica escé nica cortesana con un tratamiento escénico específico e in dependiente del de los corrales, ya en la época de Felipe III. Por ello, al abordar el capítulo 9 de su trabajo, — "Court plays and Pageantry to 1621", el peso de la teatra lidad cortesana recae fundamentalmente sobre los grandes — espectáculos profanos producidos en el marco de una fiesta pública o privada (coronaciones, entradas, máscaras...), — quedando relegadas a un segundo plano las pocas comedias — conservadas de las que conocemos las circunstancias de su representación.

Hace unos pocos años el prof. Oleza y un equipo de colaboradores entre los que se contaban los profesores J.L.Sirera, M.Diago, J.L.Canet y J.J.Sánchez Escobar, re planteaban la génesis de la comedia barroca en un artículo que llevaba precisamente este título "Hipótesis sobre la génesis de la comedia Barroca",<sup>(11)</sup> como un proceso de lucha por la hegemonía entre tres prácticas escénicas divergentes. En primer lugar, una práctica escénica de carácter populista, originada en los espectáculos juglarescos y, sobre todo, en la tradición del teatro religioso del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI, que se irá independizando de la Iglesia a medida que ésta, obligada por la presión de un público popular, que transforma el espectáculo religioso en espectáculo profano, saque el teatro de las iglesias a la calle. La maduración de esta práctica se hará definitiva con la llegada de las primeras compañías italianas de actores-autores, y con las compañías españolas que del teatro del Corpus saltarán al teatro de temática profana. En segundo lugar y antagónica con ésta, una práctica escénica cortesana de un teatro privado y de fasto ceremonial, cuyos orígenes hay que buscar también en la Edad Media, y que se desarrolla a lo largo del XVI. Por último, una práctica erudita, originada en los círculos humanistas y cuyos orígenes descansan en la lectura de algunas comedias humanísticas y elegíacas, que cobra fuerza en la segunda mitad del XVI, e intenta, especialmente entre 1575 y 1590, ganar la batalla por la hegemonía desde la concepción de un teatro ilustrado y clasicista.<sup>(12)</sup> La comedia barroca surgiría según esta hipótesis de la síntesis de estas tres prácticas.

Esta síntesis no se produce de una sola vez. Durante la primera mitad del XVI la práctica dominante es la cortesana (dramas fasto, églogas, piezas de circunstan

cias políticas). Pero ya en la segunda mitad se produce - también un estirón tanto desde la práctica populista (Alonso de la Vega, Lope de Rueda, Pedro Navarro...), como desde la humanista (los capitanes de la generación de Lepanto, que han estado en Italia, Virués, Rey de Artieda o Cervantes (estos dos últimos más heterodoxos)). En un primer momento, la batalla parece ganarla por la práctica escénica cortesana, que impone sus gustos en aquella primera cristalización de la síntesis que se refleja en la escuela valenciana (sobre todo el primer Tárrega) y también en el primer Lope, muy marcado por el teatro cortesano, y en alguna obra temprana de Cervantes. Al mismo tiempo parece que se impone a nivel de cartelera (que no de éxito de público), el teatro de los humanistas (aproximadamente hacia 1570). La práctica humanística sin embargo fallará pronto, no por falta de producción sino de consumo.

Desde finales de los años 80 es perceptible una presión de la práctica populista de una manera relativa - (a partir de la gran influencia de las compañías italianas, de Ganassa sobre todo). La segunda cristalización de esta síntesis es indudablemente la del Lope maduro que le incorporará toda su vocación populista. El tercer momento de síntesis es ya la división entre el teatro de autorrecreo cortesano y el teatro de impacto popular que se inicia -como vamos a ver- en el reinado de Felipe III y se consuma en tiempos de Felipe IV. (13)

En el marco de esta hipótesis, la práctica escénica cortesana cobra una gran relevancia. Esta práctica - aunque los datos no son continuos y pertenecen a diferentes puntos geográficos- debió ser continuada desde la Edad Media, basada, en una primera etapa, en fastos cuya potencialidad teatral -no sólo temática, sino también de recursos escenográficos y escénicos, personajes, etc.- he-



mos ido poniendo de relieve a lo largo de este trabajo. Potencialidad que, llegado el momento, cuajaría en "teatro".

En la base de la obra de Gómez Manrique y en los espectáculos producidos por Miguel Lucas de Iranzo, se encuentra ya, larvada, la posibilidad de elaborar una dramática a partir de elementos propios del fasto cortesano. (14) Un caso ilustrativo es el del momo de Manrique escrito para celebrar el cumpleaños del príncipe Alfonso por encargo de la infanta Isabel, futura reina católica. En él encontramos ya algunas de las características de piezas dramáticas cortesanas posteriores, más maduras. Desde el punto de vista escénico se detecta mayor incidencia sobre la visualidad, concretada en la "extrañeza" del vestuario de las damas. Desde el punto de vista temático se establece una conexión estrecha con el elemento fantástico-mitológico. (15) Desde el punto de vista de la representación, ésta se concibe como un divertimento de cortesanos-actores amateurs. Incluso algún recurso, como el del pronóstico - al príncipe de un magnífico reinado, es enteramente cortesano y gozará de gran fortuna, siendo asumido por la dramática cortesana más madura (así, lo encontraremos en la anónima Fábula de Apolo y Dafne por poner algún ejemplo). (16)

Durante la primera mitad del siglo XVI, aproximadamente, debió pervivir la división entre fasto representacional, básicamente visual, y drama pastoril, con una espectacularidad fundamentada en la palabra y/o la comicidad.

El salto desde un espectáculo teatral-visual, - construido casi en su totalidad en base a sucesivos y poco articulados cuadros, hasta su desarrollo por medio de una acción dramática cohesionada, lo tenemos documentado en Gil Vicente. No hay más que recordar lo cercanos que -

están su Dom Duardos o su Amadís a los momos caballerescos portugueses de 1490 o 1500. También otras piezas con una mínima acción dramática, como la Farsa de les galeres de la Religión de Sanct Joan de Luis Milán, o algunas ligadas a una circunstancia política concreta, como la Trofea, — muestran una estrecha relación con el mundo del fasto.

Según nosotros lo vemos, hay toda una veta de — drama cortesano que aparece vinculado a las condiciones — materiales de la representación, y de la cual es una buena muestra parte de la producción de Gil Vicente. Escénicamente, sin embargo, los dramas-fasto de Gil Vicente se muestran todavía muy cercanos al tratamiento escénico medieval, según vimos en el capítulo II, sobre todo en lo — que respecta a la utilización de escenarios móviles y a — la concepción de la escenografía como acompañamiento de — personajes y no como célula escénica que los integra.

En algún momento de esta primera mitad del XVI debió culminar el cambio en la concepción del espacio escénico, reducido ahora a los límites de un tablado o estrado. No hay que perder de vista la influencia teórica — que en este cambio de concepción debió tener la corriente en boga de la comedia de inspiración latina y su preconización del escenario unitario.<sup>(17)</sup> El hecho es que en 1564, en algunas de las invenciones de Isabel de Valois, ya se utilizaba el tablado único como soporte de escenografía y se le denominaba "teatro".

Este cambio en la concepción del escenario como ya estudiamos en el capítulo II, debió tener repercusiones de carácter escenográfico, ya sea de disposición de — los objetos escenográficos tradicionales sobre un solo es — cenario, ya sea de adaptación de nuevas técnicas para la representación, más tardíamente, por influencia italiana, y exclusivamente aplicadas al teatro cortesano de circuns

tancias y aparato.

En el primero de los casos, el escenario, que no era ya exactamente un escenario múltiple medieval, mantuvo residuos y comportamientos de escenario múltiple, reflejados fundamentalmente en esa tendencia al escenario dual y a la utilización del plano vertical interior, que hemos podido documentar desde Plácida y Vitoriano hasta la "comedia" de bien entrado el XVI.

Por otro lado, y según creemos nosotros, a mitad de siglo, y en Valencia posiblemente antes que en otro sitio, la influencia italiana, en este aspecto material de la representación, se debió dejar sentir de alguna manera: así parece demostrarlo algún espectáculo todavía muy cercano al fasto pero con una escenografía teatral específica muy evolucionada, nos referimos a la fiesta de mayo a la italiana, incluida en El Cortesano de Luis Milán. Otras noticias y representaciones (I suppositi, 1548; Amadis, 1570) dan fé directa o indirectamente de esta influencia. No vamos a insistir más sobre ello, pues lo hemos tratado en los dos capítulos precedentes.

En todo caso, con una técnica u otra, en la segunda mitad de siglo, es más que probable que perviviera esta modalidad de comedia ligada a las circunstancias de una fiesta y con una escenografía propia: las noticias de los pagos por trabajos de escenografía para máscaras y comedias a pintores y escultores, en vida de Isabel de Valois, parecen probarlo y también esa comedia anónima que trataremos en este capítulo y a la que nos hemos referido en repetidas ocasiones, la Fábula de Apolo y Dafne. De hecho la temprana Adonis y Venus de Lope recogía esta tradición. Se trata en ambos casos de comedias que aúnan el tema mitológico y la tradición dramática pastoril junto a una elaborada escenografía, y la primera de ellas es prue

ba de la existencia de una práctica escénica cortesana y de "aparato" ya en la época de Felipe II. La propia práctica escénica de los primeros autores (Tárrega, Lope, Cervantes, etc) que escriben para los corrales revela que — esa corriente escénica cortesana fue importante hasta el punto de influir sobre su producción.

Pero no es sólo un tipo de espectáculo de aparato el que contemplan los cortesanos. El público cortesano se siente atraído por novedades que no entran dentro de — su ámbito de producción. El fenómeno lo hemos visto referirse en otros momentos históricos: recordemos como durante el XV, en la etapa de máximo desarrollo del Corpus, habíamos detectado un interés entre los monarcas por contemplar este género de espectáculos en el transcurso de la — Entrada a una ciudad, mientras que conforme avanza el XVI y el Corpus dejar de ser una novedad, el interés se desplaza hacia los arcos triunfales.<sup>(18)</sup> Pues bien, ahora, a mitad del XVI, y en otra esfera del espectáculo teatral, el fenómeno se repite. Los actores-autores, como ya observaba J.Oleza, van a acudir a palacio y a las casas de los — grandes señores, que se van a sentir atraídos por la novedad de sus espectáculos.<sup>(19)</sup> El ejemplo más evidente lo — constituyen todas esas noticias sobre las representaciones de actores-autores ante Isabel de Valois en la década de los 60, que se compaginaban con las fastuosas máscaras y representaciones ejecutadas por las propias damas. Pero si en palacio el público visionaba tanto los sobrios espectáculos de los actores-autores como las costosas escenografías de los juegos-representaciones de las damas, — también los actores-autores supieron acoplarse a los gustos cortesanos representando no sólo piezas de carácter — populista, sino espectáculos que nada tenían que ver con éstas: en marzo de 1566, por ejemplo, Francisco de la Fuen

te y sus compañeros reciben 60 reales por haber participado en una máscara. La cual cosa da fé, por otro lado, de la complicación que podían alcanzar estas máscaras de palacio cuando requerían actores profesionales. (20)

Y este fenómeno se repetirá a final de siglo y durante los primeros años del reinado de Felipe III. El interés de la nobleza por las representaciones corraleras - llevará al duque de Lerma a construir en uno de los patios de las casas del Tesoro, donde se había instalado con su familia:

"un teatro donde vean sus Magestades las comedias como se representan al pueblo..." (21)

En todo caso lo que nos interesa destacar es — que existe una práctica escénica y escenográfica cortesana ligada al fasto y también con toda probabilidad a algunas piezas teatrales a lo largo del XVI, que evolucionó — con mayor o menor relieve según el momento histórico, pero cuya importancia es evidente hasta el punto de marcar significativamente la primera formulación de la comedia barroca. (22)

Durante la época de Felipe III, la práctica teatral barroca la dominará la componente populista a través de la obra de Lope (comedias heroico-nacionales, comedias de la honra, comedias de santos...).

Pero al mismo tiempo en esa misma práctica teatral barroca subsistirán géneros muy marcados por el gusto cortesano, incluso en Lope, como ha estudiado J. Oleza, (23) del tipo de la comedia urbana, de ingenio (La viuda valenciana) o del tipo de la comedia palatina (Las burlas de amor)... Paralelamente, subsistirá también la antigua — práctica cortesana, a través de los fastos y de una comedia esencialmente cortesana, que no es de corral, en géne

ros como el mitológico o pastoril-mitológico y el caballeresco.

Y lo importante es esto: la práctica teatral barroca absorbe las tres prácticas independientes anteriores, anula la erudita, subsume la populista, pero no elimina la cortesana, que subsiste, según el momento histórico, más o menos difuminada como práctica independiente, — aún cuando acabará reciclando también elementos de carácter populista.

Poseemos pocos datos, pues antes de final de siglo el teatro cortesano no sale a la calle. Y cuando lo — hace, cuando en un primer momento empieza a abrirse al público, es desde un intento de hegemonizar el nuevo fenómeno teatral público con sus maneras artísticas: Tárrega, el primer Guillén de Castro, Rey de Artieda, de origen humanista pero pronto desmarcado, el primer Aguilar, Carlos — Boyl, Miguel Beneyto o Ricardo del Turia. (24)

Como ha explicado J.Oleza:

"La nobleza, encerrada durante la primera mitad del siglo en la sacralización de sus propios rituales, va a verse sorprendida — por esta práctica escénica populista que — juega, en buena medida, al margen de la esfera de su dominio tanto fáctico como ideológico, y va a asomarse curiosa al nuevo — espectáculo, y en la medida en que, desde muy pronto, es capaz de comprender sus posibilidades de éxito, va a intentar organi-zarla como hecho social, de un lado, y — reorientarla ideológicamente, del otro" (25)

Un teatro como el que formula la primera comedia barroca, con sus exigencias visuales y sus gustos marcadamente cortesanos, no podía pervivir con estas caracterís-

ticas en los corrales. El teatro de corral se irá desprendiendo de ellas y acoplándose a los gustos de su público mayoritario y a las exigencias materiales de sus recintos públicos.

La nobleza a final de siglo y en el XVII continuará gozando de los espectáculos tal como se producían en los corrales. Es sabido que el duque de Lerma y d. Rodrigo Calderón poseían sus propios palcos en el corral de la Cruz y el Príncipe respectivamente.<sup>(26)</sup> Y las noticias sobre representaciones de particulares en palacio son abundantes. Pero al mismo tiempo se va a producir un proceso progresivo de presión de los gustos cortesanos sobre su propia práctica escénica, intentando reavivarla. Los documentos publicados por J.E.Varey y N.D.Shergold en el tomo I de Fuentes para la historia del teatro en España. Representaciones palaciegas 1603-1699 muestran hasta qué punto el teatro palaciego cobró importancia en la segunda mitad del siglo XVII. Cuando la práctica escénica cortesana se abrió por segunda vez al público, en la época de Felipe IV, lo hizo ya no para hegemonizar una práctica escénica ajena a su producción, sino para exhibirse como tal, con todo el sentido que toma el término "exhibirse" en la sociedad española barroca. No hay que olvidar que el teatro del Buen Retiro fue utilizado como edificio público, y esto tuvo importantes consecuencias en la vida teatral pública, en tanto en cuanto estimulaba a los dramaturgos a escribir para palacio, disminuía la frecuencia de actuaciones en los corrales y creaba en el público nuevas expectativas, haciéndolos más conscientes de los posibles valores espectaculares de las representaciones dramáticas. Es así como el teatro palaciego, vino a ocupar un lugar central en la vida teatral de la segunda mitad del XVII.<sup>(27)</sup>

Y es curioso comprobar como este proceso de reafianzamiento cortesano en los propios gustos, está íntimamente ligado al progresivo asentamiento de posiciones de la nobleza frente a la sociedad española del XVII, a su progresivo reafianzamiento como clase, a esa "reacción señorial" que consistió básicamente en cerrar filas ante la situación de crisis generalizada en que se vió sumido el país, y que tendremos que analizar, aunque sea brevemente, para poder completar nuestra explicación.

#### VI.2.- LA CRISIS DEL XVII Y EL REFORZAMIENTO DEL PODER SEÑORIAL. (28)

Con pequeñas diferencias cronológicas todos los historiadores coinciden hoy día en considerar el siglo XVII en Europa como un período de crisis profunda. "El drama del 1600 -ha escrito Vilar- sobrepasa el ámbito español, y anuncia aquel siglo XVII duro para toda Europa - en el que hoy se reconoce la "crisis general" de una sociedad", (29)

Una crisis que en España había empezado ya a manifestarse en los últimos años del siglo anterior. En palabras de Domínguez Ortiz, "los finales del siglo XVI se cerraban en un ambiente de malestar que presagiaba los tremendos avatares del siguiente". (30)

Es precisamente esta honda crisis social que recorre la centuria del Barroco, la que permite comprender y explicar las "específicas características" que desde el



punto de vista cultural posee aquel siglo. Según ha estudiado Maravall, la cultura del Barroco sería reflejo, en suma, de una crisis que se prolonga entre 1590 y 1680. (31)

Y algún investigador, como Elliott, (32) señala ya como críticos, en el comienzo de la crisis, los últimos años de la década de 1580 y la de 1590.

En todo caso, se coincide en general en localizar bajo el reinado de Felipe III la etapa que marca más definidamente el cambio de coyuntura. Así lo señala Reglá:

"Los primeros años del siglo XVII, reinando Felipe III, se caracterizan por el cambio de coyuntura de la expansión a la depresión". (33)

Y el propio Pierre Vilar:

"Si la palabra crisis define el paso de una coyuntura de hundimiento no hay duda de que entre 1598 y 1620 -entre la "grandeza" y la "decadencia"- hay que situar la crisis decisiva del poderío español, y, con mayor seguridad todavía, la primera gran crisis de duda de los españoles". (34)

Toda una serie de factores han sido señalados - por los especialistas como indicativos de esta crisis.

En primer lugar, algo a lo que apuntan todas - las investigaciones: el descenso demográfico. La tendencia expansionista de la población durante el XVI se invierte a principios del siglo XVII. El momento decisivo de esta crisis demográfica se sitúa entre 1597 y 1602, coincidiendo con la gran peste que asoló la mayor parte de España y que además había estado precedida por el hambre de - 1594. El siglo XVI no había estado al abrigo de acciden-

tes demográficos (malas cosechas, epidemias de viruela, - peste, tifus...). Pero es en la encrucijada del XVI y del XVII cuando los incrementos de mortalidad adquieren un carácter más generalizado, aún teniendo en cuenta los pertinentes matices cronológicos según las diferentes regiones. A partir de este momento de inflexión, la depresión demográfica se prolongaría hasta la década de los 80 del siglo XVII.<sup>(35)</sup> Al descenso demográfico contribuyeron otras causas: las intransigencias religiosas sobre todo tras la Contrarreforma y el viraje filipino que provocaron emigraciones a otros países, situación que se agravaría con la expulsión de los moriscos, realizada entre 1609 y 1614, y que representó una pérdida que hoy se calcula en 280.000 personas, dos tercios de las cuales pertenecían a la Corona de Aragón. Es así como el Reino de Valencia se quedó, en sólo unos años sin un 30 por ciento de su población.<sup>(36)</sup> Sin que ello implique perder de vista otras causas tales como la emigración de españoles a América en busca de fortuna o el número elevado de personal al servicio de las empresas militares de la monarquía fuera del país.<sup>(37)</sup> Junto a ello la emigración interna contribuyó al despoblamiento de determinadas zonas en favor de otras, especialmente de Castilla, en donde la falta de mano de obra sería, como ha observado Vilar, una sentencia de muerte para la economía castellana.<sup>(38)</sup> En este panorama la afluencia de extranjeros a España -que la hubo-<sup>(39)</sup> era como una gota de agua en el mar.

Otro indicativo de la crisis: la inflación. Aunque no se puede señalar la llegada del oro y la plata de América a Europa como única causa de la tendencia al alza de precios que recorre el XVI -la llamada "revolución de los precios"- ya que esta tendencia es detectable en los países europeos más ricos, como España, desde fines del -

XV, <sup>(40)</sup> lo que es evidente, como señala Bennassar, es "que la conquista de América transforma el ritmo de este enriquecimiento bajo el signo del oro y la plata" y tiene indudables consecuencias en los desórdenes de la moneda. <sup>(41)</sup> De hecho, será con la creciente escasez en la llegada de los metales preciosos cuando comience la estabilización en el alza de los precios expresados en plata, y cuando se inicien como compensación las acuñaciones masivas de moneda de vellón. La práctica se inaugura tras la bancarrota de 1557, pero la marea de plata procedente de América — aun que irregularmente— continua creciendo sin cesar hasta — los años 1580-1590, lo que permite que la moneda fuerte — de oro y plata se mantenga incólume durante todo el reinado de Felipe II. Con los primeros años del reinado de Felipe III se inician las acuñaciones salvajes de moneda de vellón de cobre deslizándose la política monetaria "por el plano inclinado de la inflación", en palabras de Reglá. <sup>(42)</sup> Como ha escrito Vilar: "Recibiendo menos moneda buena y teniendo que enviarla al exterior, España fabricará otra mala para su uso interno." <sup>(43)</sup>

A la inflación, el descenso demográfico y el despoblamiento hay que añadir como síntomas de esta crisis — del XVII las abrumadoras cargas fiscales, fundamentalmente sobre el campesinado, lo que despuebla los campos y — llena las ciudades de hambrientos. El exceso de las importaciones sobre las exportaciones, la ruina de numerosas — industrias en las ciudades de la meseta, el incremento — del control extranjero sobre el comercio marítimo, una — Hacienda Real permanentemente en la cuerda floja, el abuso en la venta de cargos por parte de la Corona, con la — especulación derivada de ello, una política internacional desastrosa y por encima de las posibilidades del país, el bandolerismo catalán que se encuentra en su fase más agu-

da entre 1605 y 1615, y un sistema de gobierno -en manos del duque de Lerma- en el que nepotismo y corruptela hacen su agosto, ayudan a dibujar ese rosario de desastres que es la España económica de 1600. Pero ¿cómo se había -llegado hasta aquí?.

#### VI.2.1.- Crónica de una crisis anunciada.

Pierre Vilar en un lucido y clarificador artículo, repetidamente citado en estas páginas, "El tiempo del "Quijote"", señalaba como causa fundamental de la crisis general de la sociedad española del XVII la pervivencia -del modo de producción feudal que impidió en nuestro país el despegue hacia el capitalismo. La conquista española -había creado la posibilidad de fundar una sociedad nueva, pues, había sentado las bases de un mercado mundial, así como las condiciones de la acumulación primitiva de capital, establecidas al derramar sobre Europa un dinero barato. Pero para que esta nueva sociedad pudiese llegar a -conformarse era necesario el desarrollo de las fuerzas -productivas y el afianzamiento de unas relaciones sociales renovadas.

A finales del XV y durante la primera mitad del XVI este proceso empieza a producirse en España, especialmente en Castilla, lo que ha permitido hablar a algunos -historiadores de "espectaculares éxitos".<sup>(44)</sup> El descubrimiento americano abrirá nuevas expectativas económicas. La fuerte demanda por parte de los colonos americanos produjo una notable expansión agraria, de la que sacó una importante tajada la nobleza mediante el aumento de censos y arrendamientos y el acaparamiento de tierras -



Del mismo modo, la repercusión del alza de precios sobre los costos agrícolas va a tener consecuencias desastrosas en la segunda mitad de siglo, al provocar también el desequilibrio entre rendimiento y gastos de producción, con la consiguiente desvalorización del suelo y el absentismo de los labradores, imposibilitados de hacer frente a sus obligaciones. Además, la introducción de la tasa (precio máximo fijado a los productos agrícolas de consumo, y en especial al trigo) favorecía al consumidor en detrimento del productor.

A esto hay que añadir un factor negativo fundamental: el mercado americano empieza, también a partir de la segunda mitad de siglo, a autoabastecerse, y en consecuencia a restringir su demanda, lo que ocasionó una inmediata caída de la producción.<sup>(48)</sup>

El alza de precios, unida a otros factores como la pérdida del mercado de Flandes, tras la guerra de 1570, o la competencia de la producción manufacturera inglesa, hacen poco competitiva la lana de la Mesta, con lo que ésta empieza a decaer quedando afectados no sólo los intereses de la oligarquía comercial sino también los de la nobleza, poseedora de grandes rebaños.<sup>(49)</sup> Burgueses y aristócratas, que habían ganado su guerra contra los menestrales de las Comunidades, como ha demostrado J. Pérez<sup>(50)</sup> acabaron vencidos con su propia victoria.

Otra importante causa es co-responsable de la ruina española: la política imperialista de los Austrias. Vale la pena recordar de nuevo las palabras de Vilar:

"Si el dinero llegado de Indias a título - privado sólo sirve para saldar las importaciones extranjeras, el que viene para el soberano se empeña por adelantado en Augs-

burgo, después en Génova, en manos de los banqueros. También la gran política desvía del suelo español el flujo que sufraga en Europa la naciente producción capitalista (...). Así el imperialismo español ha sido en realidad "la etapa suprema" de la sociedad que él mismo ha contribuido a destruir. Pero, en su propio solar, en Castilla y — hacia 1600, el feudalismo entra en agonía sin que exista nada a punto de reemplazarle." (51)

¿Cómo reaccionaron las clases dominantes ante esta situación?.

#### V.2.2.- La reacción nobiliaria.

Ante esta situación económica los nobles se atrincheraron en los beneficios que les producían sus tierras, a través no tanto de la explotación directa, como de arrendamientos y derechos jurisdiccionales. Como el proceso de inflación hacía que las rentas se devaluasen, la nobleza intensificó los sistemas de explotación sobre el campesinado. Sin embargo, los gastos de la nobleza española eran, en más de un caso, superiores a lo que ésta percibía en rentas. Lo que se ha dado en llamar "el consumo conspicuo" de la nobleza, en una época de rentas decrecientes y costes en aumento por la inflación, va a hacer que gran parte de esta nobleza, caiga en manos de los prestamistas urbanos. La nobleza hipotecará sus tierras y, en ocasiones, las perderá, y venderá muchas de las que no se encuentren vinculadas al mayorazgo. (52)

La oligarquía urbana, <sup>(53)</sup> por su lado, se va a transformar en clase rentista. El clima económico obraba en su contra. España fue el país que más sufrió el alza - de precios y sus fluctuaciones incontroladas, agravada la coyuntura por la inflación y la depreciación de la moneda, y ello creó una atmósfera claramente adversa a la inversión. Los grandes capitales abandonaron todas aquellas actividades que implicaban un mayor riesgo (primero, la producción artesanal, después el propio comercio...), y cuyos beneficios se podían ver anulados periódicamente por la inflación monetaria. Esta oligarquía urbana sustituirá las actividades productivas y comerciales por otras más - ligadas a valores seguros, sobre todo a través de la inversión en rentas públicas (juros) o la emisión de censos, y a través del acaparamiento de tierras (el valor-refugio de la época, como lo ha definido Bennisar) y su ulterior arrendamiento. Se intensifican las hipotecas sobre tierras nobiliarias aprovechando las necesidades de dinero de las casas aristocráticas. Y se invierte también en la compra de cargos públicos y en la adquisición de títulos de nobleza (aprovechando también las necesidades económicas de la corona), que no reportan beneficios económicos pero colman aspiraciones sociales. Se crea así una clase divorciada de la producción de riqueza que se entrega a los ideales del cargo y las rentas públicas, ideales que en un estado monárquico preludiaban la adquisición de cartas de nobleza. Es lo que los historiadores han etiquetado como "traición de la burguesía".

Al convertirse la oligarquía urbana en clase - rentista, se refuerza la posición e influencia del capital extranjero, especialmente el de los banqueros genoveses - (así se establece en la segunda mitad del XVI el eje marítimo Barcelona-Génova), que serán ahora los encargados de



exportar a Europa el oro español y se convertirán en los prestamistas de la Corona, adelantando a los monarcas las cantidades que precisan a cambio de futuras llegadas de oro. (54)

Como señalaba Kamen, aquellos países que, como España, carecían de una burguesía fuerte sucumbieron en el momento de la crisis, y aceptaron un sistema de gobierno absolutista, no ejercido exclusivamente por los monarcas sino por la totalidad de la clase aristocrática y en beneficio de ella, como veremos. (55)

Por otro lado, la concentración de las oligarquías urbanas en la explotación de la tierra no supuso, como ha estudiado Salomon, un cambio en las relaciones de producción: los modos de explotación "feudal-burgueses" vinieron a sumarse a los modos señoriales anteriores, se acrecentó la opresión económica del conjunto del campesinado, y por ello se reforzó el feudalismo como modo de producción. (56)

La ausencia de una auténtica revolución agrícola (a partir del progreso de las fuerzas productivas y del establecimiento de nuevas relaciones de producción) y la ausencia de una verdadera transformación industrial, anquilosaron la sociedad española e hicieron que los efectos de la crisis del XVII se prolongaran en nuestro país más allá de este siglo. Como ha escrito Maravall:

"Es el espectacular y problemático desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación. Donde la resistencia a estos cambios fue mayor, sin que en ningún caso pudieran quedar las cosas como

estaban, no se dejaron desarrollar los ele  
mentos de la sociedad nueva y se hallaron  
privilegiados todos los factores del inmo-  
vilismo". (57)

¿Cómo logró la aristocracia española remontar -  
la situación de crisis? Que la aristocracia se encontró -  
con graves dificultades entre 1550 y 1640, es algo recono-  
cido hoy por todos los historiadores. Y sin embargo cin-  
uenta años más tarde constituía una fuerza revitalizada  
en toda Europa. La aristocracia castellana no sólo no de-  
clinó ante la crisis, sino que siguió ejerciendo una fuer-  
te influencia política, conservó la mayor parte de sus -  
privilegios y continuó siendo el grupo más rico de la so-  
ciedad castellana hasta bien avanzado el siglo XVIII, co-  
mo ha estudiado Ch. Jago. (58) Y en el mismo sentido apun-  
tan los trabajos de Casey sobre la nobleza valenciana. (59)

Historiadores como Maravall, Domínguez Ortiz, -  
Salomón o Bennassar han demostrado que no se debe subesti-  
mar el papel de la nobleza en el retroceso que experimen-  
ta la Sociedad española a partir de la segunda mitad del  
XVI. Si en el XVI, especialmente en Castilla, se habían -  
experimentado avances que hacían posible el salto a un es-  
tado moderno, sin embargo, la reacción de la nobleza, ini-  
ciada con Felipe II y confirmada en tiempos de Felipe III  
y Felipe IV, congeló esta evolución, en un proceso que se  
ha dado en denominar de "refeudalización" de la sociedad.  
En el País Valenciano se asiste en los años que preceden  
al siglo XVII a una especie de explosión feudal, que ya -  
se había iniciado tras las Germanías, y que se tradujo co-  
mo en Castilla en una fuerte reacción señorial en el orden  
socio-económico y en la importancia que adquirió la noble-  
za como clase dirigente, aunque aliada primero y subordi-  
nada después a la castellana. (60)

Al convertirse la tierra en el mejor "valor-refugio", se crearon las condiciones que condujeron a una reacción nobiliaria, pues eran los nobles quienes controlaban la mayor parte de la tierra. N. Salomón ha estudiado el movimiento de señorialización de la tierra en el reino de Castilla y León durante el XVI, que se acelera después de 1580, así como la tendencia a partir de finales de siglo, a revigorizar los derechos señoriales caídos en desuso. <sup>(61)</sup> Este movimiento no hará más que intensificarse durante la época de Felipe III y Felipe IV. Al proceso de revalorización y concentración de la propiedad agraria — que se manifiesta en los años mismos de la crisis del XVII se liga el alza coetánea del papel de la nobleza. <sup>(62)</sup>

Esta reacción nobiliaria se reflejó así mismo — en el plano político, como ha estudiado Bennassar. El problema de la alienación de la nobleza respecto del gobierno constituía una contradicción intrínseca del absolutismo y el meollo de la crisis política de la aristocracia. <sup>(63)</sup> Los reyes católicos y Carlos V habían limitado la participación de la alta nobleza en el poder. Con Felipe II se va a operar el cambio. Los grandes señores castellanos — presiden los Consejos, monopolizan los virreinos y acaparan el poder municipal. La nobleza cambia así de función: a la vocación militar sucede la política. La aristocracia incrementa cada vez más sus pretensiones políticas y éstas se reafirman con el sistema del valido. Las dificultades financieras de la monarquía en tiempos de Felipe IV acrecientan el papel de la alta nobleza, que se especializa — en la defensa del Estado, como ha estudiado J.A. Thompson. <sup>(64)</sup> El descontento rural y urbano que recorrió el sur de la península entre 1647 y 1652 hizo que la corona reforzase aun más sus lazos con la nobleza como el mejor medio para mantener la paz y la estabilidad. <sup>(65)</sup> No de otra manera —

había resuelto el emperador en su momento las revueltas - de las Comunidades en Castilla y las Germanías en Valen-  
cia.<sup>(66)</sup> En España el absolutismo operó con ayuda de la - aristocracia. A pesar de los intentos de Olivares por -- crear una clase dirigente socialmente más útil a través - de imposiciones directas e indirectas sobre la riqueza -- aristocrática, ni Felipe IV ni Olivares pretendieron des- truir a los miembros más destacados de la nobleza, que re- cibieron a cambio importantes compensaciones desde licen- cias para cercar tierras, hipotecar propiedades vincula- das o vender cargos, etc., etc. La oposición de la nobleza hizo, en algún caso incluso, abortar algunas medidas, co- mo el intento de aplicar impuestos sobre tierras y otras propiedades arrendables, que afectaba fundamentalmente a la aristocracia en tanto en cuanto poseedora de la mayor parte de las tierras.<sup>(67)</sup>

Los monarcas del XVII se esforzaron en reafir- mar los cimientos de la jerarquía social dominante. Como ha demostrado Maravall, en el régimen del absolutismo del Barroco, la monarquía culmina un complejo de intereses se- ñoriales restaurados, apoyándose en el predominio de la - propiedad de la tierra convertida en base del sistema. El fortalecimiento de los intereses y poderes señoriales se- rá la plataforma sobre la que se alzarán la monarquía abso- luta.<sup>(68)</sup> La dependencia era pues recíproca. Si las rebe- liones evidenciaban la necesidad que la monarquía tenía - del apoyo tácito y activo de una élite influyente, los - aristócratas precisaron de la ayuda de la Corona para re- montar su crisis. La Corona garantizó su existencia conti- nuada a través del mayorazgo o bienes vinculados que ase- guraban la supervivencia a largo plazo de las propiedades aristocráticas.<sup>(69)</sup> La expulsión de los moriscos supuso - un primer paso en la política monárquica de salvaguarda -

de los intereses de la nobleza: los señores perdían una mano de obra barata, pero obtenían como contrapartida de la expulsión la anulación de sus deudas, por ello en vez de asestar un golpe a la economía feudal, la medida cayó sobre sus acreedores, la oligarquía urbana.<sup>(70)</sup> Tras la expulsión, muchos señores reforzaron su poder. El caso valenciano, bien estudiado por Casey, es ilustrativo en este sentido.<sup>(71)</sup> En la España del XVII, el absolutismo barroco optó por la tradición, no por la innovación y fue fundamentalmente este conservadurismo el que permitió a la aristocracia remontar su crisis.<sup>(72)</sup>

### VI.3.- LA NOBLEZA Y EL ESPECTÁCULO TEATRAL: FASTOS Y REPRESENTACIONES EN TIEMPOS DE FELIPE III.

De la afición cortesana por el teatro y el fasto durante el reinado de Felipe II hemos dado cuenta en capítulos precedentes. La mayor resonancia de las fiestas y representaciones a los que asistían los monarcas o personas de su familia ha hecho que se conserven más noticias sobre ello. Y aún así, no siempre. Sin embargo otros nobles más desvinculados de estas cortes debieron estar interesados en el teatro, y en estos casos el carácter — realmente privado y sin ningún eco social del acontecimiento, ha hecho que no tengamos memoria de ello más que en contadas ocasiones, y casi siempre de manera indirecta: a título de simple recordatorio constataremos que la Thebayda, la Seraphina y la Hipólita se compusieron en conexión con la corte ducal de Gandía, como la Clariana, de Juan -

Pastor,<sup>(73)</sup> que los documentos de pagos efectuados a Hernando de Córdoba y sus compañeros, se extendieron por haber representado en 1543 ante el duque de Osuna,<sup>(74)</sup> que el pleito de Lope de Rueda contra el duque de Medinaceli fue por lo que éste adeudaba a Mariana, su esposa, por el tiempo que ésta le había servido y durante el cual se representó a menudo en su casa,<sup>(75)</sup> que Ganassa representó en Guadalajara, en 1582, con motivo de la boda de d<sup>a</sup> Ana de Mendoza, hija del duque del Infantado,<sup>(76)</sup> que hubo representaciones privadas ante los diputados en Valencia -- (en 1581 Pedro Saldaña representa una comedia en la Diputación, en 1598 lo hace Melchor Villalba y en 1599, Mateo de Salcedo.<sup>(77)</sup>) La panorámica se enriquece si tenemos en cuenta a los particulares no adscritos a la nobleza: sabemos por el testamento de Lope de Rueda, en 1565, que Juan de Figueroa, presbítero de Sevilla, le adeudaba cierta -- cantidad por doce comedias que había representado en su casa. Una prueba de que las representaciones privadas eran habituales la da el comentario de uno de los personajes -- de la Comedia de Sepúlveda:

Natera: "Bien estás en el negocio, Parrado. Por vida de mi vida te digo que -- por sólo haberla entraría en el infierno, como hizo Orfeo. No sé si oíste una farsa de Aguilera en que se trataba esto la nochebuena en -- casa del Deán..."<sup>(78)</sup>

En Madrid, 1598, se da orden de castigar al Alcalde Mayor del Adelantamiento de Campos por prohibir que "se representasen comedias en lugares públicos ni en casas particulares" (C.Pérez Pastor. Nuevos datos acerca -- del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera serie, Madrid, 1901, p.48). En fin, es conocida la ci-

ta de El viaje entretenido de Rojas Villandrando en don-  
de se comenta el trabajo supletorio que suponía para -  
los actores la representación de particulares:

"Y cuando han de descansar  
los llaman el Presidente,  
los oidores, los alcaldes,  
los fiscales, los regentes..."<sup>(79)</sup>

Pretendemos ahora, y en este mismo orden de  
cosas, aportar una serie de noticias, algunas conoci-  
das y otras no, que completen el panorama del reinado  
de Felipe III. Una vez más, las relaciones conservadas  
se refieren a acontecimientos y festejos relacionados  
casi siempre con la familia real o con los cortesanos  
que les rodean. Fuera de este círculo, es muy difícil,  
si no imposible, perseguir la evolución de festejos y  
representaciones teatrales en casas privadas, ya sean  
de nobles de menor categoría ya de caballeros. Y sin -  
embargo, éstas se seguían produciendo.

Represen-  
taciones  
privadas  
de la no-  
bleza.

En Valencia, por ejemplo, las representacio-  
nes privadas —especialmente en el Real y en la Diputa-  
ción parecen haber gozado de cierta regularidad— por -  
algunos de los datos que poseemos: en 1602, Baltasar -  
Victoria, actor de la compañía de Granadinos, actúa en  
el palacio de la Diputación;<sup>(80)</sup> en 1605, siendo virrey  
el hermano del duque de Lerma, d. Juan de Sandoval y Ro-  
jas, y con motivo de los festejos celebrados por el na-  
cimiento del príncipe Felipe Domingo, se organizaron  
en el Real una comedia, fuegos de artificio, una enca-  
misada en la que participaron el virrey y algunos caba-  
lleros de la nobleza valenciana (entre ellos, Gaspar -  
Mercader, Jaime Ferrer, Luís Pardo, Conde de Alacúas,

Fernando Pujadas, conde de Anna y Juan de Castellví) y un paseo de los representantes disfrazados por la ciudad -para el cual el virrey había prestado un coche-, que culminó con una representación en la plaza de la Seu.<sup>(81)</sup> En 1604 los diputados de Valencia, aprovechando la estancia de Felipe III en la ciudad para celebrar cortes, invitan a comer al bufón del rey Rollizo para que les divierta, y en pago le otorgan 100 reales castellanos.<sup>(82)</sup> La Ciudad, en 1605, sufraga los gastos de una representación en la Universidad de una comedia del gramático Bernardo Bonanad.<sup>(83)</sup> En 1619 en la Diputación los propios diputados y otros caballeros ponen en escena la comedia mitológica de Vicente Esquerdo, Marte y Venus en París. Este mismo año Fernando Pujadas, conde de Anna, sufraga una representación en su palacio con motivo de los festejos por la canonización de Santo Tomás de Villanueva, aparte de una encamisada y un baile de damas.<sup>(84)</sup> Por estos años, entre 1618 y 1622, encontramos como virrey de Valencia a Antonio Pimentel, marqués de Tavara, casado con una sobrina del duque de Lerma.<sup>(85)</sup> A lo largo de su mandato en Valencia promocionó festejos y representaciones en el palacio del Real: tenemos noticias de una máscara en 1619 y de una comedia en noviembre y de otra en diciembre del mismo año. Y el cronista — consigna "entre los festines, saraos y comedias, se acabó este año 1619". Y el mismo cronista muestra que la actividad teatral en casas particulares y en el palacio del Real no decayó, sino que persistió en años sucesivos.<sup>(86)</sup>



En 1603, en el marco de los festejos que tuvieron lugar en Villaviciosa por la boda del duque de Braganza y d<sup>a</sup> Ana de Velasco, hija del Condestable de Castilla, se produjeron al menos dos representaciones en sala: una el 24 de junio, y según se lee en el manuscrito, se trataba de una comedia de Ganassa, y otra el 8 de julio.<sup>(87)</sup> Las fiestas se completaron con desfiles de carros triunfales, arcos levantados para recibir a d<sup>a</sup> Ana, danzas de matachines, folla y cañas. Pero entre todos ellos destacó un torneo dramático, de gran interés porque incluye los textos para él elaborados. El torneo sigue el esquema tradicional: irrupción de un/unos personaje/s en la sala, planteamiento del problema, resolución por medio de un torneo, pero aporta una esmerada elaboración textual y escénica.

En resumen, así: estando el duque y sus invitados en una sala de palacio, se presenta un hombre en hábito morisco, y anuncia que una dama, su señora, acaba de llegar a la corte del duque con una aventura y le suplica que le permita entrar y la oiga. El duque, por medio de un intérprete, responde que puede entrar y solicitar todo lo que le convenga. La dama, que ha llegado a caballo con su acompañamiento a la puerta de palacio (el desfile recuerda uno similar en Los hechos de Garcilaso de Lope), sube hasta la sala y en un parlamento de 152 versos, refiere al duque su embajada: - la dama viene en nombre de una princesa, hermana del rey de Marruecos. Recuerda al duque la ayuda que esta princesa le prestó cuando el de Braganza estuvo prisionero en Marruecos (alusión a un hecho real) y ahora la princesa solicita su favor en la siguiente cuestión: el rey de Marruecos, andando un día de caza persiguiendo una leona, encontró en una cueva una niña recostada so

El fasto  
de Villa-  
viciosa.  
1603.

bre las pieles de una fiera. La niña, de nombre Celindaxa, fue criada por la hermana del rey. Ya crecida, se enamoró de un príncipe africano, pero el rey de Marruecos, que a todos negaba su mano, también rechazó a éste, y el príncipe entró a devastar el reino. Los nigrománticos del rey anuncian ahora que, según las estrellas, Celindaxa debe casar con el príncipe y se ha acordado que en una corte extranjera se realice un "paso" defendido por dos caballeros. El duque acepta, finalmente, nombrar estos dos caballeros.

Al día siguiente dos reyes de armas y un caballero moro recorrerán la ciudad y fijarán el cartel (que se incluye en el texto). El torneo tendrá lugar después de unos días, y a él acudirán diversas cuadrillas con sus invenciones. El relator se detiene especialmente en la descripción de la cuadrilla vencedora, la de los caballeros encantados, que se presentan en el patio metidos en una torre y guiados por una serpiente. Al llegar a la empalizada se apea de la serpiente un enano y entrega al duque una carta de parte del príncipe de Gran Bretaña (copiada también en la relación), con el siguiente contenido: la sabia Brisenda, defensora de los caballeros andantes en tiempos del rey Arturo, viendo cercano su fin, se enterró en una torre con cinco caballeros encantados, y en la torre puso un letrero anunciando que el encantamiento finalizaría "cuando moviéndose por sí la dicha torre passase el oceano que viene a parar a España y a la corte de algún gran príncipe della, (...) para hacer mas solemnes las fiestas de su dichoso casamiento del qual ella por observación de las estrellas, había alcançado que vendrían grandissima prosperidades a la dicha España y a todo el mundo". Ocurrido el caso, los caballeros han recobrado el sentido al llegar a España

y van a participar en el torneo que plantea como debate — "si es más justo que una dama acepte por esposo a un extranjero de quien por fama se aficionó (el caso de d<sup>a</sup> Ana de Velasco y el de Braganza) que a un natural a quien por amor no siente obligada".

Es interesante esta introducción de la escenografía en el espacio escénico. Son los propios personajes/torneantes los portadores del elemento escenográfico, que en este caso constituye la torre. Una solución semejante la habíamos podido documentar en alguna de las primeras obras que Lope escribió para los corrales, así en El marqués de Mantua, obra en la que varios personajes sacan a escena una tienda. (88)

Alguna otra noticia poseemos de festejos y representaciones privadas alejadas del polo de atracción que constituía la corte. En 1606, tuvo lugar en Sevilla en la Huerta de San Juan de Alfarache una fiesta privada organizada (en su casa) por el veinticuatro de la Ciudad d. Diego Colindres y en la que participaron entre otros Juan Ruiz de Alarcón y Diego Jiménez de Enciso. Consistió en un certámen poético burlesco, un torneo cómico bastante elaborado escénica y textualmente, que tuvo lugar en un patio de la casa, y una comedia de repente ejecutada en una sala — por algunos de los participantes y en la cual se ridiculizaban las farsas de asunto mitológico. Su título: Farsa de Perseo y Andrómeda. La fiesta planteaba, pues, en clave — burlesca, dos de los temas de más arraigo en los gustos — cortesanos: el caballeresco y el mitológico. (89)

El torneo de nuevo utilizará un elemento escenográfico, en este caso un monte, con personajes que lo moverán desde su interior.

"se vio mover una gran enramada a manera de monte, y dentro della sonó una música de quatro voces cantando un romance (...) y acabado fueron saliendo de la enramada, de tres en tres, hasta doce negros vestidos de indios, con pandere-  
tas, adulfes y guitarras, entretejiendo al compás de su son un vistoso cruzado. Tras ellos seguía el Caballero del Buen Gusto, mantenedor del torneo..."<sup>(90)</sup>

Por otro lado, representaciones improvisadas, "de repente", y con carácter burlesco, debieron ponerse de moda en fiestas con aspiraciones literarias, como la de San Juan de Alfarache, y en reuniones de corte académico. Don Diego, Duque de Estrada, en sus Memorias narra una representación similar que tuvo lugar entre 1614 y 1615 en una de las sesiones de la Academia de los Ociosos, reunida en Nápoles por el virrey Conde de Lemos, d. Pedro Fernández de Castro, de cuyas aficiones literarias y teatrales trataremos más adelante. En esta ocasión se ridiculizó de nuevo un asunto mitológico: la tragedia de Eurídice y Orfeo:

"Representóse el hundimiento de Eurídice, cuando Orfeo, su marido, príncipe de la música, quebrantó las puertas del infierno con la dulzura de su lira y la sacó del poder de Plutón, como finge Ovidio en sus Metamorphoseos, e hicieron las figuras, por ridículas, trocadas. Hacía de Orfeo el capitán Anaya, hombre de muy buen ingenio y ridiculoso, tocando por cítara unas parrillas aforradas de pergamino, que formaban unas disconformes voces; a Eurídice el capitán Espejo

Representaciones  
"de repente".

cuyos bigotes no sólo lo eran, pero bigoterías - pues los ligaba a las orejas. El rector de Villa hermosa [ Lupercio Leonardo Argensola ], hombre graciosísimo, viejo y sin dientes, a Proserpina; el secretario Antonio de Laredo, a Plutón, y yo, el embajador de Orfeo. Era este Antonio de Laredo de muy buen ingenio, cara y talle, tentadísimo por hablar de repente, junto que en otras comedias hacía él la mayor parte de los papeles, fingiendo diversas voces y pasándose a diferentes lugares, con que hablaban muchos; y tan gracioso en los disparates, que decían que era la fiesta de la comedia; pero fuera de esta gracia natural, muy buen sujeto en todas materias.

Empezóse la comedia y asistían Virrey y Virreina, con muchas damas encubiertas, permitiéndose, como era de repente, si se decía alguna palabra sucia o no muy honesta, si lo había menester el consonante del verso. Salió el rector, que, como clérigo, andaba rapado, vestido de dueña, y habiendo en esto entrado una dueña muy gorda, como era de noche, pensando que era ella, fue tal la risa que apenas se podía empezar la comedia, la cual empezó el rector diciendo:

#### PROSERPINA

Yo soy la Proserpina; ésta, la morada del horrible rabioso cancerbero, que me quiere morder por el trasero.

#### PLUTÓN

Bien hay en que morder; no importa nada.

Y a este tono se fueron siguiendo disparates tan graciosos que aun los que representaban no lo podían hacer de risa. Entré yo a dar la embajada y, después de haber descrito las penas y llantos de Orfeo, formé su cuerpo de una primavera, dando atributos a sus miembros de hortaliza y legumbres, y escaldéme tanto que duró mi perorata más de un cuarto de hora, con aplausos y risas del auditorio. El pobre de Plutón reventaba por hablar, y yo, abundandome el verso, porfiaba; la gente le daba la vaya de que yo no le dejaba hablar, y el hacía gestos y demostraciones ridiculas; últimamente, acabé con esta copla mi razonamiento:

#### EMBAJADOR

Dale, Plutón, su Eurídice  
a Orfeo, su esposo amado,  
que con no ser bautizado  
haras que se desbautice.

#### PLUTÓN

¿Qué dices, Embajador?  
Que se la lleves te pido,  
que me dejas confundido  
siendo yo tan hablador.

Causó tanta risa, conocido el sujeto, que, si no parara en llanto después, hubiera sido la más celebrada noche de la Academia; pero bajándose Plutón de un armario a donde fingía estar como en trono, poniendo el pie en falso, cayó sobre nosotros, de manera que casi todos salimos lastimados, y yo en particular de mis negros

riñones, perseguidos de caídas y cayentes; con que cesó la fiesta, con no poco disgusto de todos."<sup>(91)</sup>

Y es que, ocasionalmente, las representaciones o lecturas de comedias y los debates sobre cuestiones teatrales, también debieron acogerse a las sesiones de algunas Academias. Es ésta, la de las relaciones entre teatro y Academias, una parcela mal conocida. Pero sabemos que gran parte de los miembros que las componían eran no sólo poetas, sino poetas dramáticos. La Academia valenciana de los Nocturnos (1591-1594), contaba entre sus miembros con Tárrega, Aguilar y Guillén de Castro, aunque no exista constancia de que en su seno hubiese representación alguna.<sup>(92)</sup> La Academia de los Adoradores fue organizada por Carlos Boyl (dejó de existir en 1600), y la de los Montañeses del Parnaso, por Guillén de Castro, a su regreso a Valencia en 1616.<sup>(93)</sup> De la Academia napolitana de los Ociosos organizada por el conde de Lemos (1610-1616) formaban parte Lupericio Leonardo de Argensola, el entremesista Gabriel Barrionuevo, quizá Mira de Amescua, y en 1611 se les unió el Conde de Villamediana, Juan de Tassis y Feralta, que escribiría unos años después (en 1622) La gloria de Niquea, cuya representación sirvió para festejar el cumpleaños de Felipe IV. En ella participaron también hombres de teatro italianos como Giambattista della Porta o Giulio Cesare Capaccio.<sup>(94)</sup> Lupericio Leonardo de Argensola ya había acudido en su juventud a una Academia organizada improvisadamente durante las cortes de Monzón (1585-1586), cuando servía como secretario al Duque de Villahermosa.<sup>(95)</sup> A las hijas de este duque las encontraremos participando, como actrices amateurs, en la Fábula de Apolo y Dafne, siendo enton-

Teatro y  
Academias.

ces meninas de la emperatriz María, que fue quien patrocinó la representación.

Del mismo cariz que la de Lemos fue la Academia del Conde de Saldaña (1611-1612),<sup>(96)</sup> d. Diego Gómez de Sandoval y Rojas, hijo segundo del duque de Lerma. A ella acudían otros miembros de la nobleza, como los duques de Feria o de Pastrana, resulta bien significativo que este último sea la persona a quien Lope dedicó su cortesana Adonis y Venus, y la misma también que se traería consigo de Italia, años más tarde, a Cosme Lotti. Su relación con el teatro y con los comediantes parece haber sido estrecha: Lope, en carta al duque de Sessa (1611), menciona la visita del de Pastrana a "Josefa Vaca, descolorida y parida".<sup>(97)</sup> El mismo interés por la vida de los comediantes debía sentir el de Saldaña, y Lope se encarga, en carta de 1609, de mantenerlo informado.<sup>(98)</sup> A esta Academia acudieron entre otros Luis Vélez de Guevara, Cervantes y el propio Lope. No hay que olvidar que unos años antes (1609) Lope, al publicar el Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo, lo había dirigido a una Academia anterior, la Academia de Madrid, de la que apenas conocemos nada, pero cuyas discusiones y debates estuvieron en el origen del Arte Nuevo.<sup>(99)</sup>

Con los residuos de la Academia del Conde de Saldaña, el hermano menor del duque de Pastrana, Francisco de Silva y Mendoza, organizó en 1612 la Academia del Parnaso, llamada después Academia Selvaje, disuelta en 1614, y en la que participaron Lope, Cervantes, Luis Vélez, Vicente Espinel y Pedro Soto de Rojas, entre otros.<sup>(100)</sup> Como consecuencia de su disolución surgió entonces la Academia Poética de Madrid, reunida primero en casa de un tal P. Ferrer y más tarde en casa de Francisco de Medrano. A ella acudían Mira de Amescua, Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara, Jiménez de Enciso, Tirso, Diego de Villegas, Góngora,



Quevedo, el príncipe de Esquilache, Cristobal de Mesa, Valdivieso y Francisco López de Zárate, entre otros — ingenios. Y sabemos, al menos en este caso, de la representación de comedias en el seno de la Academia: Francisco de Medrano levantó un teatro en su casa y — años después publicaría en su obra Favores de las musas, algunas de sus comedias y composiciones escritas para ella. La Academia llegó a alcanzar tal fama que mereció la visita de los reyes en 1622. (101)

Hay quizá un aspecto de este tema, el de las representaciones privadas, al que algún día habría que prestar atención: el papel de los conventos en la promoción teatral de representaciones privadas. No nos referimos, claro está, al teatro de propaganda religiosa, del tipo de las comedias de santos, pensadas por lo general para un público amplio y promocionadas en muchas ocasiones por las propias órdenes interesadas en difundir el prestigio de sus canonizados, por lo que ellos les reportaba. Nos referimos a todas esas representaciones que tenían lugar especialmente en los conventos que albergaban a damas de la nobleza. Recordemos como uno de los textos de cariz cortesano más primitivos que se conocen, La representación del nacimiento de Nuestro Señor, de Gómez Manrique, fue pensada para el Monasterio de damas nobles de Calabazanos y respondía a una sensibilidad y unos gustos claramente cortesanos, como ha estudiado F. López Estrada. (102) En mayo de 1560, la princesa Juana invitaba a Isabel de Valois a acudir al Convento de San Pablo de Toledo, en donde las monjas les ofrecieron una comedia. (103) Es sabido que las Descalzas Reales era fundación de la princesa Juana y entre otras damas albergó a la emperatriz María y a su hija Margarita. En este convento se representó la anó-

Representaciones en Conventos nobiliarios.

nima Fábula de Apolo y Dafne, obra de género cortesano mitológico. En 1602, la emperatriz agasajaba a Felipe III y Margarita de Austria con una comedia en sus aposentos de las Descalzas.<sup>(104)</sup> Y según un documento de 1637, "en tiempos de los duques de Lerma y Uceda (...) algunos años se enviaban los autos [ del Corpus ] sin carros al Monasterio Real de las Descalzas".<sup>(105)</sup>

Algunos conventos y Monasterios de la nobleza debieron albergar no sólo representaciones de carácter cortesano, ligadas a una circunstancia excepcional como en el caso de la Fábula de Apolo y Dafne, sino otras de las que ordinariamente se producían en los corrales. Pero esto era ya algo más generalizado en conventos y monasterios de diversa categoría y no sólo en los de la nobleza, como ya ponía de manifiesto E. Cotarelo al sacar a la luz los documentos relativos a la acusación que contra el autor Baltasar Pinedo y su compañía se efectuó en Madrid, en 1618, por haber representado "en las capillas mayores de las iglesias de los frailes de la Victoria y Peromostenses [ sic ] desta villa, comedias y bailes profanos, con mucha nota y escándalo, y pependencias que hubo por entrar a verlos representar, con muchas espadas desnudas...". Se trataba de dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón: Las paredes oyen y Los favores del mundo.<sup>(106)</sup> Ya en 1603 un Real Decreto había prohibido la representación de comedias en los Monasterios.<sup>(107)</sup> Sabemos incluso, que la propia hija de Lope de Vega, Marcela, cuya dote tantos quebraderos de cabeza dió al padre,<sup>(108)</sup> componía comedias para que las representasen las monjas de su comunidad en el Convento de Trinitarias Descalzas de Madrid.<sup>(109)</sup>

Sobre estas representaciones privadas tenemos menos noticias.

Pero aun así los datos relativos a festejos y representaciones son más fáciles de documentar a partir de fines del XVI y a lo largo del XVII. Si antes de este periodo las relaciones del fasto habían cumplido una función social, es especialmente en el Barroco cuando van a cobrar un mayor relieve como vehículo de propaganda. Los ayuntamientos, la nobleza, los conventos, la propia Corona van a encargarse de hacer públicos sus fastos por medio de relaciones y no sólo impresas —que empiezan a proliferar de manera abrumadora por cualquier motivo y circunstancia— sino también manuscritas, éstas especialmente en círculos cortesanos, como medio de comunicarse los grandes acontecimientos sociales. La fiesta barroca como instrumento de propaganda política y la función que en este marco cobran las relaciones ha sido puesta de relieve en interesantes estudios.<sup>(110)</sup>

Fastos y relaciones.

Y los poetas aprovecharon este filón, siempre que les fue posible. Gaspar Aguilar y Lope de Vega cantaron las grandezas de las bodas reales de 1599 y dedicaron sus relaciones en sus respectivos protectores, el vizconde de Chelva, y la condesa de Lemos, madre del marqués de Sarria a cuyo servicio estaba Lope como secretario.<sup>(111)</sup> Gaspar Aguilar, por encargo de la Ciudad, escribió la relación de las fiestas de la canonización de S. Luis Bertrán, en 1608,<sup>(112)</sup> y también Lope, por encargo del Ayuntamiento de Toledo, hizo su relación de las fiestas celebradas en esta ciudad por el nacimiento del príncipe Felipe, en 1605.<sup>(113)</sup> En 1605, el archiduque Alberto en carta al duque de Lerma, agradecía las relaciones que éste le había enviado de las fiestas celebradas en Valladolid por el nacimiento del príncipe d. Felipe.<sup>(114)</sup> Y Felipe III,

en carta a su hija Ana, casada con Luis de Francia, le anunciaba el envío de una relación de las fiestas de Lerma, de 1617.<sup>(115)</sup> En los grandes festejos cortesanos los propios nobles, encargaban las relaciones de las fiestas por ellas organizadas, como hizo el duque de Lerma en 1617. Así lo declaraba el autor de una de estas relaciones, Pedro de Herrera:

"Para escriuir esta Relación me mandó el excelentísimo señor don Francisco Gómez de Sandoval duque de Lerma (...) que desde Madrid fuese a hallarme a las solenidades y fiestas."

El deseo de ganar el favor de los nobles a través de estas relaciones lo hace patente Herrera cuando comenta:

"Concurrieron tanto ingenios auentajados, y estudiosos, con deseo de hazer el mismo servicio... Y fuera de orden anticiparon impresiones de lo que no se les auía encargado..."

(116)

Lope de Vega fue una de las personas requeridas por el duque de Lerma para acompañar a la infanta Ana a Francia y hacer relación de esta jornada:

"En la Jornada han andado el famoso poeta Lope de Vega, Pedro Mantuano y otros dos; tomando por memoria todo lo que ha pasado para hacer historia de ello: dello se sabrá más extensamente todo lo sucedido".<sup>(117)</sup>

Lope incluiría una relación de esta jornada en su comedia Los ramilletes de Madrid.<sup>(118)</sup> Y en 1621 el Concejo

de Madrid le encomendó una relación de las honras fúnebres de Felipe III. (119)

Para la entrada en 1623 del príncipe de Gales en Madrid, el duque de Cea, nieto del de Lerma, encargó a J. Ruiz de Alarcón la relación del acontecimiento. Y el autor pidió el auxilio de otros poetas, entre ellos Mira de Amescua. Contra este poema en comandita se enseñaron en décimas burlescas diversos poetas de los que acudían por aquel entonces a la Academia de Madrid, entre ellos Lope, que no era precisamente el más apropiado para hacer burlas de estos menesteres. (120)

Las relaciones proliferarán a lo largo del XVII. Y gracias a esta profusión de relaciones, poseemos un mayor número de noticias sobre festejos y representaciones en el XVII, aunque naturalmente continúan siendo los fastos públicos los que se llevan la palma en este sentido.

Los festejos cortesanos a puerta cerrada, en palacio, se ven ocasionalmente publicados, pero hay una clara desproporción entre el número de fastos cortesanos de los que tenemos noticia indirectamente, y el número de relaciones que dan cuenta de ellos. Esto se hace patente en una obra como la de Pinheiro da Veiga, Fastiginia o fastos geniales, que recoge el ambiente de la Valladolid cortesana de principios del XVII. La impresión general es la de que, efectivamente, Valladolid era una fiesta, pero pocas veces el autor puede dar cuenta de los festejos que transcurrían en el interior de los palacios, y tiene que limitarse a apuntar el vaivén de cortesanos y farsantes de un palacio a otro, de Lerma a Ventosilla y de Ventosilla a Valladolid: "mandaron ir allá [ a Lerma ] a los comediantes,

Las representaciones de puertas adentro.

que nos dejaron en medio del sermón..." o "Fue el rey por Ventosilla, que es del duque, y de allí a Lerma — (...). Para allá se dejó el torneo, y van los comediantes...". Sólo en una ocasión, y tras toda una odisea, puede el autor asistir a uno de estos festejos privados, al del banquete y comedia que el duque de Lerma — ofreció en 1603 al embajador inglés. <sup>(121)</sup>

Aun así existen bastantes noticias sobre fastos y representaciones privadas, durante el reinado de Felipe III. Y es especialmente, como decíamos al principio de este apartado, en los círculos cortesanos cercanos a la familia real, donde el rastreo documental — se hace más productivo. Vamos a verlo.

Sabemos del interés de Felipe III y Margarita de Austria por el fasto y el teatro. De hecho uno — de los primeros puntos, si no el primero, del programa político del valido D. Diego Sandoval y Rojas, marqués de Denia y después duque de Lerma, parece haber consistido en divertir a los monarcas. La celebración de las bodas reales en Valencia, en 1599, fue una hábil maniobra que permitió al marqués acercarse a la familia real a su villa de Denia. <sup>(122)</sup> Hacia allí los desplazó con todo su séquito de sirvientes y nobles en varias ocasiones, y no sólo con motivo de las bodas. En Denia estuvieron Felipe III y la infanta Isabel Clara Eugenia antes de la celebración de la doble ceremonia nupcial, doble ya que a su vez Isabel casaría con el archiduque Alberto. En Denia estuvieron, ya casados, Felipe y Margarita, después de celebrar Cortes en Barcelona ese — mismo año. A Denia volvió Felipe III, después de las — Cortes celebradas en Valencia en 1604, tras el intento fallido del marqués para que se celebrasen en su villa

El caso —  
del Duque  
de Lerma.

y el consecuente alboroto que ocasionó entre los diputados. En Valencia, por cierto, el rey y el valido se hospedarían en el Convento de Predicadores, y allí acudirían a alojarse, durante la estancia real, algunos caballeros valencianos, entre ellos el dramaturgo Tárrega y Gaspar Mercader,<sup>(123)</sup> quien años antes, en 1600, había dedicado su libro El prado de Valencia, a la marquesa de Denia.

Denia quedaba demasiado lejos de Madrid y, después, de Valladolid, y las posibilidades de que fuese reconocida como capital periférica del estado eran pocas. Pero quizá nunca estuvo tan cerca de serlo. El duque, cuyas villas salpicaban gran parte de la geografía española, no tuvo inconveniente en convertir en segunda corte y en corte de recreo, otra de sus villas, Lerma, más cercana esta vez a la capital, sobre todo durante los años en que ésta fue trasladada a Valladolid, entre 1601 y 1606. Durante toda su privanza el duque de Lerma intentó desesperadamente, con la complicidad del monarca, apartar a Felipe III del mundo exterior, encerrarlo y encerrarse con sus cortesanos en una torre de marfil que los alejara de las duras realidades del país. Cuando sacó la cabeza de su torre fue para dar algún golpe de mano político o para tomar medidas que salvarsen del naufragio económico generalizado a los miembros más destacados de su propia clase, como en el caso de la expulsión de los moriscos. El duque oficializó la corrupción y el nepotismo como sistema de gobierno y supo utilizar los festejos y agasajos al monarca como arma para mantenerse en el poder. Aun no había acabado el año de 1599, primer año de reinado de Felipe III, y el duque ya había conseguido del monarca el ducado de Uceda para su primogénito Cristóbal, un hábito de calatrava para su hijo Diego,<sup>(124)</sup> el arzobispado de Toledo para su tío d. Bernardo Rojas y --

Sandoval, el virreinato del Perú para un cuñado y el de Nápoles para el otro, <sup>(125)</sup> el ducado de Lerma para sí mismo y el cargo de camarera de la reina para su mujer. Con razón Cabrera escribía:

"La privanza y lugar que el marqués de Denia tiene con S.M. desde que heredó, va cada día en aumento sin conocerse que haya otro privado semejante porque son muy extraordinarios los favores que se le hacen". <sup>(126)</sup>

De nada había servido finalmente que Felipe II - apartase al marqués de Denia del príncipe heredero, enviándolo como virrey a Valencia "donde disfrazado en gobierno -como irónicamente comentaba Quevedo- tuvo un destierro -- con buen nombre y lustre". <sup>(127)</sup>

El duque vivió obsesionado por crear una corte - exclusivamente para los cortesanos. La creación de "segundas cortes" de recreo como Lerma, y subsidiariamente, alguna otra de sus villas, como Ventosilla, o el forzado traslado de la capital a Valladolid contra el que clamó, entre otros, el propio tío del duque, d. Bernardo, <sup>(128)</sup> responden a esta obsesión. El duque, que si bien no era un gran político, sí era un buen negociante, sacó además tajada de este traslado, pues en los meses precedentes había comprado casas y terrenos en Valladolid, que luego traspasó al monarca. Irónicamente lo comentaba también Pinheiro da Veiga:

"Esta huerta la vendió el duque al rey por 70.000 ducados cruzados, mas Su Magestad le dio la administración de ella con 3.000 ducados de salario, de modo que es suya, como antes, y le da producto". <sup>(129)</sup>

Los proyectos arquitectónicos del duque en Valladolid y sobre todo en Lerma, bien estudiados por L.Cervera



Vera, <sup>(130)</sup> son fiel reflejo de este concepto de una corte cerrada sobre sí misma. No contento con palacios privados y jardines amurallados, el duque hizo construir en Lerma una plaza regular completamente privada, compuesta por los edificios ducales y por edificios vendidos a la nobleza. Una vez más Pinheiro comenta:

"Fue el rey (...) a Lerma, que el duque ha convertido en Belerma, y quiere convertir en segunda Roma, como Constantino, y la va convirtiendo, con lo que algunos señores, por darle gusto, van haciendo sus casas allí..." <sup>(131)</sup>

En Valladolid se construyeron dos de estas plazas situadas frente a las fachadas principal y posterior de las casas reales. Con ellas se creó un nuevo tipo de plaza para espectáculos privados, diferente en su concepción y función de las plazas municipales españolas clásicas. Cada una de las dos fachadas, anterior y posterior, del palacio constituía uno de los lados de las plazas, y desde los balcones situados en ellas asistían monarcas y cortesanos a los espectáculos organizados por el duque. Las plazas así construidas componían con las casas reales una unidad organizada funcionalmente. <sup>(132)</sup> Los jardines urbanizados —en Valladolid la Huerta del rey y de la Ribera— constituían también otro marco idóneo para festejos y entretenimientos. El aislamiento de los monarcas era total y absoluto. Para llegar desde las casas reales hasta las huertas, al otro lado del Pisuegra, no necesitaban pisar ni un sólo centímetro de vía pública. Un pasadizo los conducía desde los aposentos reales, cruzando varias casas y el palacio del Conde de Benavente, al embarcadero real donde unas artificiosas galeras, en cuya ejecución había intervenido el arquitecto Francisco de Mora, les dejaban justo ante la entrada al pasadizo que conducía a las casas del duque de Lerma y de allí a las huertas. <sup>(133)</sup>

# ESQUEMA DEL CONJUNTO PALACIAL DE FELIPE III EN VALLADOLID



—Esquema del conjunto palacial de Felipe III en Valladolid a principios del siglo XVII

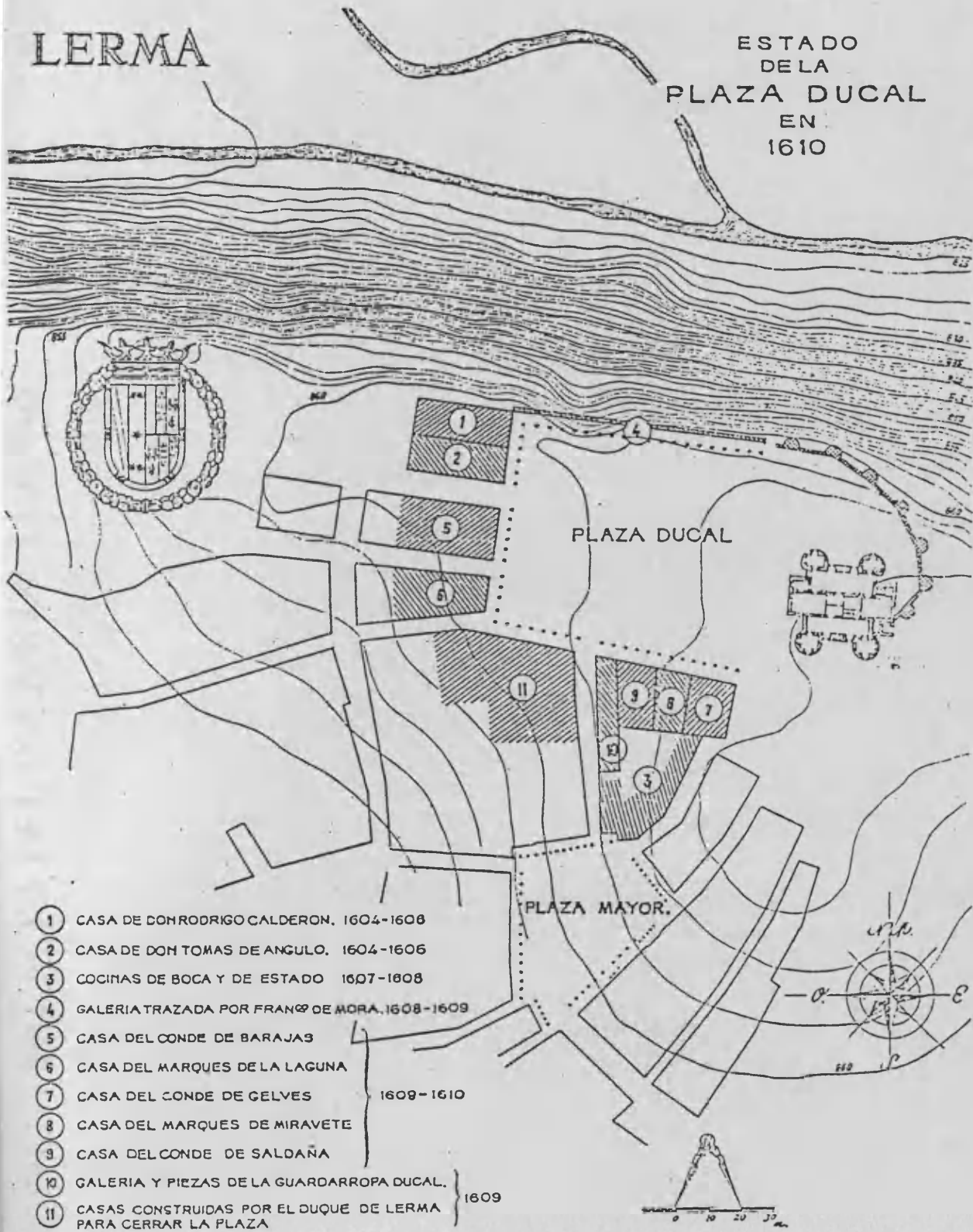
Con la misma concepción levantó el duque de Lerma el conjunto palacial en su villa, al tiempo que se formaba el de Valladolid: el palacio como núcleo principal, - la plaza para los espectáculos y una huerta urbanizada que serviría de precedente a la del Buen Retiro, embellecida - con pequeños edificios, estanques, fuentes, estatuas y - otros elementos decorativos. Esta huerta se utilizó como - marco escénico para algunas de las representaciones que es tudiaremos más adelante. En su villa fundó también el du- que una imprenta y una fábrica de paños y tintes que ape- nas sí llegaron a funcionar, así como hizo construir diver- sos edificios religiosos.

Si el duque no fue un buen político, aun así hay que reconocerle el mérito de haber mantenido al país en paz con otras potencias mientras duró su privanza. Pero sobre todo, y en beneficio de sus ansias de grandeza y de poder, fue un notable mecenas. Sus proyectos arquitectónicos reunieron a gran número de artistas a su alrededor. El propio Rubens trabajó para el duque e hizo su retrato. Entre sus protegidos se contaban el pintor Bartolomé Cárdenas, los - arquitectos Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora y el es- cultor Gregorio Fernández. (134)

Como buen cortesano parece haber tenido aficio- nes poéticas, compartidas con su hermano, d. Juan de Sando- val, y con su hijo d. Diego a cuya Academia nos referimos - antes. La corte literaria que reunió d. Francisco en torno suyo, en su época de virrey de Valencia, quedó reflejada en El prado de Valencia de Gaspar Mercader. (135) Pocos años - después de su estancia como virrey, en 1602, aparecieron - publicadas en Valencia las Justas poéticas hechas a devo- ción de d. Bernardo Catalán de Valeriola, noble cuyo pala- cio había albergado a los miembros de la Academia de los - Nocturnos. Es posible, incluso, que oficiase ocasionalmen- te de poeta, si es suya la desafortunada composición que -

# LERMA

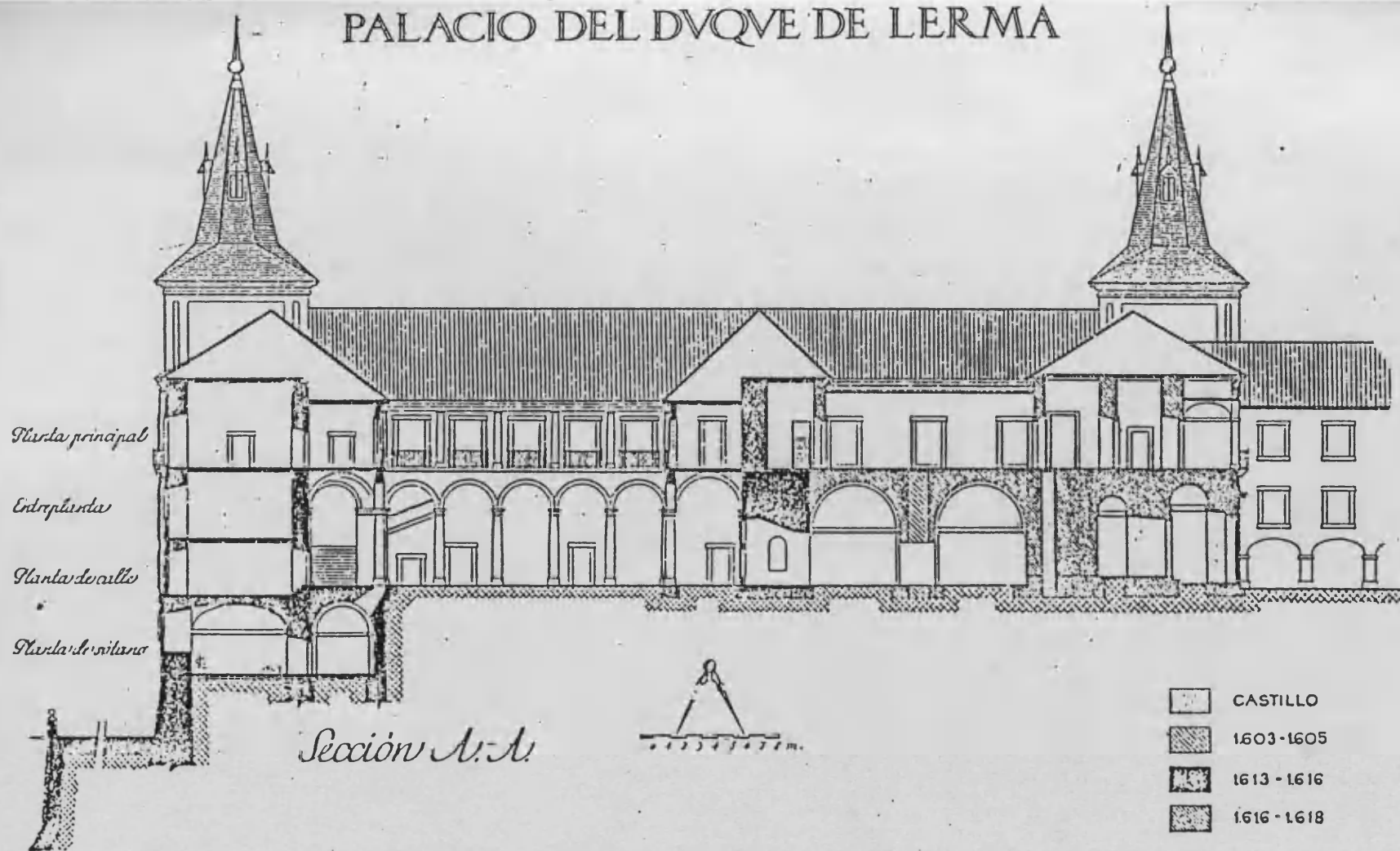
## ESTADO DE LA PLAZA DUCAL EN 1610



- ① CASA DE DON RODRIGO CALDERON. 1604-1608
- ② CASA DE DON TOMAS DE ANGULO. 1604-1606
- ③ COCINAS DE BOCA Y DE ESTADO 1607-1608
- ④ GALERIA TRAZADA POR FRANCO DE MORA. 1608-1609
- ⑤ CASA DEL CONDE DE BARAJAS
- ⑥ CASA DEL MARQUES DE LA LAGUNA
- ⑦ CASA DEL CONDE DE GELVES } 1609-1610
- ⑧ CASA DEL MARQUES DE MIRAVETE
- ⑨ CASA DEL CONDE DE SALDAÑA
- ⑩ GALERIA Y PIEZAS DE LA GUARDARROPA DUCAL.
- ⑪ CASAS CONSTRUIDAS POR EL DUQUE DE LERMA } 1609  
PARA CERRAR LA PLAZA

—Estado de la Plaza ducal en 1610

# PALACIO DEL DUQUE DE LERMA



se le atribuye en el manuscrito 4140 de la B.N.M.:

"Soneto al tiempo

Pídeme de mí mismo el tiempo quenta,  
Para darle la quenta pide tiempo,  
Mas quien gastó sin quenta tanto tiempo  
¿Cómo dará sin tiempo tanta quenta?  
No quiere el tiempo pasar el tiempo en quenta,  
Ni hice quenta yo de darla a tiempo,  
Que bien para la quenta ubiera tiempo  
Si en el gasto del tiempo ubiera quenta.  
¿Qué quenta dará a quien le falta tiempo?  
¿O en qué tiempo quien tuvo poca quenta?  
Que a quien sin quenta vive falta tiempo.  
Veóme sin tener tiempo ni quenta,  
Sabiendo que he de dar cuenta sin tiempo,  
Y que se acerca el tiempo de dar quenta"<sup>(136)</sup>

Góngora consiguió una capellanía de honor de su Magestad gracias al favor del duque y de don Rodrigo Calderón.<sup>(137)</sup> Lope fue requerido en diversas ocasiones por el duque para sus festejos, y de su pasión por el fasto y el teatro, o la de sus propios familiares, se beneficiaron directa o indirectamente artistas, comediantes y poetas, según podremos comprobar.



*El duque de Lerma*, por Pedro Pablo Rubens, Museo del Prado.

Pero regresemos al principio del reinado.

En la primera estancia en la villa de Denia, en 1599, días antes de las bodas reales, el todavía — marqués de Denia obsequió a Felipe III y la infanta Isabel con diversos espectáculos: justas entre barcas, torneos, combates fingidos a castillos, fuegos de artificio... Lope de Vega daría cuenta de ello en su Relación de las fiestas de Denia al rey Cathólico Felippo III, dedicada a Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del marqués de Denia y esposa del marqués de Sarria, d. Pedro Fernández de Castro, futuro Conde de Lemos, a cuyo servicio estaba por aquel entonces Lope. Y aún compondría Lope un Romance a las venturosas bodas e incluso, como es bien sabido, participaría en Valencia en una máscara de carnaval disfrazado de "botarga" y representando a don Carnal, mientras un compañero suyo, disfrazado de Ganasa, fingía ser la Cuaresma. (138)

Las fiestas de -  
1599.

A Denia llevó el marqués al autor de comedias Villalba, cuya compañía representó durante estos días, en una de las salas del Castillo-palacio, al menos tres comedias. De ello, y de muchos otros festejos dio fe — Felipe Gauna en la relación más exhaustiva —casi mil páginas— que se conoce sobre estas fiestas. (139) También Lope de Vega en su relación dejó constancia de — una de estas representaciones de Villalba. El gusto — cortesano por la ficción, por la sorpresa, por el teatro dentro del teatro, y por la confusión entre realidad y representación se hace patente en la descripción de Lope:

"Representó Villalua otra comedia  
Honesto pasatiempo de ora y media..."



La ficción interrumpirá la ficción: un capitán - irrumpirá en la sala con el aviso de que varias galeotas - de moros se acercan a la costa, y el monarca pondrá a prueba sus habilidades de actor:

"Entrauan Capitanes y pedian  
Al César orden, y el disimulando..."

Al día siguiente seguirá el juego y mientras el rey y su comitiva se desplazan a Oliva, harán su aparición 100 caballeros disfrazados de moros:

"Ya todos entienden que fue traça  
Para alegrar las tardes..."(140)

En su segunda estancia en Denia, tras las cortes de Barcelona, también "huvo muchas comedias", como comenta el anónimo cronista de una de las relaciones que hemos manejado, pero esta vez estuvieron a cargo de la compañía de Villegas.<sup>(141)</sup> Y aun tenemos noticia de la representación de al menos una comedia en la sala de saraos del Palacio - real de Valencia,<sup>(142)</sup> y de otra en Zaragoza, también en - Palacio, a parte de otra "comedia breue" que fue representada sobre un carro triunfal el día de la entrada de Felipe y Margarita en Zaragoza, ya de regreso hacia Madrid.<sup>(143)</sup>

Con diversos festejos públicos y privados se -- agasajó a los monarcas a su paso por Valencia, Zaragoza y Barcelona; saraos y colaciones, máscaras de caballeros, luminarias, torneos, justas, batallas navales, escaramuzas - de moros y cristianos, desfiles de carros triunfales, etc. Una de las máscaras más complejas fue la máscara mitológica que organizaron en Valencia algunos caballeros de la nobleza ante el palacio del Real con infinidad de personajes, adornos, letras y reparto de poemas entre el público y con un argumento que más que probablemente aludía a la consumación del matrimonio entre Felipe y Margarita.<sup>(144)</sup>

De entre todos estos espectáculos nos llaman la atención por su complejidad escenográfica, dos de los que tuvieron lugar en Zaragoza, en cuya confección además es patente ese gusto por los ingenios, por los artificios mecánicos, que haría furor en el Barroco. El primero consistió en un torneo dramático, que tuvo lugar frente a las ventanas de palacio y para el cual se había construido:

"Una montaña hecha con muchos árboles y madera en la qual haúa gran cantidad de animales fingidos de diferentes naturalezaçs — que andauan saltando por la montaña en lo alto de la qual estaua el Rey con el mundo a questas y la Reyna ayudándosele a tener con una mano y al pie del Rey una figura — monstruosa que significaua la ereguía y a los pies de la montaña auía dos puertas la una de la fama y la otra del olvido y los que torneauan bien y van entrando por la — primera y los que mal al contrario subían — ariua y allí se dauan golpes en las espaldas y dançauan allí ciertas mugeres, y tocauan a los torneantes con que los dexauan encantados y con cierta ynvención se desencantauan que parecia ficción de los libros — de Amadís o Espladián". (145)

La segunda consistió en una ficción escenográfica de un bosque que ocupaba toda la plaza del Pilar y por el cual los monarcas pasearon a caballo; árboles, plantas, flores de colores, animales vivos y fingidos, personajes de bulto y personajes vivos disfrazados de pastores, ninfas, salvajes... algunos bailaban, otros tocaban instrumentos y cantaban "cancionetas en alabanza de sus Magestades a tono pastoriles", unos terceros disfrazados de salvajes,

disparaban sus flechas sobre ciertos animales que estaban fingidos sobre tablados y que al ser heridos "se hundían debaxo del tablado y en lugar dellos visiblemente salía una dama hermosa muy bien adresseda, y por otros cabos salían otras diferentes figuras muy bien apuestas de las que suelen fenchir los poetas en sus fábulas ridículas". La invención incluía también unos montes hechos de madera y lienzo pintado (uno de ellos serviría para el torneo descrito arriba), con osos, leones y tigres fingidos en diferentes cuevas y hombres salvajes de bulto que fingían ir tras ellos. Todos se movían "por cierto artificio que tenían, pareciendo que los unos huyan y otros alcansavan". Al pie de éstos, montes, jardines y fuentes de mármol fingido derramaban agua. (146)

Comedias de las que no tenemos otro conocimiento que el de su representación, y fastos de una elaborada escenografía, conforman los aspectos más destacables para nosotros de estos festejos de 1599. Con ellos se inicia casi un cuarto de siglo en el que fastos y representaciones se van a suceder sin tregua. El hecho de que el marqués de Denia lleve a su villa a Villalba y después a Villegas es prueba más que suficiente del interés que el teatro despertaba entre los cortesanos. Dando este ejemplo, hubiese sido poco menos que una hipocresía no levantar la prohibición que desde 1598 pesaba sobre la representación de comedias en los corrales. Y así se hizo inmediatamente después del regreso de la comitiva real a Madrid, a principios de 1600, siendo presidente del Consejo de estado —que era el organismo que debía levantar la prohibición— el duque de Lerma. (147)

La afi-  
ción de  
la fami-  
lia real  
a las re-  
presen-  
taciones.

Los mismos comediantes sabían de esta afición cortesana: en 1601, Nicolás de los Ríos, que había si-

do expulsado de Madrid el año anterior por representar una comedia que "tocaba cosas de Francia" ante un embajador de esta nación, solicita del duque de Lerma permiso para regresar a la corte y alega para ello que "trae muy buena compañía con que rescebirán gustos sus Magestades". (148)

Existen documentos de pago a Nicolás de los Ríos, Juan de Morales, Antonio de Villegas y Gaspar de Porras por representaciones de particulares ante Margarita de Austria en 1603 y 1604. (149)

Es sintomática en este sentido la correspondencia que se sucede entre 1616 y 1618 entre Felipe III y su hija Ana después de que ésta hubiese partido hacia Francia como esposa del rey Luis. En 1 de julio de 1616 escribe el rey a su hija: "comedias no bemos - estos días porque ay muy malos representantes. La noche de S. Pedro se hecharon los barquillos y cayeron a las damas muy buenos maridos y se rrió harto aquella noche y yo os heché harto menos acordándome de cómo los hechamos agora una año en Valladolid". Y aun se suceden otras noticias sobre juegos y entretenimientos cortesanos. En carta del 26 de diciembre del mismo año el rey escribe: "y agora nos bamos a ber una comedia que cada vez me acuerdo de lo que holgavades de oyrlas (...) - vuestros hermanos os enbían muchos recados y María dice que os quisiera tener junto assí para oyr las comedias, y que esta de las burlas de D. Blas que diz que - vos la bistes acá". En carta de 17 de febrero de 1617 el monarca anuncia a su hija el envío del pliego de una comedia. En mayo del mismo año le informa: "vros. hermanos (...) andan muy ocupados concertando una mojiganga para uno noche de estas". En carta de septiembre

Las cartas  
de Felipe  
III a su  
hija.

anuncia las fiestas que para octubre estaba preparando el duque de Lerma. En octubre le promete el envío de una relación de las fiestas. En junio de 1618 le anuncia la participación de los príncipes en un torneo y en una máscara, que se repitió posteriormente en las Descalzas. La última noticia, en agosto de 1618, es de carácter más general: "se pasa bien con los entretenimientos ordinarios".<sup>(150)</sup>

Al año siguiente, en 1619, el representante Alonso (o Tomás) Heredia fue siguiendo a Felipe III en el viaje que el monarca realizó a Lisboa, y en aquella ciudad — hizo su compañía varias representaciones.<sup>(151)</sup>

N. Díaz Escovar consignaba además la representación de comedias en el cuarto de la reina en octubre de 1614 "por la Burgos [ Jerónima ] y Valdes".<sup>(152)</sup> La reina Margarita había muerto en 1611, es posible que en este caso se aluda a representaciones en el cuarto de la infanta Ana, a la que se denomina en ocasiones reina en los documentos contemporáneos, pues desde 1612 estaban hechos los conciertos de su matrimonio con el rey Luis de Francia.

Felipe III encontró en el duque de Lerma un maestro de ceremonias perfecto. Hay que decir también que muy posiblemente el duque había tenido una buena escuela, pues había asistido como menino a dos grandes aficionados al teatro, Isabel de Valois y el príncipe Carlos.<sup>(153)</sup> Las noticias sobre representaciones de comedias y fastos organizados por el duque con asistencia de la familia real son las que más abundan, y estas habilidades parecen ser las que más eco encontraron entre sus contemporáneos:

"En resumen, nuestro buen rey es un santo,  
pero no concluye nunca con sus escrúpulos.  
Sus ministros prefieren jugar toda la noche

y levantarse a mediodía que ocuparse de la guerra. Así no se habla de otra cosa que de las fiestas del duque de Lerma - ¡Y que se queje quien le duela!.<sup>(154)</sup>

Aun en 1631, el nuncio apostólico en su viaje a España, no encontraba otro punto de comparación - para explicar el furor en la organización de festejos que invadía al Conde-Duque, que la experiencia anterior del duque de Lerma. "Parece -escribía- como si el Conde-Duque se hubiera propuesto imitar al duque de Lerma, - que había organizado diversiones incontables para Felipe III".<sup>(155)</sup>

La afición del duque de Lerma por el teatro era compartida por su esposa. En septiembre de 1599 la marquesa de Denia viaja a Sevilla para hallarse en el parto de su hija, la condesa de Niebla. La marquesa se hospedó en casa de Juan de Arguijo, y ante ella Diego de Santander y su compañía representaron al menos tres comedias.<sup>(156)</sup> El pago de estas representaciones, que ascendió a 600 reales, corrió a cargo de la ciudad,<sup>(157)</sup> así como el resto de los festejos (toros, máscaras, - cañas...), que fueron objeto de diversas sátiras.<sup>(158)</sup>

Las noticias se suceden de manera abrumadora. En 1601 los 16 años de la reina son festejados con máscaras, carros triunfales, torneos y danzas en palacio, organizados por sus damas, con la marquesa de Denia a la cabeza.<sup>(159)</sup> Ese mismo año de 1601 se celebran las bodas entre una hija del duque de Lerma, Francisca y - d. Diego de Zuñiga, marqués de La Bañeza e hijo del Conde de Miranda. D. Diego había participado, siendo menino de la emperatriz María, hermana de Felipe II, en la representación de la Fábula de Apolo y Dafne, que tuvo

La Corte de Felipe III: una incesante -- producción de espectáculos.

lugar en el Convento de las Descalzas.<sup>(160)</sup> Fueron los padrinos de la boda los monarcas. Un anónimo relator apuntaba, hubo "muchas fiestas y saraos de gran entretenimiento" y uno de los días:

"se començó la comedia del salteador, que representó el famoso cómico Ríos, y echó la Loa un niño de cinco años llamado Bartolomé de Saavedra, toledano, que marauilló mucho oír a una criatura tantas cosas, y entre — ellas muchas alabanças de las cassas de Zufigo y Sandoval (...) con muy buenos entremeses."<sup>(161)</sup>

En 1602, según narra Cabrera de Córdoba, el duque ofreció a los reyes una fiesta de complicado montaje escénico:

"El duque de Lerma hizo a sus Magestades una grande fiesta en el cuarto donde posa en Palacio, en ciertos aposentos y galerías que tiene allí muy buenos y estuvieron muy bien aderezados; y en la galería principal había dos grutas cuadradas de muy buena invención con diversas cosas y peregrinas, y espejos que hacían dos vistas de los que estaba dentro y fuera de ellos, y en la una había una señora Margarita con su dragón que echaba — fuego y humo de pastillas por la boca, y — juntamente había un molino de viento y una fuente que salía de una peña, y muchas luces en diversas formas.

La otra, parecida a ésta, tenía una fuente con dos pilas jaspeadas y doradas, y en la más alta una sirena que echaba caños de agua muy altos y había dentro jar-

dines y las figuras de Adán y Eva, dando a entender ser el Paraiso Terrenal, con muchas luces, y detrás de estas grutas muchas voces e instrumentos de diversas músicas (...) a la entrada de la galería había una rueda grande con un eje que hacía ocho ochavos y en cada uno diversas figuras de bulto, así de caza como de jardines, y de mugeres y — hombres que se movían, y en otro ochavo otra fuente que corría, y meneándose la rueda, por unas vidrieras se descorría lo de — cada ochavo." (162)

Hubo también una representación de una comedia a cargo de los pajes del duque. (163) En mayo del mismo año — los reyes y su corte se trasladan a Aranjuez: "entretuvieronse (...) con representaciones de comedias, para lo cual llevaron de Madrid a los farsantes". Poco después asistían en Alcalá a otra representación de una comedia. (164)

En 1602 Granados recibe un pago de 200 reales — "por una comedia que hizo al duque en 26 de Octubre, estando enfermo de quartanas". (165)

En 1603, Ríos y Villegas reciben pagos por trasladarse de Valladolid a Ventosilla y Tordesillas con el rey y el duque a hacer comedias. Ríos recibe 53.414 maravedís por cuatro comedias que hizo en Tordesillas, mil reales — "por la comedia que representó en la merienda de Ventosilla" y 300 reales por una comedia que hizo en la huerta del duque en Valladolid. Antonio de Villegas recibe 47.600 mrs "a cuenta de las que iba haciendo a S.M. en la jornada de Ventosilla y Diego de Alcáraz 6.800 mrs por otra comedia". (166)

En 1604, como vimos antes, el rey y el duque, — aprovechando la celebración de Cortes en Valencia, se des-



plazan a Denia donde el de Lerma ofrece al rey diversas — representaciones.

A su vuelta a Valladolid las damas de la corte — obsequiaron al monarca con una máscara y Su Magestad y el Duque les respondieron con otra organizada en la huerta de éste último. En junio y en septiembre de este año el rey — se desplaza de nuevo a Lerma donde asiste a diversos festejos. (167)

El año de 1605 se inicia con el fabuloso fasto — que tuvo lugar en Valladolid por el nacimiento del príncipe Felipe y sobre el que volveremos más adelante.

La visita este mismo año del Almirante de Inglaterra es celebrada con una representación en la huerta del duque en Valladolid, de la obra de Lope de Vega, El caballero de Illescas, a cargo de Nicolás de los Ríos y con diversas máscaras y saraos. (168) Tras ella la familia real — se desplazó de nuevo a Lerma. (169)

En 1606 la corte se traslada de nuevo a Madrid. Se producen visitas de los monarcas a otras villas del duque, más cercanas a Madrid: en Ampudia les ofrecerá una comedia y toros y cañas en Valdemoro. Cuando los reyes se — desplacen a sus posesiones del Pardo, el duque les acompañará y les ofrecerá, de nuevo, otras dos comedias. (170)

En 1607 finaliza la construcción, iniciada a instancias del duque, de un teatro en las Casas del Tesoro — donde se hallaba alojado el privado. Su finalidad la comentaba Cabrera: "donde vean sus Magestades las comedias, como se representan al pueblo en los corrales que están diputados para ello, porque puedan gozar mejor de ellas cuando se les presenta en sala, y así han hecho alrededor galerías y ventanas donde esté la gente de Palacio y sus Magestades

irán allí de su Cámara por el pasadizo que está hecho, y - las verán por unas celosías." (171) Cabrera no da más noticias de representaciones en este teatro, pero obviamente - debieron hacerse.

En 1608 con motivo de la boda entre el Condestable de Castilla, Juan Fernández de Velasco y D<sup>a</sup> Juana de - Córdoba y Cardona, hija del Conde de Pradas, y dama de la reina, de la que fueron padrinos príncipe e infanta, se ce- lebraron varias comedias en el Palacio Real. (172)

En 1609, en Lerma, se celebran fiestas con moti- vo de la expulsión de los moriscos. (173) Gaspar Aguilar pu- blicaría al año siguiente, dedicada al duque, su Expulsión de los moros de España por la S.C.R. Magestad del rey Feli- pe III.

En 1611, el duque de Uceda, hijo mayor del duque de Lerma, organiza un sarao y una comedia para entretener a los reyes. Ese mismo año los reyes se desplazan a Lerma. A ello alude Lope en carta al duque de Sessa: "Aquí se mue- ben fiestas: están sus magestades en la huerta de su ex<sup>a</sup> - del duque". En carta posterior le comentaba Lope al duque con ironía: "Yo vengo aora, Señor excm<sup>o</sup>, de dar la comedia que acabé para las Gerónimas de Burgos de Palacio". (174) Y de nuevo el monarca acude a la villa del duque "a entrete- nerse", tras la muerte de la reina Margarita. (175)

Al año siguiente se celebra la boda del duque de Cea, nieto del de Lerma, siendo padrinos Felipe III y la - infanta Isabel. Hubo sarao, colación y "muy buena comedia" en casa del duque de Uceda, padre del novio. (176)

En febrero de 1612 Nicolás de los Ríos exige el pago por tres comedias que dice haber representado ante el rey por orden del duque. (177)

En 1613 de nuevo se producen en Lerma grandes -- festejos. A ellos y a la villa de Lerma aludía Lope en carta de septiembre-octubre de 1613 al duque de Sessa:

"Lerma lo es estremado, por que lo nuevo -- dél es excelente: los monasterios, de los -- mexores que he visto, y más bien seruidos, y de notables ornamentos y plata, y alguno, con música que no tiene que envidiar a Constantinopla. El Parque es mexor que el de -- Aranzuez, no hablando en los jardines; y -- la campaña un paraíso, y esta aora tan verde, que los que estamos aquí habemos gozado este año de dos primavera. El río es agradable y de buena pesca; el sustento es abundantísimo. La gente es algo bárbara; pero también ay clérigos y hombres de buen entendimiento y gusto. Mas a quien viene con el Duque [ de Lerma ], bastante entretenimiento halla, pues es el mismo que tiene en la Corte..." (178)

Los cortesanos se desplazaron después de Lerma a Ventosilla para asistir a la representación que el duque -- preparaba en aquella villa: "Mui metidos andamos -- escribía Lope a Sessa-- en hacer dragones y serpientes para este teatro." (179)

En 1614 se representa en Lerma la comedia de Lope El premio de la hermosura, que estudiaremos más adelante.

En 1615, al regreso de la comitiva que había ido a recoger a la frontera a Isabel de Borbón, nueva esposa -- del príncipe Felipe, futuro Felipe IV, se detienen familia real y cortesanos en Lerma, donde el duque les había prepa

rado diversos festejos. <sup>(180)</sup> Y ya en Madrid, con motivo de la entrada de Isabel, Cristobal de León y su compañía representan una comedia por orden del duque, a parte de otras que fueron ordenadas por la Ciudad. <sup>(181)</sup>

En 1616 el duque organiza festejos en Aranjuez y Valdemoro para Felipe III. <sup>(182)</sup> En junio de este mismo año, el duque de Uceda organiza la representación de una comedia con motivo de la fundación, por él sufragada, del Convento nuevo del Santísimo Sacramento en Madrid. <sup>(183)</sup>

En 1617 el duque de Lerma organiza grandes festejos en su villa, sobre los que existe rica documentación descriptiva, y sobre los que volveremos con detenimiento más adelante.

En 1618 se produce la caída política del duque de Lerma, al que sucederá su hijo el duque de Uceda. Hubo una lluvia de versos satíricos sobre el de Lerma, que fue nombrado precipitadamente cardenal, según malas lenguas — "por gozar lo que había hurtado a sombra de el crucifijo". <sup>(184)</sup> Pero sus relaciones con Felipe III no debieron verse muy modificadas por esta circunstancia. El monarca en carta a su hija Ana comentaba los festejos que todavía en 1618 el duque-cardenal, apartado ya de su privanza, había ofrecido a Felipe III y los infantes, al paso de la familia real por Arganda, villa del de Lerma, tras haber pasado unos días de entretenimiento en Aranjuez:

"volvimos por Arganda y vuestro compadre [ el duque había sido padrino de la infanta ], nos festejó muy bien un día que nos detubimos allí con toros y otras fiestas. Y a él le está muy bien el hábito nuevo que yo creo si le biérades no le conociérades vestido de colorado. Él a tomado esta resolución con muy buenos deseos y assi creo que

Dios le ayudará." (185)

En 1619, según vimos antes, Felipe III marcha a Lisboa. En la jornada le seguiría la compañía de Heredia.

Las fiestas continuaron en palacio sin el duque. Lope en sus cartas al de Sessa hace referencia a alguna de ellas: en 1618 Lope alude a una comedia suya representada en Palacio, (186) y en 1619 o 1620 envía probablemente al príncipe Felipe un soneto de una comedia:

"He sabido que V.A. quiso ver un soneto de la comedia de ayer; el representante dixo en él una cosa por otra, y así se enbió, que fuera razón, antes que saliera a la luz para que con su çensura y correction no temiera las de todo este senado poético, que estos días va tras la nouedad; deue ser con razón, y no sin onor mío." (187)

En 1620 Lope se refiere en carta a Sesa a unas fiestas organizadas por él y por Mira de Amescua en los siguientes términos:

"Ayer fui a suplicar a Pedro de Tapia, y después al señor Presidente, suspendiese estas fiestas, porque esta gente no las tenía estudiadas. No lo alcancé; passé mal día y peor noche, ayudándoles en lo que pude, por no perder alguna opinión y darla al doctor Mesqua. Ha suçedido bien, y antes se ha ganado que perdido. Dirá Vexc<sup>ca</sup>: ¡Qué ocupaciones éstas de un ombre de bien! Y responderé yo que no puedo más: que como la naturaleza hizo un coxo, un tuerto y un corcobado, hizo un pobre, un desdichado y un poeta, que en España son como las rameraz: que todos -

querrían echarse con ellas, pero por poco precio, y en saliendo de su casa, -llamarlas putas". (188)

Como hemos podido comprobar, la actividad en cuanto a fastos y representaciones teatrales fue intensísima a lo largo de todo el reinado de Felipe III, — hasta enlazar con las grandes fiestas que se organizarían durante el de Felipe IV.

En palacio o en los jardines y huertas de Madrid, Valladolid, Lerma, Ventosilla... los comediantes hicieron para los cortesanos representaciones como las que hacían en los corrales. Ello es evidente hasta el punto de que el duque de Lerma captó en seguida la necesidad de construir en las Casas de Tesoro un teatro que emulase al de los corrales. Pero también es cierto que junto a estas comedias de corral, también se representaron comedias de gran aparato, como algunas de las que estudiaremos en el último apartado de este capítulo. Representaciones ocasionales, hechas por los propios cortesanos a veces, y otras por actores profesionales. También se construyeron salas que poco o nada tenían que ver con los recintos de los corrales, e incluso complejos teatros efímeros al aire libre como el que requirió la representación de El caballero del sol en Lerma en 1617, o años antes, en 1614, la de El Premio de la Hermosura, que estudiaremos en su momento.

Es interesantísima la descripción que de la sala de saraos, construida en el Palacio de Valladolid, se incluye en una de las relaciones sobre las fiestas celebradas en 1605 por el bautizo del príncipe Felipe.

Los lugares de representación cortesana.

La Sala de Saraos de Valladolid y el fasto de 1605.

A pesar de la extensión de esta relación, la — transcribiremos íntegra, porque aquí, como en el caso de — las máscaras organizadas por Isabel de Valois en 1564, sólo una lectura de primera mano puede dar idea de la elaboración escenográfica que estas máscaras, de gran aparato y poco texto, podían alcanzar, y porque se trata de una relación que aunque citada en algunas ocasiones, <sup>(189)</sup> es de difícil acceso al lector:

"Mandó su magestad edificar en Palácio una sala para los saras, la qual hiço con tanta presteça, que quando tubiera alguna falta pudiera el artífice escusarse con la neçesidad de ouedeçer. Pero el edificio es tan proporcionado y perfeto en todo, que biene a causar nueva marauilla la breuedad del tiempo en que se hiço, y a conuertirse — la escussa en alabança. Fabricólo Francisco de — Mora trazador maior de su magestad. Tiene çiento y cinquenta pies de largo y cinquenta de ancho, y otros tantos de alto, un corredor que la rrodea toda, y más abajo otros aposentos y apartamientos y escaleras secretas, y muchas puertas por donde se comunica toda la fábrica con deuida correspondencia, como los auia en los theatros antiguos.

El techo es de pintura del Carducho, — uno de los más famosos pintores que su magestad tiene, donde se rremata el corredor berdadero comienza otro pintado, unas columnas guardan con tanta perfección las leyes de la prespectiua, que parecen berdaderas y que sustentan el peso de los artesones dorados, y entra por ellos la luz al parecer no pintada, enmedio de los cuales y de las quales y de los dos lados de la sala se parecen unas cortinas muy fantásticas de terçiopelo

carmesí lebandadas por unos niños desnudos que -  
están en el aire el día del sarao.

La sala estubo adornada de diuersas ta-  
picerías de oro y seda: la jornada de Túnez muy  
conocida por rrara en los primores del arte, en  
la puntualidad de la geograffa, y del asiento y  
sitio de los exércitos, y descripciones de los -  
puertos y ciudades. Estaua puesta esta tapicería  
donde no auia bentanas, pero donde las auia se -  
colgauan los paños de la fábula de Psique, que -  
menor, aunque no en la riqueza y artificio.

Los intercolumnios y distancias que di-  
uiden las ventanas, se cubrieron de rraso berde  
con labores de alcochofas de oro, y en las benta-  
nas, cortinas de tafetán berde, y la sala estubo  
alumbrada deesta manera.

Enmedio delarco de cada bentana de las  
del corredor colgado un candil de plata con su -  
bola de la qual deriban tres o quatro luces y o-  
tras tantas, en otras tantas ventanillas circula-  
res puestas por lo alto entre los arcos de las -  
mayores. Y debaxo de ellas, por todo el friso --  
que rrodea la sala en quadro, salían achas blan-  
cas sobre candeleros grandes de plata en forma -  
de medias piñas, y en el suelo muchos blandones  
de plata muy grandes, y cerca dellos a lo largo  
por anbas partes bancos cubiertos de alfonbras,  
desde los quales asta la pared estubo todo ocupa-  
do de gente principal.

Señaláronse lugares para los grandes y  
señores, para el cardenal de Toledo, para los em-  
baxadores del Emperador y de los Reyes, y para -  
los consexeros de su magestad y otros señores y



caualleros de consideración que permitieron goçasen de la fiesta.

Al lado derecho se dieron las primeras bentanas al Almirante de Ynglaterra, y a los títulos y caualleros que le acompañauan de todo esto se compuso un hermoso espectáculo. Y dadas las nueve de la noche una figura dorada que hera la fama en lo alto del templo (que para el effeto que después se dirá se fabricó en la una parte de la sala y en el medio de lo ancho della) puso la tronpeta en la uoca, y al mismo tiempo sonó un clarín con que se sosegó el bullicio de los que esperauan, y en medio de aquel silencio la capilla de su magestad rrepartida en dos choros el uno frontero del otro, en las primeras bentanas y en la mitad de la sala, començó a cantar los versos siguientes a tres uoces, dos triples y un tenor marauillosos, para que con distancia declarasen la letra de la qual rresultaua la declaración de la máscara. Repetía el choro segundo y replicaua el primero, y algunas ueçes todos juntos sin confusión artifiçiosamente con el espíritu que la obra pedía.

Al tiempo que los cantares quisieron començar se desapareçio la figura dorada de la fama por quanto ya no hera menester, hauiendo ya echo su officio que era sosegar la gente, y dar principio a la fiesta.

#### Versos

La virtud generosa  
çercada de ministros çelestiales  
y de su luz hermosa  
para comunicarla a los mortales,

deçendió a donde baña  
Pissuerga el trono superior de España.

Donde en la antigua Pincia  
que Olid restituyó, donde sus Reyes  
dan a tanta prouinçia  
como su ymperio abarca justas leyes,  
un suçesor Augusto  
salió a luz, terror del pueblo injusto.

Para que esta esperança  
crezca, excediendo a todo humano exenplo  
oy para su criança  
se le dedica en su palaçio un templo  
y con piadosa mano  
cierra la Paz las puertas del Dios Jano.

Iazmin, Rossas, Violetas,  
subitas nacerán en la Real cuma,  
donde siruen suxetas  
oy la naturaleça y la fortuna  
porque muy superiores  
virtudes, le produçen estas flores.

A este tiempo se abrió de presto a un  
cauo de la sala, en medio de lo ancho de ella, una  
puerta grande por la qual se pareçia entrar mu—  
chas luçes y diuersas figuras de máscara en torno  
de un carro, pero estubieronse quedas asta que —  
la capilla hubo acauado de cantar la estancia si  
guiente:

Mas ya el virgineo choro  
ocupa con su bista la Real puerta,  
que sobre quiçios de oro  
la humana magestad le tiene auierta,  
y es por donde uisita  
el hijo de Filipo a Margarita.

Callaron los cantores y luego inmediatamente sucedió a su música la de los orlos, cornetas y biolones, y comenzaron en número a salir en tropa con su máscara y ropaxes de tafetán annaranxados con brahones grandes guarneçidas de frisos de oro al traje beneçiano, sonbreros de lo mismo con plumas, tañendo en mistura çierta tonada alegre y graue compuesta para aquel efecto.

A los músicos seguían veinte y quatro pajes de su magestad, con sayos baqueros asta la rrodilla de tafetán amarillo quaxados de oro, y sonbreros de la misma manera con plumas y garçotas, con sus máscaras, y achas blancas en las manos, en dos yleras muy despaçio, y detrás deellos benían seis meninas, que heran: la señora doña Juana y doña Ysabel de Aragón, doña María de Velasco, doña Catalina de Guzmán, doña Bárbara Almayno y doña María Çapata, en figuras de seis virtudes que mas pertenecen a un príncipe. La magnanimidad con una espada que se diuide en dos cuchillas, cuias puntas son diuersas flores. La lineralidad, con una tarxeta y en ella un sol, por ser la criatura que más se comunica. La seguridad con una anchora de plata asida de una pequeña maroma de seda carmesí. La prudencia enbraçado un escudo que era un espexo, y en medio del un triángulo de oro por los tres tiempos, presente, passado y porbenir, a que deue atender el prudente. La esperança con unos Ramos de laurel que esta sienpre verde. La paz con un rramo de oliua que le esta blandiendo. Sus bestidos heran de tela de oro y plata y tuniçelas de velillo de lo mismo, tocadas con mucha compostura salían de dos en dos, y tras ellas en el último lugar la sere-

nissima ynfanta doña Ana representando la uirtud que las comprehende a todas. Benían en un carro en forma de una popa de nauío de veinte y cinco palmos en alto, rrelebadas en el diuersas figu--ras deformes, sirenas, brutescos y tarxetas dora--das, en el campo dellas pintadas algunas fanta--sias poéticas, tirauanle dos acas domésticas muy pequeñas y manssas cubiertas con paramentos de -tela de oro carmesí, penachos vistossos en las -frentes, y en la parte superior del carro una si--lla dorada en que benía su Alteça, con la mages--tad y sosiego que pudiera siendo de hedad perfec--ta, un yelmo de oro en la caueça con muchos dia--mantes, y plumas de diuersos colores, un çetro -tan bien de oro en la caueça y sobre él un páxa--ro çeleste: a los dos lados desta silla a los --pies della sentadas dos niñas que eran la señora doña Luisa Pacheco y doña Sophia de Arrais, con dos achas blancas, algo mas abajo enmedio de las gradas del carro benía sentada la señora duquesa de Villahermosa doña María de Aragón. Representa--ua la filiçidad, que es el fruto de la uirtud, -traía una cornucopia con diuersos frutos, entre los quales se pareçia la rreja de un arado y so--bre el tocado una aue fenix y todo él hera visto--so que añaía [ sic ] graçia a su hermosura. He--ra el uestido de tela de oro carmesí, con algu--nos rubís y diamantes, senbrados en diuersas par--tes del adorno.

Con este aconpañamiento atravesó la --virtud hasta la otra parte de la sala, donde ha--lló el templo de que se haçe minción en los vers--sos, cuya entrada sobre muchas gradas cubiertas de alfonbras preciosísimas de seda y oro. Se di--

uidía en dos columnas, esteradas por este templo de Diosa, formauan un pórtico muy bistoso donde en sus nichos de jaspe y perfido, se apareçian - quatro figuras grandes doradas. La de la Religión con el caduceo de Mercurio, que significa abundançia de bienes espirituales, la de la Justicia, - con un rayo en la mano, la de la Prudencia con - una esfera de oro que denota los cielos, con - cuios mouimientos se socorre el mundo inferior, la de la victoria blandiendo unas palmas.

Llegados a las gradas del templo, se apeó su Alteça del carro, y se entró en la silla de en medio de tres que estauan puestas en él, y - las otras uirtudes en la grada.

Resplandecia todo el templo por las a- chas y belas que en la capilla y frontispicio es- tauan puestas y descubrian algunas figuras gran- des que adornauan la cumbre con el rropaje muy - autorizado y tronpas grandes en las manos. El ca- rro se boluió por donde aua salido y los misi- cos de instrumentos a un tablado que estaua deua- xo de los coros de los cantores, quedando su Al- teça. Quedó sentada, hauiendo ya con esto perso- na Real en la sala digna de que Reyes la pudie- sen dedicar la fiesta y demás de la merçed que - todos los presentes rreçiuieron en que sus mages- tades lo [s] admitiesen en ella. Voluieron los cantores a cantar el hymno siguiente a dos coros, con que se entendió el propósito a que sus mages- tades lo haçian:

### Hymno

Philippe el quarto bino  
a mereçer como Hércules Teuano  
aqueel premio diuino  
que dan los dioses al valor humano  
que en compañía suya  
paz y descanso público instituya

Mas domará primero  
si en la cuna le enuisten los dragones  
en hedad más entero  
la quimera, las lides y leones,  
y en el ynfierno mismo  
pondrá en prisión las furias de su abismo

Quando en sus hombros quiera  
poner Philipo como Athalante el mundo  
de la misma manera  
que Carlos lo libró en los del segundo  
el nieto del agüelo  
podrá en la tierra sostener el cielo.

En acauándose de cantar el último verso se cayeron unos lienços que cubrían todo el ancho de la sala, y en lo alto de ellas sobre la puerta por donde salió el carro de la virtud, los quales de pintura continuauan con mas propia imitación con el corredor verdadero, y desocupando aquella parte pareció un largo aposento como çinborrio de templo fabricado por lo alto y por los lados de muchas lunas de espejos, denotando que aquelló hera el cielo. Estauan en él catorçe heroes y catorçe ninphas, todas con antorchas blancas, las quales y otras luces secretas rreberberaban en los espejos y descubrían los traxes de

aquellos ssimulacros, los quales heran todos de una manera: los de las ninphas basquiñas y jubones de tela de plata quaxada y escarchada, y unos sayos muy cortos con faldoncillos echos como almenas de tela de oro anaranjado con mangas de punta. Los tocados de conpostura extrahordinaria, y muchas plumas blancas de las quales colgauan tocas de belillo de plata, el un caño andaua suelto asta el suelo y el otro buelto al braço, cintas y collares, y braçaletes de muchos diamantes y rubíes, y cadenas de lo mismo muy preciosas, mascarillas negras cortadas y rrajadas, mostrando en todas estas cosas mucha bizarría.

Los Héroes con unos rayos de tela de oro naranjado asta ençima de la rrodilla, con faldones de aldauas y almenas, como las que suelen pintar en traje antiguo Romano, bordados y guarneçidos de oro, unos mantos de tela de plata afñudados sobre el hombro dexando libres ambos los braços, en las caueças tocados en forma de morriones de la misma tela de oro, guajados de perlas, con penachos muy altos de diuersas colores de los quales tambien pendía una toca de belillo de plata, que el un caño estaua rrecoxido a la espada y el otro colgando. Y todos con máscaras encarnadas, y diferentes joyas y cadenas, y estando ansi patentes en lo alto de aquel çielo, prosiguió la música de los cantores lo que se sigue:

[C]oro 1º Ya la deidad eterna  
que en los Anphiteatros celestiales  
sus fábricas gouierna  
a rrasgado los cóncauos christales,

y en ellos muestra abiertas  
entre los rayos de su luz las puertas.

2º Pues decíanos agora  
para quien las abrió, si el tierno Alcides  
en pura infancia llora  
y, asta que coronado en esas lides  
le suban sus victorias,  
no participará de tantas glorias

1º Porque el Olimpo hordena  
que los Héroes y ninfas que ya haitan  
en su cumbre serena  
con las virtudes inclitas compitan,  
ya a la tierra desçiendan  
donde a la graue educación atiendan.

2º Y en este breue espacio  
que interpone a ese bien naturaleza  
pues todo el gran palacio  
luçiendo entorno y resonando enpieça  
el aplauso del hijo  
darán ellos tributo al regocijo.

1º Como Apollo algún día  
con los jovenes Argos y Diana  
con sus ninfas solía  
danzar, tomando entrambos forma humana  
veréis choros sagrados  
no de ynferiores dioses ymitados

1º-2º Viva pues, viva, viva  
el Príncipe español, y todo el orbe  
súbito le rreçiba  
que el sol sin que ay Dios que lo estorbe  
como por ministerio  
sienpre alunbre algún Reino de su inperio.



Acauando los cantores estos versos comenzó la música de los biolones la de una danza compuesta de nuebo para esta fiesta y pareciendo una nube muy rresplandenciente en aquel aposento, vajaua poco a poco asta la sala, y dentro de ella dos Héroes y dos ninfas los quales en llegando - auajo salían con sus achas y començauan a danzar la máscara y entre tanto que haçian su rreuerencia açia el templo de la virtud se corría de presto una gran cortina que cubría el güeco del artificio y boluia a subir la nube la qual los andubo bajando de la misma manera de quatro en quatro.

Fueron los primeros la señora doña Antonia de Toledo y doña Magdalena de Ulloa, el duque de Cea y don Enrrique de Guzman. Los segundos las señoras doña Luissa Osorio y doña Beatriz de Villena, el duque de Pastrana y el conde de Mallalde, los terceros las señoras doña Ynés de Cufiga, y doña Leonor Pimentel, el condestable de Castilla y el conde de Gelues. Los quartos las señoras doña Juana Portocarrero, condesa de Medellín y doña Aldonça Chacón, el duque del Infantado, y el marqués de la Vañeça. Los quintos, las señoras doña Eluira de Guzmán y doña Antonia Manrique el conde de Lemos y el duque de Alua. Los sextos las señoras doña Catalina de la Çerda y doña Juana de Mendoça, el serenissimo Príncipe Manuel Filisberto y el duque de Lerma. Los últimos fueron la señora doña Mariana Rriedia, con el serenissimo Príncipe del Piamonte y sus magestades del Rey, y Reina nuestros señores.

Prosiguióse aquella danza con diuersas mudanças que duró buen rrato con admiración de -

todos los presentes, y quando se acauó subieron sus magestades al templo, y se sentaron en aquellas dos sillas puestas a los lados de la virtud y quitándose las máscaras tomó el Rey sombrero — aderezado con plumas como también lo hicieron — las damas y señoras que traían máscaras, y miraron otra danza que hicieron las seis meninas.

En este medio tenían las damas dado lugar a los galanes y se proseguió el sarao danzando sus magestades y damas un turdión. Madama Urliens, pauana y gallarda. De los caualleros ingleses danzó el conde de Pert, pariente del Rey de — Ynglaterra, muy cathólico, y el conde de Hifielt, ambos con buena gracia. El primero con la señora doña Catalina de la Çerda y doña Antonia de Toledo, y el segundo con la señora doña Eluira de Guzmán.

Ultimamente, los menestriales que juntos con los pajes de su magestad se auían puesto en aquel çielo de espejos, començaron a tañer la danza del acha, en la qual las damas y meninas — sacaron a algunos señores de hedad y la señora — doña Ysauel de Aragón sacó al duque de Sesa y la señora doña Catalina de la Çerda al Rey nuestro S<sup>r</sup> y al Almirante de Ynglaterra y él con gran — cortessia y guardando el decoro a su hedad danzó un poco.

Finalmente, todas las damas mostraron — gran gentileça en dançar y los galanes de la misma manera, pero al juicio y parecer de todos los presentes, la Reina nuestra señora sin duda excedió a las damas. Dio la naturaleza gran porpoçión y espíritu en sus acciones, y ansí en los moui[mil]

entos de su persona se bieron mezcladas grauedad y graçia, y el Rey nuestro señor hiço todas las cossas en ygual perfectiön dando al compás de la música el cumplimiento deuido, entendiendo el son marauillosamente, sin que por esto faltase con— junto al decoro Real deuido a su persona y ésto sin encarecimiento alguno”.

Llama en seguida la atención la comparación que el relator hace de la sala no con los recintos de corrales, sino con los “teatros antiguos”. Es interesante también la utilización de unas cortinas que estaban “en el aire el — día del sarao”, según dice el relator, y esa profusión de luz que recuerda los espectáculos cortesanos de la época — de Felipe IV. Por otro lado la referencia del relator en — determinado momento a la utilización de “luces secretas”, remite a las recomendaciones de los escenógrafos italianos.

El templo, como elemento escenográfico, es de — gran arraigo en el fasto y en el teatro cortesano. Recorde mos que para la entrada en Sevilla de Felipe II en 1570, — la Ciudad tenía prevista la construcción de un templo so— bre uno de los arcos. La utilización del templo está docu— mentada en el caso de la temprana comedia cortesana Adonis y Venus y ya Virués en Elisa Dido incluía como acotación: “El teatro es el templo de Júpiter”.

El creciente gusto por las invenciones mecánicas parece reflejarse en la figura dorada de la Fama tocando — su clarín.

La utilización de carros y nubes la hemos docu— mentado ya en múltiples ocasiones en el marco del fasto. Todo ello, más la riqueza del vestuario, los diálogos can— tados y la música, configuran un espectáculo cortesano — cien por cien, cuyas características básicas, con un mayor

desarrollo de la acción, son transplantadas íntegramente - a la comedia cortesana barroca. De esta esfera del fasto - cortesano proviene con toda seguridad ese exceso de diálogo cantado y de música que existe en muchas de las piezas mitológicas de Lope. La selva sin amor, por ejemplo, está a medio camino entre el teatro y el puro fasto. Y con razón Menéndez y Pelayo aludía al Adonis y Venus en términos de "libreto de ópera".

Arróniz, refiriéndose a la construcción en 1607, en las Casas del Tesoro, de un teatro que imitaba el de los corrales, sacaba la siguiente conclusión:

"El teatro cortesano en ese momento copiaba los lineamientos impuestos por el corral -- con todas sus limitaciones. Al llegar la -- tercena década del siglo XVII las cosas habían cambiado..." (190)

Es cierto que la nobleza se asoma curiosa a los espectáculos de corral, especialmente en la época de mayor esplendor de éstos. No es menos cierto, sin embargo, que - en los años posteriores al reinado de Felipe III las compañías representan también comedias, como las que representaban en los corrales, ante la familia real. Y finalmente es cierto también que se mantuvieron recintos que eran fruto de una concepción estrictamente cortesana del espectáculo, como la sala construida en el palacio de Valladolid, y en ellos se produjeron espectáculos tan característicos como el que acabamos de contemplar descrito.

Quizá más modesta que esta sala, pero ya en la época de Felipe II, se había construido en el Alcázar de Madrid una sala de comedias y saraos que Cosme de Médicis en su viaje a España describía así:

La sala -  
del Alcá-  
zar de -  
Madrid.

"la sala, que llaman de las comedias, - larga de sesenta y cuatro pasos y ancha de diez y siete, estaba adornada con -- trece grandes tapices de oro, muy altos, dentro de los cuales se veían las empre- sas de Carlo V en África, con la descrip- ción bajo cada uno de ellos en lengua - latina y encima en Español: el techo -- que está entera y ricamente tallado y - dorado, tiene forma de canasta inverti- da, está por tres lados unido a la gale- ría que lo recorre y por el último lado están los retratos de la Casa de Aus- - tria". (191)

Esta sala, dado el interés de algunas perso- nas de la familia real por el espectáculo, en tiempos de Felipe II, debió albergar espectáculos teatrales de actores-autores, como los que Lope de Rueda o Cisneros exhibían ante Isabel de Valois o el príncipe Carlos, y también debió albergar espectáculos de escenografía -- compleja, fastos y representaciones de raíz cortesana, al igual que, seguramente, la sala construida en Valla- dolid.

Pero los fastos y representaciones cortesa- nas, por lo que sabemos, no siempre exigen recintos -- cerrados. Teatros --o si se quiere escenarios-- efímeros, al aire libre, se construyeron para representaciones -- como la del Amadís de Burgos, en 1570, o la de El Pre- mio de la Hermosura de Lope, en Lerma, en 1614, o la -

de El caballero del Sol, de Vélez de Guevara, también en Lerma y en 1617. Y desde luego no respondían a las exigencias de los corrales. A veces las habitaciones de las damas se habilitaron efímeramente para representaciones cortesanas, y esto ya desde la época de Felipe II: la Fábula de Apolo y Dafne se representó en las habitaciones de la emperatriz María, y nada tiene que ver, como veremos, con los montajes escénicos del teatro de corral. Cuando Cosme Lotti construye sus escenarios al aire libre en el Buen Retiro, la novedad estriba en que, encontrándonos ya en la etapa de mayor vigor del teatro cortesano, esos teatros al aire libre se mantendrán como teatros fijos.

Antes de finalizar este apartado, creemos que vale la pena detenerse en el estudio de las fiestas de Lerma de 1617, porque junto con las de 1605, dan idea de la complicación que pudieron llegar a alcanzar tantos otros fastos y representaciones de la época de Felipe III de los que no tenemos más noticia que la de su celebración. (192)

Lerma.  
1617.

En esta ocasión los festejos no fueron organizados exclusivamente por el duque de Lerma, si no que diferentes miembros de su familia tomaron a su cargo la organización de los distintos espectáculos. Así, el marqués de Hinojosa, primo del duque, organizó los fuegos de artificio sobre cuatro carros de compleja escenografía, que fueron introducidos sucesivamente en la plaza del palacio. En el primero:

"estaua ordenada una huerta de árboles altos, compuestos de hojas de álamos — y cohetes encubiertos, cercauan una noria con sus instrumentos de arcabuza, — ruedas, y carrillos, que volteaba, des-

pidiendo de todas partes fuegos varios."

Iba el segundo:

"adornado de trofeos del Duque, y algunas -  
vanderas por las esquinas con sus armas. For-  
mauase sobre él un pedestal a quatro hazes  
en que venían, como en nichos, quatro figu-  
ras grandes de bulto, Marte, Neptuno, Júpi-  
ter y la Fortuna y en un trono sobre ellos  
el amor. Tenían todos las insignias de sus  
virtudes, efectos o atributos particulares  
que se les aplican (...) Entró luego una ga-  
leota con todas xarcias, palamentos y doze  
remeros por vanda, figuras del natural, con  
bonetes y casaquillas coloradas, moviendo -  
cada uno su remo con tanta propiedad, y com-  
pás, que dexaron dudosa la vista si eran o  
no personas (...) y unos lienzos de que yua  
rodeada en imitacion de aguas marinas (...)  
Siguióse otro carro de mucho aparato en que  
yva el triunfo de Plutón y Proserpina, sen-  
tados en un trono, con ornato de modillones,  
requadros y cartelas. Lleuauan sobre las ca-  
beças el globo de la esfera con sus circu-  
los y figuras (...) tenían debaxo un pedes-  
tal, a manera de peñasco, y en diversas par-  
tes del (como dentro de cuevas hechas por -  
lo inferior), traía a Sísifo, Ixión, Ticio  
y Tántalo, con los instrumentos de sus pena-  
lidades. Detrás en un arco, o nicho en cla-  
ro, venían las tres Furias, conocidas por -  
inscripciones, y coronas de sierpes. Tirauan  
el carro dos yguales, fierísmos dragones, que  
por la boca lançauan rayos de luzes en lla-  
mas..." (193)

Las máscaras fueron sufragadas por el Conde de Lemos, yerno del duque de Lerma, e ideadas por Mira de Amescua, autor al servicio del conde, con quien había marchado a Nápoles en 1610, al ser nombrado el de Lemos virrey. Con el conde había regresado a España el año anterior, en 1616. En 1619 sería nombrado Mira de Amescua capellán del Infante Fernando, hijo de Felipe III. (194)

Las máscaras -representadas de noche- tuvieron una vez más como marco escénico el patio de palacio. El rey y los príncipes se ubicaron sobre un tablado en uno de los laterales del patio, en el corredor de debajo de la galería del primer piso. "Los demás claros de los mismos corredores baxos se cercaron de celosías verdes, y tras dellas huuo algunos asientos, y vancos, quedando bastante lugar desocupado para cantidad de gente por todas partes". Frente al tablado real se construyó el "vestuario, bien compuesto de cortinas, pinturas y enramadas... Pusiéronse desde el tablado Real al vestuario dos órdenes de a doze blandones con achas, que formauan calle y espacio competente para la representación de todo: sobre el capitel de cada coluna huuo dos achetas." (195)

La primera representación fue la de la "Máscara de la expulsión de los moriscos", que se inició con el descenso, al son de un clarín, de una nube.

"Era redonda, y dando vuelta en acomodada distancia, a un lado, cerca del medio, abriéndose en algunas hojas, que formauan dos órdenes de globos quarteados, unos dentro de otros, manifestó alegre interior, jaspeado de arreboles y colores de ellos (...) Vióse baxar de la nube una muger, con vestimenta de tela rica de matices, bordada de orejas y lenguas de oro, tocado de varias plumas,



alas doradas en los ombros y una trompeta - en la mano (...) Aparecióse de la misma nube un trono en que se sentó y en cultos versos de un Romance fue refiriendo que era la fama, sus calidades y obras (...) y cómo — (...) auía venido a hallarse en las fiestas que al rey Nuestro Señor, y sus Alteças hacía el duque en esta ocasión; y tocando breues elogios de todos, introduxo que vía muy regozijados los pueblos del estado de Lerma, y quería saber de algunos dellos lo que preuenían." (196)

A partir de ahora el personaje de la Fama introduce a varios personajes que representan a diferentes villas del duque. Cada una de estas "villas" irá mostrando a su vez, los diferentes entretenimientos que en cada una de ellas se han preparado para festejar la visita real. Salió primero un personaje representando a Tudela:

"Y respondiend<sup>o</sup> con razones templadas y sencillas, sucintamente dixo al rey algunas — congratulaciones, por la prudente y Christianísima hazaña, de echar de sus Reinos a los Moriscos, en que el duque auía tenido — tanta parte y que les quería representar esta acción. Oyéronse algunos instrumentos de guitarras, con harpa, laud, tiorba, violones, y ocho músicos de voces que cantando — en diferente Romance, hazían relación, como su Magestad, siendo otro Pelayo, con esta expulsión restauró de los moros segunda vez a España. Por verlos en ella, la justicia Real vivía cuydadosa, y salía a espaziarse por — los prados del río Mançanares, [ representa

do este espacio por el decorado que hemos - descrito arriba 1, a la Casa del campo, que allí tiene el rey para recreaciones, y caça cerca del Palacio de Madrid. Sentóse, acompañada de dos Caualleros, y algunos criados. Las personas que salían yuan representando lo que se cantaua, todas bien adereçadas de vestidos de diferentes telas..."

Se detiene el relator en la descripción del lujo so vestuario de los personajes, para proseguir después:

"Cessó la música, y dixo un portero a la — justicia, como venían a entretenerla cier— tos labradores. Salieron quatro baylando — con castañuelas, y bueltas aldeanas de mucho regocijo. Era el son de folias, que cantauan los músicos, con repeticiones y cantinelas de juguetes líricos a Mançanares (...). Salió una labradora (...) y en Romance de otros — assonantes dio (cantando) un recado a la — justicia de parte de los labradores de Hornachos y Pastrana. Dezía, como los Moriscos maquinauan su levantamiento..."

La labradora, en nombre de las dos villas, pedía al rey que los Moriscos "saliessen de su señorío" y entonces:

"Pronunció la Justicia por sentencia la expulsión: mostráronse los labradores muy ale gres, y la aldeana pidió que los caballeros lo celebrassen dançando. Salieron los dos y tanéndoles ocho violones el son, que llaman bayle del Duque de Florencia (poco visto en España, y en Italia celebrado por ayroso y nueuo) dançaron un rato..."

Danzaron después los labradores, retirándose finalmente todos, junto con la Justicia, caballeros y criados, "diciendo [ que ] yuan por sus armas".

"A este tiempo, por diferente puerta, salió otro coro de músicos, vestidos de moros (...) con ellos dos moras (...) baylauan los quatro la çambra, que se les cantaua y tañia, declarando, era su intento solenizar el trato de alçarse con estos Reynos: Sentáronse para dar principio a un sarao (...). baylaron los dos Moros de por sí. cada uno, y andando el primero solo, leuantóse a dançar con él una de las Moras, que en çierta mudança le dió un ramillete: buelta a sentarse, sacando a la segunda, el se le dexó, y a ella sola en el puesto. Mostráuense los quatro zelosos unos de otros, y el último salió a acompañar la que dançaua, de quien recibió el ramillete por remate. Desto se declararon todos ofendidos, y acudieron a tomar espadas, y adargas: dos a dos, como para reñir, querían acometerse, quando un moro ridiculo (por el vestido, figura personal y lenguaje aljamiado de su voz) cantando, les persuadió dexassen las pendencias ciuiles, porque ya se sabía su rebelión, y los mandauan echar de España: lamentáuase graciosamente, auían de perder los higos y passas, y más regalos que gozauan (...) Sallieron los labradores con espadas y escudos y diziendo acometiessen, sin dexarles hazer fuertes a la sierra, tocaron los violones y el harpa, la guerrilla, y quatro a quatro, Aldeanos y Moros la dançaron (...)

Mostráronse rendidos los Moriscos, y ligándo los por los cuellos con vandas, los lleuaron los labradores, como de triunfo, dancan do unos y otros el Canario. Assí entraron, auiéndose hecho todo con tan viua representación..."

La Fama, anuncia entonces la entrada de una nueva villa, Gumiel del Mercado, y con su entrada se inicia lo que el cronista denomina "Máscara de los sueños y fantasmas de la noche":

"Y saliendo una persona, que la representaba respondió preuenía una alegre pintura, de las confussas tinieblas de la noche, sus fantasmas quimeras, sueños sombras y animales que las apetecen, huyendo la luz. Fue - haziendo relación como se ausentaua el sol, el cielo se yua bordando de estrellas, y el suelo quedando oscuro, y que para passar la noche se recogían pastores y ganados. Pareció súbito toda la fachada del vestuario hecha monte, con algunas selvas quebradas y - valles de verdura, florecillas, y árboles - hojosos: cantauan dentro de diferentes pajarillos, algunos Rusiñoles: sonauan a veces violines, cítaras y otras músicas rústicas, y agrestes, de flautas, caramillos y siluatos: balauan ouejas y corderillos: hofanse chasquidos de ondas, siluos, y voces de Pastores: mastines que ladrauan, ruydo de esquilas, y cencerrillas, alternando diuersamente unas y otras cosas (...) Parecía, que todo se yua acercando, como que venía de -- lexos, o baxaua por distintas partes de montes altos, con tanta imitación de lo natu--

ral, que siendo ya dos horas de la noche, - todo lo parecía (...) Salió por una puerta del vestuario un carro como triunfal, compuesto de ayrosos cartelones, requadros, - festones y tarjetas, todo negro, lineado de perfiles de oro. En los ornamentos y algunas volutas a lo exterior que le hermoseauan, yua sembrado de estrellas doradas, conformando en esto, y en el color, el vestido y manto que lleuaua una muger sentada en él, [que] representaua la noche. Tenía por diadema media Luna, y la cabeza coronada también de - estrellas doradas, que por todas partes del vestido y carro, formauan conocidamente muchos de los signos y figuras más familiares a la Astrología. En el regazo de la noche - yua recostado Morfeo (...) Sobre ruedas disimuladas y sordas tirauan el carro algunos buhos, cornejas, y otras aues noturnas: mouiase detenidamente, tomando espacio a dar vuelta por alguna parte del patio (...) En una décima cantando dixo la noche de sí quien era, sus propiedades y efetos, acabando el postrer verso, como en eco, toda la música de voces e instrumentos repetía la última - palabra dél (...) en los intermedios se - oían perros, y aullidos de varios animales, y sauandijas (...) Fingiéndose que en esto auía passado gran parte de la noche, dezía Gumiel que ya los hombres estauan dormidos, y se les representauan illusiones y fantasmas de varias especies (...)"

Al finalizar Gumiel su canto, fueron apareciendo sobre el escenario diversos animales fingidos y objetos es

cenográficos, movidos desde su interior por actores: una - tortuga y sobre ella un mono, "una torre con su chapitel - piramidal"; "dos sombras cubiertas de negrura y bello lar- go, que ni bien dexauan de parecer Faunos, ni se formaua - conceto de lo que fuessen"; "un gigante, que lleuaua en -- las manos la cabeça, y el cuello tronco, como si acabaran de cortársela"; "una fuente, que cimentada en pilón quadra do, de aparente cantería, traía tendida taza grande, leuan tada en pie de coluna (...) arrojaua derecho (...) un grueso golpe de agua, que cayendo recogido en la taza, corrían della quatro caños iguales"; "un hombre monstruoso de tres cabeças, y seys braços, haziendo con todos diuersos exerci cios. Otro dançaua sobre las manos"; "un Anteón transforma do en çieruo" Y finalmente "dos negrillos, hombre y muger, que baylaron el Guineo con donayre particular, eran tan pe queños, que no tenían a tres quartas de alto".

Todos estos monstruos y figuras, danzando se iban colocando sucesivamente junto al carro de la Noche:

"Oyerónse a este tiempo Gallos, Rusiñoles - (...) Prosiguió Gumiel, diziendo que ya sa- lía la Aurora (...) meneáuase el carro de - la Noche, como para entrarse por otra puer- ta. Seguían las demás cosas que estauan en el teatro; y por la primera dél, salió en - otro carro una muger, que representaua la - Aurora, vestida de velos y tela de plata -- con guirnalda de flores en la cabeça: era - el carro a modo de un caracol grande, con - dos volutas de cartelas, hacia el interior de la parte alta, formado en cóncavo (...) sobre ruedas encubiertas le tirauan blanda- mente dos Rusiñoles que en la suauidad de - su voz hazían redobles apacibles, quiebros y respuestas, acompañando la música del Au-

rora, que en ella dixo como era precursora del Sol, grata a todos, que ahuyentaua las tinieblas (...) y acabando la redondilla — con la voz "instuyó"; la noche en eco respondía: "Huyó". Mouíase su carro para entrar en el vestuario, como lo fue, haziendo seguida de las demás cosas, con el mismo orden en que salieron. Tras todo yua la Aurora cantando: respondía la noche, y algunos ecos de música, y sonando las voces, siluos, instrumentos, balidos, perros, pastores, ganados, aues como al principio, se entraron ...".

La Fama una vez más, da entrada a otro personaje que representa esta vez a la villa de Santa María del Campo, con la que se iniciará la "Máscara del Arca de Noé":

"respondió, quien la representaua, que como era senzilla castellana vieja, no ofrecía — teatros, y comedias ingeniosas, ni heróycos aparatos de triunfos de Romanos y Césares, (...) mas que ya que no podía (...), los — quería festejar imitando la embarcación de animales en el Arca de Noé".

Al sonido de un clarín iban apareciendo por el — patio diferentes animales:

"entre los que parecieron huuo León, Gallo, Papagayo, Mono, Perdigón, Sabuesso, Rusiñol, Asno, Gato, Perro, Cuerdo, Mochuelo, Tortuga y otros. Cada uno remedaua con admirable — propiedad las figuras, mouimientos, y órganos de voz de su especie (...) Todos fueron con espacio dando buelta, y entrándose por orden sossegados. La persona que representa

ua la villa, prosiguió en su relación, cómo ya quietos, se recogían al arca (...) Se oyó un coro de muchas voces e instrumentos, en demostración de cessar el diluuió (...). Acabada la música, dezía la villa, que ya enjuta la tierra, salían los animales a poblarla (...). Fueron saliendo todos con esparcimiento de alas, carreras y otras significaciones de su loçanía, y tañéndoles los violones el pie del Gibao, de dos a dos, todos juntos le dançaron (...) assí se entraron todos".

Salió entonces una labradora que representaba a Bozeguillas diciendo:

"que aunque no era pueblo del duque, por estar en el paso a Lerma (...) también quería ofrecer parte de fiesta. Sobre dezir su nombre, pasó con la Fama un coloquio gracioso, haciendo de sí misma donayre en preguntas y respuestas. Tenía preuenidos tres monstruos, hijos suyos, para que en la presencia Real dançassen (...): dos [ figuras ] de dueñas enanas (...) [y] un hombre de dos cuerpos y cabeças, quatro braços y piernas igualmente (...) Después los tres juntos baylaron las chouteras Gallegas, entrándose en el vestuario."

La fama introdujo después a otros personajes que representaban a la villa de Quintanilla:

"Salieron algunos labradores, un Alcalde, - Regidor, Sacristán, Cura, Escriuano y otros en coplas de graciosidad aldeana, maliciosa y ridícula representauan, como era justo —





prevenir alguna fiesta para la venida del -  
rey y satirizando a hombres de plazer que -  
siguen el Palacio y corte. Sobre la elección  
del festejo huvo grandes competencias y di-  
uersidad de opiniones. Resultó mucha diui-  
sión entre las cabeças del pueblo. Osorio,  
representante famoso de la fazecia y risa,  
grazejó con buen donayre, latinizando maca-  
rrónico, en figura de un Sacristán, que --  
allí fingía. Hallóse con buenos lados de al-  
gunos de su arte, que andan en la compaña  
de Pinedo y otras; (...) Ya conformes en re-  
presentar la comedia del Adulterio de Marte  
y Venus, que tenían estudiada por ser obra  
del cura. Trataron de ensayarla, como si se  
representara. Salieron a ello con uestidos  
en picardía y burla, sin perder en esto, ni  
en la manera de las coplas, decoro al audi-  
torio, dentro de los límites de bulla, y --  
trisca de entremés, que lo fue de la fiesta  
deste día. Diósele principio, cantando dos  
músicos apicarados extraordinarios despropó-  
sitos, en un Romance ligado a consecuencia  
y assonancia ingeniosamente. Dos niñas qui-  
sieron echar la loa, la una vestida de hom-  
bre, con calças justillas abotargadas. Com-  
pitieron sobre quien hablaría primero, y con-  
formándose en hiziessen un bayle, se les can-  
taron seguidas de Carretería, Rastro y Piri-  
ponda, y baylaron diestramente gran rato, y  
por ser tan pequeñas dió mucho gusto. Corre-  
gía el Alcalde la Comedia, y en las enmien-  
das, réplicas, malos acentos, pies olvidados  
de los dichos, presumpción de cada uno, y -

figa que hazían entre sí, en su aguda (aun que aparente grosera) malicia, dieron mucho que reyr, descomponiéndose por instantes — unos con otros, mostrando en esto (y en la similitud de lo que passa en tales ensayos) conocimiento y destreza, incitando a mucho regozijo. Estauan todos empelotados con la mayor baraja de sus dissensiones y salieron a dezirles, que por el lugar passaua una — compañía de grandes representantes, y que — el otro Alcalde y Regidores, viendo que — ellos no hazían cosa de prouecho, concertauan una comedia, y se daua ya muestra fingiendo que hauía acudido tanta gente a verla, que no podían entrar, se quedaron fuera, a oyr lo que pudiessen. Del vestuario se representauan algunas coplas, remedando las — más conocidas personas, que deste exercicio ay en España. A cada uno hazían los que estauan en el teatro mucha algazara, admirados de que tantos y tan eminentes cómicos — viniesen en aquella tropa. Fue cosa digna — de notar, y digna de singular estimación, — oyr tal número de personajes primorosos en la farsa, imitados de suerte que apenas se dudara estar allí todos. A qualquiera que — hablaua, hazía vulgarmente el auditorio estremos de conocimiento, admiración y alegría. Oyóse también de adentro, que por estas muy estrechas, seria bien hazer los bayles en — el patio.”

Tras salir del vestuario al patio, y ejecutar todos los personajes sus bailes, se entraron de nuevo y la Fama dió entonces entrada a la villa de Melgar:

"que quería representar la batalla entre — las grullas y pigmeos, y auiendo discurrido de uno y otro escuadrón, con muchos y bien ajustados apodos y sentencias picantes en — la imperfección de aquellas naturalezas, to — caron los violones a marchar, y a paso y or — den de milicia salieron algunos enanos, en hábitos de distintas naciones, Tudesco, Tur — co, Francés, Húngaro, Castellano antiguo, — Villano, Portugués, y auiendo hecho alarde, dando muestra por el patio el Capitán los — animó, a que desta vez peleassen con las — Grullas hasta vencer, que no era bien su — frir las afrentas que siempre recebían bur — lados dellas: y ya que se hallauan en el — campo, no auía pensar huir ni acobardarse, sino guerrear animosamente. Todos dieron sus pareceres hablando con grauedad en el caso y resoluieron, que fuese una espía a recono — cer el exército contrario. Adelantóse el — Húngaro con gentil paseo de gallarda, dan — çando por todo el teatro al vestuario, y — assí boluió, persuadiendo la huyda, porque venían muchas armadas de picos y zancas. O — tro pigmeo reprehendió mucho, afeando a to — dos este parecer: tratólos de pusilánimes — y cobardes, y que él quería reconocerlas. Fue baylando el escarramán, diziendo, que — con aquella braueza las auía de espantar, y boluió en la misma forma..."

Al son de los violones salieron las grullas -fin — gidas y verdaderas- al patio, colocándose frente a los ena — nos, y se entabló la batalla:

"Arrebató una grulla al Pigmeo portugués, y le lleuó en el pico por el ayre estado y medio de alto, retirándose a esconder. Rindieron a este tiempo los enanos otra de las grullas, y cargando sobre ella todos, con trabajo, y embaraço le cortaron la cabeça, las demás dauan picadas con mucha batería. Fue grande la risa que causó la desigual batalla. Assí se entraron todos, sin declarar se la vitoria".

Finalmente la Fama prosiguió con su canto, anunciando su llegada a Lerma, entonando las alabanzas de la villa y de su duque, del rey y de sus altezas, y agradeciendo la sensatez del monarca al servirse de "tan gran varón, como el Duque en el graue peso del gouierno". La Fama entonces introdujo la máscara final que consistió en una danza-torneo entre ocho caballeros, "al son que en Italia llaman la Barrera". La danza, de una gran complejidad de movimientos y gestos, es minuciosamente descrita por el cronista. Al dar fin la danza-torneo, la Fama cantó al rey "un soneto graue, como en profecía de felicidades de su persona y prosapia, y leuantándose en la nube se desapareció, sonando el clarín con que auía dado principio".

Y finaliza el relator:

"De las personas que entraron en esta fiesta, los ocho torneantes eran familiares principales de la casa del conde y algunos (con otros también della) entraron a lo dançado de los bayles y máscaras. Para la música y representación de tan varias cosas juntó muchos hombres eminentes: la Compañía de Pinedo, y algunos farsantes de otras, y todos los que pudo saber tenían habilidad en los propósitos del regozijo: fueron más de

ciento los que truxo para representarle. Sirvióle mucho la persona del Doctor Mira de Mescue [sic] cuyo ingenio y letras España e Italia yualmente han laureado..."

Comentaremos algunos aspectos de estas máscaras que nos parecen interesantes.

Nos encontramos, en primer lugar, con la distribución clásica entre público y escenario en los espectáculos producidos en el marco escénico de un patio. La persona/s real/s frente al escenario, el resto del público ceñido a los laterales del recinto. De hecho, esta distribución recuerda espectáculos medievales como los que tuvieron como marco el palacio de la Aljafería para las coronaciones en 1399 y 1414 de Martín el Humano y Fernando de Antequera, estudiados en el capítulo I.<sup>(197)</sup> En éstos, como en las máscaras de 1617, se utilizaban maquinaria aérea, animales fingidos, carros móviles, personajes alegóricos, representación de batallas y alusiones de cariz caballeresco, en unos y en otros se configuraban como fundamentales la música y los diálogos cantados, en unos y en otros las alusiones al monarca dejaban bien claro quién se constituía en el verdadero espectador/actor mudo de la representación... En definitiva, ambos pertenecen a una misma tradición escénica cortesana. Pero entre unos y otros median dos siglos y se han producido cambios fundamentales en la concepción del hecho teatral que quedan reflejados en las máscaras de 1617.

En 1399 y 1414, los carros móviles sirven de apoyo a los decorados que se introducen en el área escénica, conformando cuadros espectaculares poco articulados entre sí. El área escénica la constituye el patio en su práctica totalidad hasta el punto de que en 1399, por ejemplo, la maquinaria aérea está ubicada sobre el tablado real, inte-

grándolo así, como espacio fundamental en la representación. De alguna manera, esa concepción abierta del área de representación, es inherente al fasto cortesano, producido en espacios que no constituyen específicamente recintos teatrales con un código de funcionamiento preestablecido. Un caso claro, en este sentido, lo tenemos en las máscaras del bautizo de Felipe IV en Valladolid en 1605, en donde la práctica totalidad de la sala incluido el templo en el que se sitúa la reina constituyen área escénica, con la sola excepción de los espacios laterales desde los que asiste el público cortesano, a la representación-exhibición de una élite de cortesanos-actores amateurs, los mas cercanos al monarca.

En 1617, el patio sigue siendo utilizado para bailes, escaramuzas, desfiles y cortejos como hemos podido comprobar detenidamente. Pero la lección aprendida en las representaciones teatrales cortesanas es evidente, especialmente desde el punto de vista escenográfico. En primer lugar, los carros no son ya un mero soporte de decorados, son objetos escenográficos por sí mismos, son los carros triunfales en que los había convertido ya el fasto renacentista. Los decorados se ciñen a un espacio escénico fijo y único, a un escenario. A ellos alude repetidamente el relator en términos de "vestuario" (refiriéndose evidentemente, en la mayor parte de las ocasiones, a los lienzos que conforman la parte anterior del vestuario, su límite con el proscenio) y en términos de teatro, aludiendo en este caso al tablado o escenario, tal y como ya lo hacía el relator de las máscaras de Isabel de Valois en 1564. Los personajes escaramuzan, bailan, desfilan, se exhiben, en el área del patio, pero vuelven, cuando hay que representar acción con diálogos, al "teatro". Y una cosa más que para nosotros es muy importante. En el transcurso de estas máscaras se produce un cambio global de escenario. En el momento de iniciarse

el espectáculo el relator se refiere a un "vestuario, bien compuesto de cortinas, pinturas y enramas" que figuran los "prados de río Manzanares", donde se desarrolla en la ficción la primera máscara. Y el relator menciona no una cortina, sino "cortinas", ¿se refiere a bastidores laterales?. Más adelante es evidente que se produce un cambio de los decorados: "pareció súbito toda la fachada del vestuario hecha monte, con algunas selvas, quebradas y valles de verdura, florecillas y árboles hojosos".

Desde el punto de vista escenográfico, una observación más: de nuevo hallamos esa utilización de objetos escenográficos móviles con personajes en su interior, como en el torneo dramático de Villaviciosa de 1603 o el de San Juan de Alfarache de 1606.

Si el teatro cortesano en su evolución, sufre la influencia del fasto, en estas máscaras de 1617 se hace patente la influencia sobre el fasto de las representaciones cortesanas. Existe incluso una voluntad de articular los espectáculos a través de un hilo argumental que los organice funcionalmente: la Fama que introduce a las diferentes villas y sus diferentes festejos. Y esto es algo de lo que el mismo relator se da cuenta:

"No ay como encarecer la nouedad y admira--ción, de ver juntas tan extraordinarias representaciones, distintas y aun opuestas introducidas a correspondencia y casi deriuación de unas en otras, no sólo sin disonancia ofensiva, ni que pareciesse impropia, - más realçando el agrado, y complacencia en gustosíssima armonía, imaginada jamás, si - ya no pudiesse dezirse, que las valientes, irrisivas monstruosidades, fantaseadas de - Gerónimo Bosco, llegaron esta noche a tener

aliento vital, y movimiento numeroso..."(198)

Aun hubo otros espectáculos. El duque de Pastrana, d.Rodrigo de Silva, sobrino del duque, a quien Lope dedicó su Adonis y Venus y el mismo que años después trajo consigo a España a Lotti, organizó ocho danzas para celebrar al monarca. (199)

El Conde de Saldaña, d.Diego de Sandoval, organizó una comedia de gran aparato en el parque de Lerma. Se trataba de El Caballero del Sol de Luis Vélez de Guevara, que estudiaremos en el siguiente apartado, pues su texto se conserva. El entremés de la comedia corrió a cargo de Antonio Hurtado de Mendoza y según ha estudiado G.A.Davies, pudo haberse tratado de El ingenioso entremés del examinador Miser Palomo, del mismo autor, que fue impreso en Valencia en 1618. (200) Ambos autores estaban al servicio del Conde de Saldaña. Luis Vélez ya había servido como paje al tío del conde de Lemos, el cardenal d.Rodrigo de Castro, protector de diversos artistas, entre otros los escritores Pablo de Céspedes, Mateo Vázquez, Francisco de Medrano, etc. y pintores como Francisco Pacheco, el Greco, Sánchez Coello, el arquitecto Asensio de Maeda.. (201) En 1599 Vélez de Guevara había acudido a Valencia con motivo de las bodas reales de 1599, junto con el Cardenal, que moriría al año siguiente. (202) En 1603 ya estaba al servicio del Conde de Saldaña. (203) En el Epistolario de Lope de Vega queda constancia de esta relación entre Luis Vélez y Saldaña, así como de alguna merced otorgada por este último a Lope, y de la afición del conde por los espectáculos. (204)

Sabemos que junto a Mira de Amescua, Antonio Hurtado de Mendoza y Luis Vélez de Guevara, estuvo presente en las fiestas, aunque no consta su participación, Góngora, acompañando al tío del duque de Lerma, d.Bernardo de Rojas y Sandoval, a quien el duque dedicó luego la relación de -



las fiestas encargada a Herrera. (205) Parece que Lope fue requerido en principio por el duque de Lerma y el Conde de Saldaña aunque finalmente no acudió a los festejos. (206)

El Conde de Lemos, aun colaboró en las fiestas - con otro espectáculo, en este caso una comedia, La casa — confusa, cuyo texto no se ha conservado. Shergold (207) afirma que se trata de comedia de autor desconocido. Según — creemos nosotros la comedia era obra del propio conde de — Lemos, pues así parecen indicarlo las palabras del relator F. Fernández Caso:

"Diónos una comedia el conde de Lemos, parto de su propio ingenio en que conocimos to dos quan bien concuerdan sus flores con sus frutos. Fue la composición fácil y hermosa, remozando su antigüedad un maravilloso y dis simulado artificio, que por la confusión ar tificiosa en la traça, la dio título de La casa confusa. Discurrió la dulçura de su e loquencia, por todas las personas y afectos, enseñándonos las cosas en la perfección que las forma en su idea la mesma naturaleza, an tes de mancharlas con algún defecto los acci dentes al obrarse. Túonos suspensos y como cautivos los ánimos y quando parecía que yua mos a descubrir el fin, nos deslumbrava de nuevo. Viamonos enredados y teníamos por fá cil la salida, y entretenidos con estos gus tosos engaños del arte, no la hallamos hasta que se acabó la comedia..." (208)

La representación tuvo lugar en la Iglesia de San Blas de Lerma, al anochecer. Así lo relata, por su parte, Herrera:

"se empeçó a representar una comedia, con — que el conde de Lemos hizo fiesta esta no—

che. Tenía allí puesto el teatro para ella, muy adornado de celosías, cortinas, gradas y separaciones. Fingíase de edificios, puertas y ventanaje, coronado de luzes, bugías, y achetas, con mucho adorno, y composición, acomodado de asientos, y diuisiones decentes (...). En saliendo su Magestad y Altezas al puesto, se le dio principio con auentaja da música de voces, e instrumentos, que cantaron dentro del vestuario.

En coloquio entre dos se recitó - un prólogo ingenioso, declarando con mucho estudio, quales son los preceptos ciertos - de la poesía cómica, lo que en ella deue obseruarse, fundado todo en exemplares de la antigüedad, y buenos discursos de la razón (...). las personas que pudieron hazer juicio, la calificaron por la primera cosa más conforme al arte, que se ha tenido en España. Representóla la compañía de Pinedo, juntándosele Baltasar Osorio y Mari Flores, con grandes representantes, traydos de diferentes compañías, excelentes todos en su profesión. Dióles el Conde vestidos, según el papel que representó cada uno. Huuo dos entremeses de mucha agudeza y entretenimiento. Tuuo fin el último en ciertas bodas burlescas..." (209)

Es quizá la relación más criptica de las fiestas, la de López de Zarate, la que aclara, en este caso, el argumento de la comedia de Lemos, que parece haber consistido en una fábula mitológica. Lástima que ninguna de las tres haga mención de su puesta en escena:

"El cuarto sol, en cómicos primores  
 Aristófanes nuevo dio doctrina:  
 Pintó de amor las iras, los temores,  
 Afectos, que alcanço pluma diuina:  
 Ecediendo con arte a los colores  
 Animados de mano peregrina:  
 Pues passó de los labios a los ojos,  
 Llamas de celos, lágrimas de enojos.  
 Mostróse culto el arte y reduzido  
 A su seueridad con hermosura:  
 Suspensamente deleytó Cupido  
 Atando, y desatando con blandura:  
 (...)

El sátiro ridiculo, no obsceno,  
 Jugó rústicamente malicioso.  
 No interuino corona o apariencia  
 De épico ornato o Trágica licencia.  
 Y admiró todo, bien que sustentado  
 En los estrechos Cómicos umbrales  
 (...)

Dió fábula, con nombre de confusa  
 Limite alegre en popular estilo,  
 Escriuió Apolo, recitó la Musa  
 Añudando los labios a Zoylo,  
 (...)

Dio a la comedia fin, como al desseo,  
 Honesta Venus, lícito Himeneo" (210)

Y aun otras comedias, a cargo de las compañías -  
 tuvieron lugar en el interior del palacio de Lerma, pero -  
 sin que sean descritas por los relatores. (211)

Por otro lado, existen algunas noticias que apo-  
 yan la posible autoría del Conde de Lemos. Una noticia ita-  
 liana da a entender las actividades como autor teatral del  
 Conde:

"Tra le composizioni letti in questa Accad  
[ la de los Ociosos fundada por el conde --  
siendo virrey en Nápoles ] se n'udirono be-  
llissime del Viceré; ed una Comedia da lui  
composta fu ricevuta con grandissimo applau-  
so". (212)

En 1613, en carta a su hermano, d.Francisco de -  
Castro, conde de Castro y duque de Traurisan, el conde de  
Lemos le informa sobre los avances de una de sus comedias:

"la primera [ jornada ] de mi comedia se --  
queda ya sacando en limpio, y no me desagra-  
da..."

En otra, de abril del mismo año a su hermano, le  
anuncia:

"les quiero enviar la primera jornada de mi  
comedia, que ya se queda sacando en limpio  
con ciertas adiciones al Tostado que clari-  
fican la inteligencia, edifican al audito--  
rio, amplifican el argumento vivifican la -  
fábula y modifican la redundancia heroica -  
de mi musa ."

En mayo cumple su promesa y envia la comedia a -  
d.Francisco: "Ahí va la primera jornada de mi comedia, ven-  
ga luego la censura".

En junio, remitida ya la censura, contesta el --  
conde, entre airado y burlón:

"Brauamente he holgado de ver la poca sangre  
que avéis hecho en mi comedia, y parézeme -  
que las objecioncillas de mierda tendrán sa-  
lidas que os agraden. Espérolas muy engrefi-  
do por el bien que me dezís de todo lo de--  
más, y confieso que me dio fastidio el ve-  
ros armar el ballestón, porque esperaba el

golpe en la bondad de la fábula, y si el vi  
cio fuera en ella, fuera malo de remediar.  
Vase caminando en la segunda jornada y ay -  
pasos estupendos. En efecto, crece la ora--  
ción hasta el sciolgimento. Orsu, finiamola  
y representémosla en Gaeta."

En 1618, parece que trabajaba en otra comedia, -  
cuyo prólogo había remitido al príncipe de Esquilache, d.  
Francisco de Borja:

"Del prólogo puedo deciros que es excelente  
y que hablan las dos figuras con mucho de--  
senfado, cada una dentro de sus límites, que  
es el pecado en que caen de ordinario todos  
los cómicos. I si fuéredes servido de embiar  
me toda la comedia, será muy bien recibida  
..."(213)

En 1620 el conde de Lemos -que moriría al año si  
guiente- compuso quizá su última comedia. Desterrado a su  
villa gallega de Monforte, tras la caída política de su --  
suegro el duque de Lerma, celebrará las fiestas de consa--  
gración del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, que -  
había fundado su tío d. Rodrigo de Castro, quien en su tes-  
tamento de 1598 había dispuesto una manda de 50 ducados -  
anuales "para premio de contiendas y justas literarias que  
en el Colegio se celebren".<sup>(214)</sup> En el marco de estos fes-  
tejos se representó.

"en el claustro de San Vicente (...) una co  
media de un milagro del rosario, echa para  
la fiesta con muy buenas y bien executadas  
apariencias (...) híçose en ella un entremés  
y una máscara de gentiles hombres y pajes -  
del Conde..."(215)

Se trataba con toda seguridad de la comedia de --  
Lope, La devoción del Rosario. Aunque Morley y Bruerton la  
incluyen entre las de dudosa atribución y en todo caso la  
fechan entre 1604-1606<sup>(216)</sup> consta, por el Epistolario de --  
Lope, el encargo de Lemos a Lope de Vega de una comedia --  
"para la fiesta del Rosario", y el envío posterior por par  
te de Lope, del tercer acto de la misma:

"El tercero acto envío a Vexcª, señor, lo --  
mejor que me han permitido ojos enfermos y  
corto ingenio; pero con grande confianza de  
que Vexª le ha de corregir y admitir en su  
gracia (...) Vuelvo a suplicar a Vexª me --  
mande advertir si se han de hacer bayles o  
entremeses." (217)

Pero también --y es a lo que íbamos-- se represen-  
tó una obra del conde:

"por la tarde se rrepresentó en el mismo --  
puesto otra comedia, graue, cortesana y --  
festicia [sic], compuesta por el conde que  
dio mucho gusto, por guardar en su composi  
ción todo el rrigor del arte y llena de --  
çiençia y graçiosidad". (218)

Por lo tanto, es más que seguro que La casa confu-  
sa, representada en Lerma en 1617, fuese obra del Conde.

Las fiestas de Lerma representan justo antes de  
la caída política del duque el canto del cisne del valido  
de Felipe III. Ningún otro fasto ejemplifica como este la  
utilización no ya de la fiesta, sino también de las relacio

nes de las fiestas, como arma política. Con el mayor descaro del mundo Herrera en el prólogo al lector, escribía:

"Bien ha experimentado este reués de fortuna la Illustríssima casa de Sandoual, pues no tiene oy la quarta parte de lo que posseyeron sus antepasados, si bien goza tantos Estados y títulos que en ambas cosas, pocas la ygualan en España..."

Y añadía:

"de que consta ser todo heredado"...

Con el presente apartado hemos tratado de poner de relieve la intensa actividad teatral desplegada en los círculos cortesanos bajo el reinado de Felipe III, y la importancia que adquieren, en este ámbito, los fastos de compleja elaboración escénica, como los de 1605 y 1617, cuya conexión, desde este punto de vista, con las comedias cortesanas de aparato es clara, como veremos seguidamente.

#### VI.4.- LOS GÉNEROS DE COMEDIA CORTESANA BAJO EL REINADO DE FELIPE III.

##### VI.4.1.- Introducción.

Son pocas las comedias que conservamos de carácter cortesano y elaborada escenografía durante la época de Felipe III. Hay que tener en cuenta un hecho bastante elemental, la brevedad de este reinado.

Pero también algo más relacionado con los fenómenos histórico-sociológicos, y que hemos apuntado ya. Parafraseando a Reglá, el reinado de Felipe III es el gozne sobre el cual gira el cambio de rumbo de la sociedad española, del apogeo del XVI a la decadencia del XVII. Jago, lo hemos visto, observaba la aparente contradicción entre esa reacción nobiliaria, de la que la aristocracia sacó tanto partido, y la crisis social del XVII. Pero sólo aparente. En definitiva la gran nobleza no entró en crisis, o mejor sobrevivió a su crisis, a costa de agudizar y profundizar en los surcos de la crisis del país, tal y como pronosticaban ya, muchos años antes, los manifiestos comuneros. Villar se refería a la crisis del XVII como la primera gran crisis de duda de los españoles. Quizá habría que excluir a la nobleza española, que no dudó ni un momento en que la respuesta era el afianzamiento en su propia tradición y en sus derechos. La expulsión de los moriscos, orquestada por el duque de Lerma, supuso un golpe para la oligarquía urbana en favor de la gran nobleza, y un toque de alerta sobre lo que estaba dispuesta a hacer para salvaguardarse como clase.



Y este panorama que hemos descrito en el apartado segundo del presente capítulo, tiene su trasunto en el mundo del espectáculo teatral, del fasto y del teatro, de manera bastante clara. La nobleza se encierra una vez más en la sacralización de sus propios rituales, da marcha atrás para recuperar una tradición teatral cortesana, si no perdida, sí eclipsada por el embite populista y corralero de finales del XVI y principios del XVII. Proliferarán aquí y allá las fiestas teatrales a puerta cerrada, o a villa cerrada, según hemos podido comprobar. Y todo un teatro cortésano de aparato se irá configurando como alternativa en los gustos de la nobleza, especialmente a partir de la segunda década del XVII. (219)

Hemos aportado, creemos datos suficientes, y aun que a veces indirectos, de la existencia de una práctica escénica cortesana de elaborada escenografía, en la segunda mitad del siglo XVI. Los dos primeros textos que tratamos en este apartado Adonis y Venus de Lope y la anónima Fábula de Dafne recogen y continúan, a nuestro modo de ver, esta tradición, y al menos esta última pertenece con toda seguridad a los últimos años del reinado de Felipe II. Aunque a principios del reinado de Felipe III sí nos encontramos con fastos de elaborada escenografía, y con gran cantidad de representaciones privadas en ambientes palaciegos, no volveremos a encontrar este tipo de comedia cortesana de aparato, hasta la segunda década del XVII. A falta de más datos, no podemos formular otra explicación que la de definir este momento como el momento decisivo en que la presión social repercute en una presión del gusto cortésano sobre su propia práctica escénica, intentando reavivarla y recuperar para ella la hegemonía estética que tuvo a lo largo de la primera mitad del siglo XVI.

En este sentido, es quizá significativo un hecho: la inclusión de varias comedias de más que probable contenido mitológico en el primer Lope, esto es en la primera lista de El peregrino en su patria (1604), de Lope: Hero y Leandro, Los amores de Narciso, Psique y Cupido, La torre de Hércules. De todas ellas sólo conservamos Adonis y Venus, claramente cortesana. Es muy probable que si no todas alguna de las otras comedias mencionadas entroncasen con esta práctica escénica cortesana derivada del quinientos.

También es curioso otro hecho: Lope publica el Adonis y Venus, bastantes años después, en la Parte XVI (1621) de sus obras, junto con alguna comedia mitológica más.<sup>(220)</sup> Prueba, creemos, de que el género había recobrado fuerzas en la segunda década del siglo y de que Lope sobrentendía la continuidad entre las obras mitológicas anteriores a 1604 y las posteriores a la venida de los escenógrafos italianos.

Por otro lado, -y aunque no es el tema de esta tesis- sería interesante conocer qué tipo de comedias se representaban en los palacios en los años de mayor interés cortesano por el teatro de corral. Esos años en que el duque de Lerma construye su corral en las Casas del Tesoro.

En 1601, según vimos, se representa la "comedia del salteador", con motivo de las bodas de una hija del duque de Lerma. ¿Se trataba quizá de El salteador agraviado, citado, por Lope en la primera lista de El peregrino, y hoy perdida?

Sí sabemos, sin embargo, que la comedia de Lope El caballero de Illescas se representó en la huerta del duque en Valladolid, en 1605. Se trata en este caso de una comedia que podría encuadrarse dentro del género de comedias palatinas del primer Lope, estudiadas por Weber de --

Kurlat y por J.Oleza, que poseen una técnica teatral de es cenario pobre pero configuran un tipo de comedia de enredo, frívola e imaginativa, que se aleja de los panfletos del - orden monárquico-eclesiástico, insinúa asomos de criticismo y exhibe raíces cortesanas. (221)

Las comedias que vamos a estudiar nosotros se en marcan dentro del teatro palaciego de aparato, y configu- ran dos géneros de gran arraigo en los gustos cortesanos: el mitológico y el caballeresco. Ambos llegarán a monopoli zar los salones de la nobleza durante el reinado de Felipe IV. El género cortesano mitológico se muestra muy cercano al género pastoril, hasta tal punto que en muchas ocasiones sería más correcto hablar de un género mitológico-pastoril, por la imposibilidad de otorgar mayor importancia dentro - de estas comedias a las historias de los enamoradizos -rús ticos o discretos- pastores, que a las de los santojadizos dioses.

La tradición pastoril en la comedia de Lope de - Vega y el análisis de Adonis y Venus como comedia cortesa- na han sido estudiados por J.Oleza. (222) Nuestro trabajo - en este sentido se plantea como complementario al camino - abierto por estos estudios, y a ellos haremos referencia - en las páginas que siguen.

El criterio para la selección de estas comedias se basaba en principio en el estudio de aquellos textos -- teatrales cortesanos de elaborada escenografía, pertenecien tes al reinado de Felipe III. El hecho de que la anónima - Fábula de Dafne sea, de momento, la obra mitológica más an tigua que se conserva nos decidió a incluirla en nuestro - trabajo, a pesar de haber sido producida en tiempos de Fe- lipe II, cosa que por otro lado no sabíamos al iniciar nues- tro estudio . Sobre todo nos parecía interesante incluirla por la posibilidad que ello abría para establecer conexio- nes con Adonis y Venus, la obra mitológica más primitiva -

-quizá incluso anterior a la muerte de Felipe II- conserva da de Lope. Una vez consultado el conjunto de comedias mitológicas de Lope, nos pareció interesante también incluir en el estudio aquellas que, no siendo de aparato, habían sido producidas por Lope en los años en que parece rebrotar el género mitológico, en la segunda década del XVII aproximadamente, a nuestro modo de ver como un intento de adaptar el género a los corrales.

Dedicaremos especial atención a la Fábula de Dafne por ser obra poco conocida y de difícil acceso al lector.

#### VI.4.2.- El género mitológico en su primera etapa: la anónima Fábula de Dafne.

La fábula de Dafne -tal como aparece titulada- se conserva manuscrita, sin nombre de autor, y sin indicación de año, en la Biblioteca Nacional de Paris.<sup>(223)</sup> Según este manuscrito, -que tiene carácter de relación, con una introducción sobre las circunstancias en que se produjo la representación, las personas que intervinieron, el vestuario y algunos detalles escenográficos-, la comedia fue ofrecida por "su Mag<sup>d</sup> de la emperatriz a su nieta y sobrina (...) domingo de Carnestolendas a las dos de la tarde".

A. Morel-Fatio en su Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais<sup>(224)</sup> se pronunciaba en favor de que la obra había sido representada en vida de Felipe II, basándose en que el manuscrito hace referencia al "príncipe nuestro señor", futuro Felipe III, mención

que sólo podía producirse en vida del padre. Más tarde Shergold,<sup>(225)</sup> daba noticia de esta comedia, pero interpretaba los siguientes versos como un intento de ofrecer consuelo al príncipe por la reciente muerte del rey Felipe II:

"Príncipe, a ti también, que del agüelo  
y padre emulación gloriosa al mundo  
prometes y en su pérdida consuelo,  
Felipe tercio gloria del segundo,  
tarde te gozaremos en el cielo." (226)

Ello, y la ausencia de mención a la futura reina Margarita de Austria, llevaba al investigador a sugerir la fecha de 1599, y como lugar de la representación el Palacio Real de Valencia, donde se encontraba Felipe III por los Carnavales de este año para realizar su casamiento y el de la infanta Isabel.

Varias son las causas, sin embargo, que nos inclinan a aceptar la opinión de Morel-Fatio. Efectivamente, Felipe III y su hermanastra la infanta Isabel Clara Eugenia se encontraban en Valencia el 21 de febrero de 1599, domingo de Carnestolendas. La entrada había tenido lugar tres días antes. El domingo a las 4 de la tarde S.M. y tres caballeros -el marqués de Denia, su hermano d. Juan, y su hijo Cristóbal- salieron del Palacio Real ricamente ataviados de máscaras, recorrieron la Ciudad y regresaron luego a Palacio. Más tarde el rey, disfrazado con otros caballeros, asistía a un sarao y colación en casa de d. Gaspar Mercader, señor de la Baronía y Castillo de Buñol, y autor del libro pastoril en clave El Prado de Valencia, regresando de nuevo para cenar al Palacio Real.<sup>(227)</sup>

Pero quien no se encontraba por estas fechas en la ciudad de Valencia era la Emperatriz María,<sup>(228)</sup> que no

se trasladó allí para las bodas. De hecho, según consta en diversas relaciones, una de las primeras cosas que hizo S.M. Felipe III a su regreso, e incluso antes de hacer su entrada oficial con la reina en Madrid, fue visitar secretamente a la emperatriz. Al despedirse, la emperatriz dió como regalo para la reina una joya "que era un águila con dos cabezas, valuada en 34.000 ducados". (229)

En cuanto a los versos a los cuales hace referencia Shergold, es preciso tomarlos en su contexto. Apolo ha asistido a la transformación de Dafne en un árbol que llamará laurel "la edad futura" y servirá para coronar la frente de "famosos escritores y emperadores romanos, del griego Constantino y del hijo de Pipino, Carlomagno", pero sobre todo, y para su mayor gloria, ceñirá la frente de la dinastía de los Hangsburgo. Apolo se está refiriendo al tiempo por venir. (230)

"!Oh, tiempo venidero venturoso  
que agora te nos muestras en idea  
cuando la sangre de Austria dará leyes  
al mundo con origen de mil leyes".

Dedica encendidas alabanzas a Maximiliano I, abuelo de Carlos V, y a éste mismo. Y por fin llega a Felipe II:

"!Oh, Felipe segundo no me atrebo  
tampoco a tu valor inaccesible,  
basta decir que al padre darás gloria,  
venciendo en tus obras su memoria!".

Tras estos versos sigue la alabanza a Felipe III, mencionada por Shergold, en la que Apolo vaticina que el príncipe "promete ser" emulación de su padre y abuelo y promete ser (es decir, en un futuro) consuelo en su pérdida.

Continúan los elogios de Apolo, dirigidos ahora a Maximiliano II, esposo de la emperatriz María y al hijo de ambos, Rodolfo Augusto, que sucedió en el trono cuando María volvió a España.

No creemos, pues, que haya en el texto referencias a la reciente muerte de Felipe II, sino como hemos dicho al consuelo que su heredero proporcionará cuando ésta se produzca. Por otra parte sólo en dos casos —de toda la retahíla aludida de monarcas— parece Apolo interpelar a un "tú" que se encuentra presente en la sala, en el de Felipe II (que aunque no asistió a la representación, quizá el autor preveyese una posible venida), y en el de Felipe III, al que sí interpela Apolo directamente, pues por la relación sabemos que acudió a la fiesta. Por último creemos —que, pasados ya varios meses desde la muerte de Felipe II, ocurrida el 13 de septiembre de 1598, es improbable que —aún en Carnaval del siguiente año alguien continuase llamando príncipe al nuevo monarca.

Pero volvamos a la Emperatriz, d<sup>a</sup> María, que regresó a España en 1581. En 1599 Felipe III ya era rey. Esas serían, pues, las fechas tope para la representación. Un rastreo a partir de algunas de las damas y meninos que intervinieron en ella, permite estrechar el círculo. Tres de las participantes, d<sup>a</sup> María de Aragón y sus dos hermanas —no nacen hasta después de 1582. Y por otra parte cuatro de las eventuales actrices eran las hijas de A. Sánchez Coello, pintor de la familia real, como indica la relación: "Todas estas cuatro son hermanas, hijas de Alonso Sánchez, el pintor". La alusión parece indicar que el padre todavía vivía. Su muerte ocurrió en 1588. Si esto es así, entre los años subsiguientes a 1582 y el año de 1588 podría haber tenido lugar nuestra representación<sup>(231)</sup> y en todo caso, antes de la muerte de Felipe II.

Como vamos a ver en nuestro análisis, todo en la fábula de Dafne la configura como obra de carácter eminentemente cortesano. La acción -básicamente inorgánica- se estructura sobre dos historias que se desarrollan casi paralelamente. En el microcosmos de los dioses la acción arranca del deseo de Dafne de conservar su castidad. A este deseo se oponen sucesivamente (y con un carácter reiterativo que subraya la tozudez de Dafne), su padre, el río Peneo, y la diosa Venus. Ambos fracasarán. Pero Venus llevará a cabo una segunda intentona a través de Cupido, quien asumiendo el triple deseo de venganza de su madre (en primera instancia de Dafne, que la ha despreciado, y de rebote de Diana, su eterna rival, y de Apolo que denunció a Júpiter su adulterio con Marte), herirá con la fatal flecha de plomo del desdén a Dafne y con la de oro enamorará a Apolo. Ante la persecución a la que Dafne se ve sometida por parte de Apolo, invocará la ayuda de su padre, y por fin, quedará transformada en laurel, haciendo fracasar las expectativas de Venus, de Cupido, y de Apolo.

La segunda historia se reduce a la exhibición de los amores y galanteos pastoriles, que sirven de marco y proporcionan ambientación bucólica a la historia de los dioses. En esta esfera la acción es mínima y se reduce al escaso conflicto que se establece entre dos parejas de pastores. El pastor Tirsi, premiado con una corona en los juegos Pitios, se la ofrece a su amada Nise, quien desdeñosa la ofrecerá a su vez al pastor Damón, lo que provocará el enfado de la amada de éste, Licoris. Finalmente todo se arreglará y tanto estas dos parejas, como los otros pastores, acabarán concertando sus bodas en la última jornada.

Estas dos historias que se desarrollan en un mismo marco, el bosque mitológico por donde campan a sus anchas dioses y pastores, se imbrican tan sólo en algunas



ocasiones, y sin que ello suponga repercusiones respectivas en la acción de cada una de ellas: los pastores actúan como grupo para exponer su admiración y gratitud a Apolo, que los ha librado de la serpiente Pitón, y acuden en grupo a recibir los premios de los juegos Pitios, establecidos para conmemorar la hazaña, y otorgados por Apolo y Diana, junto con Dafne y Efire, las ninfas.

La acción es mínima, pues, en la esfera pastoril, en donde, como veremos, la unidad organizativa que predomina es el cuadro. En la esfera de los dioses la acción se reduce, como hemos visto, al conflicto que crea el deseo de Dafne de conservar su castidad, con una estructura lógica muy simple. Ningún otro conflicto se enzarzará con éste, ni siquiera se desarrollará el posible conflicto de competencia entre Diana y Venus, quienes no llegarán a cruzar una sola palabra, aunque se aludan mutuamente en sus parlamentos.

Esta inorganicidad y sencillez en la lógica de la acción es característica del teatro cortesano que tiende a articularse en estructuras intermedias (ni actos, ni escenas) o cuadros, autónomos, con unidad interna y espectacularidad específica, a diferencia de la tragedia, que se articula sobre el acto como principio básico de organización, y de los textos de los autores-actores que se constituyen sobre un breve número de escenas amplias y autónomas que tienden a subordinar la acción a la exhibición de personajes-tipo o a los momentos de comicidad pura, tal como ha definido J.Oleza. El cuadro, utilizado como unidad organizativa en las primeras obras cortesanas (como La Tropea de Torres Naharro, o Plácida y Vitoriano de Encina), aparece tanto en Tárrega como en el primer Lope de Vega -impregnado de la tradición cortesana- y se prolongará en el tea-

tro posterior del Lope más cortesano, aun cuando la comedia barroca en su madurez tiende a diluir el cuadro, dando mayor importancia a la escena corta y reduciendo el acto - a un mero molde que no condiciona para nada la acción. (232)

La fábula de Dafne sigue la tradición cortesana en la utilización del cuadro como unidad de organización, diluyendo la importancia de la acción y haciendo proliferar pues, los elementos catalíticos o afuncionales, como veremos seguidamente.

En la Jornada I las escenas 1 a 5 conforman un cuadro cuya unidad la configura la reafirmación de Dafne - en su castidad (ante los intentos de disuasión de Peneo y Venus), que culmina con la felicitación de Diana por ello, y que incluye especificaciones escenográficas concretas - ("Sale Dafne siguiendo un ciervo y haciendo ruido por dentro entre las ramas del bosque que está formado junto al monte..."). El segundo cuadro (escenas 6-9) se estructura sobre el eje de la asunción de la venganza por parte de Cupido. El tercer cuadro de la jornada I lo configura una única escena de masas -la 10- con todos los pastores y pastoras entonando sus alabanzas a Apolo.

La jornada II se abre con un nuevo cuadro (escenas 1-2), que se inicia con un romance cantado y cuyo eje es el reparto de premios entre los pastores participantes en los juegos pitios, que congrega a pastores y dioses. El segundo cuadro (escenas 3-5) tiene como eje la consumación de las intenciones de Cupido, anunciadas en la escena 3 por el pastor Licio. Encontramos asimismo especificaciones escenográficas ("Cupido sobre el monte..."). La escena 6, completamente afuncional, se reduce a los galanteos y juegos amorosos entre los pastores Coridón y Amaranta. La jornada finaliza de nuevo con un cuadro (escenas 7 y 8), cuyo eje es la persecución de Dafne tras ser sorprendida durmiendo

por Apolo.

En la jornada III, el primer cuadro lo constituyen las escenas 1-8, cuyo eje único lo configuran los emparejamientos entre los pastores que van irrumpiendo gradualmente sobre el escenario. Nos encontramos después con una escena catalítica de cara a la acción, con una función exclusivamente laudatoria: la pastora Galatea —que no ha intervenido hasta ahora, ni lo volverá a hacer— dedica sus elogios a la futura diosa Isabela (la infanta), que llegará un día a la Arcadia para poner paz entre los dioses. Las escenas 10 a 13 constituyen un nuevo cuadro. Su eje, una vez más, la persecución de Dafne, con diversas especificaciones escenográficas (Coridón sobre un monte, Dafne lanzándose al torno...). La escena 14 cumple de nuevo una función exclusivamente laudatoria: Apolo canta las grandezas de la dinastía de los Hangsburgo. En la 15 Diana, entre lamentos, introduce el cuadro final con todos los pastores —bañando en escena.

Otro aspecto que llama la atención respecto a la construcción dramática del texto es el escaso número de escenas (9 en la primera jornada, 8 en la jornada II y 15 en la tercera) y la brevedad de la comedia: 2267 versos en total: 67 en el prólogo, 782 en la jornada I, 767 en la II y sólo 585 en la III, la de mayor número de escenas, pero —también aquella en la que se avanza con mayor agilidad hacia el desenlace.

Es característica de las obras producidas en ámbitos palaciegos y por los propios cortesanos, el derroche de actores respecto al número de personajes, que se refleja en una elevada media de presencia de actores en escena (3'6 en la Fábula de Dafne), en la utilización de escenas de masas (siete de ellas oscilan, en la comedia que nos ocupa,

entre 7 y 11 actores en escena), en el exceso de personajes protagonistas, es decir, que intervienen en un número alto de escenas (doce personajes intervienen en más de cuatro escenas y cinco de ellos intervienen nada menos que en once escenas) y con parlamentos extensos (ocho personajes oscilan en intervenciones de entre 137 y 337 versos, y hay que tener en cuenta que la comedia tiene un total de 2267 versos) así como la utilización de abundantes personajes - comparsa (en nuestro caso una acotación incluida en el reparto de personajes indica que Diana va "acompañada de ninfas" aunque el diálogo no permita deducirlo en ningún momento). Todo ello da idea de hasta qué punto el autor, a la hora de construir su texto, tenía en mente las especiales circunstancias en que se iba a representar -que nada tenían que ver con las condiciones de las compañías de actores-autores de la época ni con las representaciones en corral-, y pensaba asimismo en el lucimiento personal de los eventuales actores, muchas veces más que en la propia coherencia de la comedia.

En nuestro caso esta falta de economía en la utilización de actores viene abonada además por la relación - que precede al texto de la comedia y que aporta detalles - sobre los ocasionales actores que la representaron y sobre su vestuario. Por ella sabemos que los veinte personajes - (a parte de las ninfas-comparsa de Diana) que pone en danza la obra fueron representados nada menos que por dieciséis actores (téngase en cuenta la muy temprana época de la representación) dándose dobles sólo en tres casos: doña Antonia Coello representó a Peneo, Efire, Amaranta y el Prólogo; Venus hizo también el papel de Coridón y Cupido - el de Galatea.

La comedia se divide desde el punto de vista externo en tres jornadas, como hemos visto. Pero además, ca-

da jornada incluye varias cenas o scenas (3 en las Jornadas I y II, 4 en la III), aparentemente arbitrarias y que en ocasiones coinciden con los cuadros que hemos esbozado más arriba, pero que en general parecen ser mas que nada, meros moldes externos sin ninguna funcionalidad. Por ejemplo la scena 3 de la Jornada I coincide con el cuadro pastoril de alabanzas a Apolo , y las 2 y 3 de la Jornada II con el cuadro del enamoramiento de Apolo y con la escena suelta de los galanteos entre Amaranta y Coridón, respectivamente. En cambio,ninguna de las cuatro scenas en que está dividida la tercera jornada, muestra tener ninguna significación ni de cara a la acción, ni a la estructura de cuadros, y ni siquiera posee valor escenográfico distintivo.

Las acotaciones son relativamente abundantes (55), aunque no tanto como cabría esperar de un texto cortesano, que por estar dedicado a actores amateurs tiende a detallar al máximo todo tipo de instrucciones. Predominan las acotaciones de presencia de actores en escena (21), sobre las de salida/entrada (5). Prácticamente todas las acotaciones de atrezzo (8 en total), con carácter emblemático, no aparecen en el texto de la obra sino en una especie de catálogo de los personajes que forma parte de la relación.

"Hizo Prólogo la poesía vestida como ninfa coronada de laurel, trayendo una cornucopia de oro llena de flores y frutos, en la otra mano una trompa torcida como el libro antiguo.

- Las otras figuras -

Apolo, sale con arco y aljaba.

Diana, de la misma manera y acompañada de ninfas en forma de cazadoras y sacan atraillados algunos lebreles.

Venus, sale la primera vez trayendo atados de unos velos de oro dos cisnes.  
Cupido con aljaba, arco y flechas.  
Peneo, rio, con cabello y barba largas coronado de grama aparece recostado sobre una urna dorada..."

El resto de personajes son enumerados sin más detalles.

Siguen en número las indicaciones de escenografía (6), las de efectos especiales, música, canto o danza (6), dentro (5, de los cuales 4 indican música o ruido) y gestualidad (4). Entre las indicaciones internas, que se deducen de los diálogos de los personajes, predominan las de gestualidad (14), salidas y entradas (9) y a mayor distancia las de atrezzo (4), concentradas en el momento de la entrega de los premios a los pastores, las de apartes (2) y las de escenografía (sólo 1).

Teniendo en cuenta pues ambos tipos de indicaciones, las de los sistemas acotado y no acotado, es evidente la preocupación del autor por mimar las instrucciones que se refieren a la gestualidad (preocupación obvia en actores no profesionales), al atrezzo y a la espectacularidad. En cambio ninguna especificación sobre vestuario en una obra de carácter cortesano en donde éste poseía un valor primordial para la representación. No obstante el vestuario es descrito de manera exhaustiva en las páginas que preceden al texto de la comedia, así como, con menor detalle, el escenario y la disposición de la sala. Y es que, queremos resaltarle una vez más, el manuscrito conservado posee carácter de relación, no está pensado, en principio, para la representación pública, y es probable que el mismo autor de la comedia estuviera presente en sus preparativos (igual que Mira de Amescua tendrá relación con -

los actores que representaron su obra Querer por sólo querer), lo que explicaría la no sobreabundancia de indicaciones explícitas de actor. El manuscrito, en su totalidad, - no sólo la comedia, está pensado para ser leído, para dar información sobre un acontecimiento, y es una rara excepción, pues este tipo de relaciones suelen incluir por lo - general descripciones de vestuario y anotación de los participantes y a la circunstancia de representación, pero ra vez aportan al texto de la obra.

El vestuario que lucieron los actores en esta ocasión es descrito en la relación como sigue:

"... las personas desta farsa fueron, Cupido fue doña María de Aragón hija de la duquesa de Villahermosa, salió vestida con un sayo turco de velillo encarnado todo bordado de flueco de plata y un manto de velillo de plata encima del cabello crespo, y una venda por los ojos, y sus alas de plumas de colores. Sus dos hermanos de Cupido, Acàris to y Erocriso hicieron las dos hermanillas de doña María, Doña Juana y doña María de Aragón, vestidos de la misma manera.<sup>(233)</sup> Doña Luisa de Leiba,<sup>(234)</sup> menina de la emperatriz, hizo Amarillis, con basquiña encarnada de tela dorada, y encima traía otro vestido de volante, mas corto con medias mangas de punta y su tocado de algentería. Doña Beatriz de Salazar<sup>(235)</sup> y doña Juliana Cataño, de la Cámara de la emperatriz, muchas, representaron Amfio [ ¿?, posible errata por Nise ] y a Licoris, pastoras, con basquiñas y corpiños de tela y sus capillos de velillo de colores. Don Carlos y don Fernando de Borja,<sup>(236)</sup> hijos de don Juan de Bor

ja, representaron Alfesibeo y Aminta, pastores, y don Diaguito hijo del Conde de Miranda<sup>(237)</sup> representó a Licio, pastor. Don Alonso Fonseca,<sup>(238)</sup> hijo del Conde de Villanueva y don Alonso de Albarado<sup>(239)</sup> representaron a Tirsis y a Damón, pastores, todos estos son meninos de la emperatriz y todos, iban con greguescos de telas de colores y sus pellicos encima y caperuzas y cayados. Doña Ana de Suaço, hija de doña Agustina de Torres, por casar, representó Diana. Salió con basquiña de tela blanca y encima un vestido de volante rayado de plata y mangas — con rucas y otras colgando como de punta. Doña Isabel Coello representó Apolo, con basquiña de tela encarnada y un sayo encima de velo naranjado y una guirnalda en la cabeza, de flores. Doña María Coello representó a Venus con basquiña de tela encarnada y un sayo encima con dos pares de faldillas de volante rayado de plata y un manto de lo mismo. La misma hizo la figura de Coridón con la misma basquiña y un pellico de pastor y su caperuza. Doña Juana Coello representó la figura de Dafne vestida como Diana. Doña Antonia Coello hizo la figura de Peneo y representó el Prólogo y hizo a Efire, ninfa, vestida como Diana, y representó Amarantha, pastora, y salió entonces vestida como las otras pastoras. Todas estas cuatro son hermanas, hijas de Alonso Sánchez, el pintor.<sup>(240)</sup> Doña María de Aragón representó a Galatea con un sayllo [sic] de velillo de plata y capillo hecho de flores. Todas sa--



lieron sin chapines, sino fue la Poesía y -  
Venus y Diana."

La comedia se caracteriza por su enorme espesor verbal, con un índice altísimo de versos por réplica: 6'3. Proliferan a lo largo de la comedia los parlamentos dilatados (el de Diana sobre la castidad en 5,I, por ejemplo, -- contiene 41 versos; el de Venus maldiciendo de Dafne, en - 6,I, 58 versos, etc.). Abundan las estructuras radiales -- y lineales de parlamentos, que no se entrecruzan en diálogo (las sucesivas alabanzas de los pastores a Apolo en 9,I), las extensas narraciones, sin ninguna función práctica de cara a la acción (la victoria de Apolo sobre la serpiente Pitón es narrada dos veces, una por Diana -63 versos-, otra por Venus -32-; la narración visionario-panegírica de Galatea, sobre la futura llegada a Arcadia de la diosa Isabela -26 versos-; la narración que Coridón hace en 54 versos de la huida de Dafne es reiterativa, pues ésta se produce dos veces en escena...). Los monólogos se desarrollan en ristas interminables de versos (78 versos contiene, por ejemplo, el del llanto de Apolo sobre las ramas de Dafne, con apología de la dinastía Hagsburgo incluida).

La palabra es esencialmente retórica, suprimiéndose cualquier tinte coloquial o cómico. Los pastores son "discretos", tal como afirma Apolo hablando de uno de los pastores a Diana.

Apolo: Mil veces quise decille  
que callase y mil calle,  
que en sus palabras halle  
muchas razones de oílle.  
Y es bien que se solenice  
que ser de un rústico habladas  
razones tan concertadas  
es milagro, como él dice. (241)

Son pastores que proclaman a los cuatro vientos  
las excelencias del locus amoenus:

Coridón:        Hermosos prados a los ojos míos,  
aire de suavidad de olores lleno,  
manso y sabroso mormurar de ríos,  
estancia deleitosa, sitio ameno.  
Árboles apacibles y sombríos,  
cielo con agradable paz sereno,  
con cuáles lazos nuestra compañía  
tirando siempre está del alma mía

      ¿qué tiene yerba en tí que se levanta  
de mala gana el pie que en tí se pone,  
siéntese asida la dichosa planta  
y no sabe cuál fuerza la aprione.  
La vista y el olor de cualquier planta  
al más cuerdo deseo descompone  
!Ay!, que fuerza que tanto al alma aprieta,  
ayuda debe de tener secreta.

      En cualquier parte me parezco extraño,  
cualquier lugar ajeno me parece,  
hasta aquel do mi albergue y mi rebaño  
de pobre dueño y de pastos carece.  
Sólo en aqueste mi dolor engaño,  
solo éste aliento y quietud me ofrece.  
!qué debe haber en él mas encerrado  
que árboles, flores, ríos, yerba y prado!

(242)

Los ecos de la lírica de Garcilaso recorren toda la comedia. Así, Diana se despide en la última escena de - la jornada III, y antes de dar paso a la danza pastoril, - con el soneto de Garcilaso A Dafne ya los brazos le crecían, cantado con guitarra. Y el pastor Liçio, al exponer la idea

de "que al que hace resistencia/ [ Amor ] lo arrastra por los cabellos", nos trae a la memoria versos muy semejantes del soneto VI de Garcilaso:

"...y si a mudarme a dar un paso pruebo,  
allí por los cabellos soy tornado..."

La fábula de Dafne configura así un ejemplo de teatro de la palabra, caracterizado por su exceso retórico y su falta de movimiento escénico (reducido exclusivamente a las huídas de Dafne), y por ser esencialmente lírico.

La escenografía aparece igualmente elaborada. Del lugar de la representación, interior, podemos hacernos una idea gracias de nuevo a la relación que antecede a la comedia que tuvo lugar, como dijimos al principio, domingo de Carnestolendas, a las 2 de la tarde:

"... en subiendo al aposento de la emperatriz los entró [ al príncipe e infanta ] en la quadra grande a donde tiene su estrado, la qual estaua adereçada con terciopelos carmesíes y telas de oro y dossel de lo mismo, debajo del qual estaua puesto un estrado — con dos gradas donde se sentaron su Magd. y sus alts. y a los lados estauan alfombras para las señoras y damas. La pieça tenía cerradas las ventanas y puestas tres linternas muy grandes de espejuelo con sus luces dentro y por las paredes hauía también muchas luces con espejos detrás. Al un lado desta pieça estaua hecho un monte y debaxo dél una fuente que significaua el río Peneo. Enfrente dél estaua su Magd.

Hauía hecha una emboscada con unas puertas por donde entrauan y salían los personajes y hauía un artificio como un torno

a donde Dafne se bolvió en laurel. En las ba  
randillas que tiene esta pieza estauan algu  
nos de la capilla de su Magd. que cantaron  
a ratos y otros se tañia con riguela de ar  
co, clauicordio y corneta. Todos estauan --  
sin verse."(243)

Más adelante descubrimos que el monte posee una  
boca de entrada, pues se indica, refiriéndose a Peneo "apa  
reze recostado sobre una urna dorada, entre unas cañas y -  
espadañas a la entrada de la cueua."(244)

La emboscada, como indica una acotación inicial,  
estaba formada junto al monte:

"Sale Dafne siguiendo un çierbo y haziendo  
ruido por de dentro entre las ramas del bos  
que que está formado junto al monte..."(245)

La emboscada quizá contase con dos puestas pues  
Venus, después de haber desaparecido Peneo "sale por otra  
parte".(246)

En dos ocasiones,<sup>(247)</sup> se hace mención del vestua  
rio:

"Apolo y Dafne dentro del vestuario se oyen  
de lejos".

"Suena dentro del vestuario música de varios  
instrumentos".

La disposición de público y el escenario sigue -  
siendo la convencional. Los personajes reales en un lugar  
destacado, sobre un tablado, frente al escenario,<sup>(248)</sup> tal  
y como hemos establecido desde los fastos por las corona--  
ciones de Martín el Humano (1399) y Fernando de Antequera  
(1414), pasando por los momos y espectáculos en sala de la

corte de Miguel Lucas de Iranzo hasta llegar, por ejemplo, a los fastos por el bautizo en Valladolid de Felipe IV en 1605 o a los de Lerma en 1617. Los músicos y cantores, como en los fastos de 1605, se ubican en barandillas o corredores altos.

Queremos destacar la importancia que la iluminación artificial adquirió en esta representación, hasta el punto de que -aunque celebrada a las 2 de la tarde- se cerraron puertas y ventanas para evitar la entrada de luz natural. Destacamos este hecho, porque como dijimos en el capítulo V (pp.457-8), en alguna ocasión se ha hecho excesivo hincapié en la novedad que suponía la utilización de luz artificial por parte de los escenógrafos italianos. Así, por ejemplo, O.Arróniz afirmaba: "¿Cual era la novedad que traía el capitán Fontana al teatro español? Una muy importante (...): la transformación total del escenario, y otra decisiva para la historia de la mise en scène: la iluminación artificial...". Y calificada de modesta su utilización en los espectáculos teatrales anteriores, añadiendo más adelante: "El teatro cortesano encuentra a partir de entonces (1622) uno de sus caracteres distintivos precisamente en la luz artificial, prodigada con una largueza superior a las necesidades de la escena, ostentación explicable por el deseo de hacer muestra de grandeza".<sup>(249)</sup> Esta preocupación por la ostentación ante la propia clase debió existir en todo tiempo, pero a parte de esto, las representaciones privadas cortesanas tenían lugar tradicionalmente de noche, después de cenar o a última hora de la tarde. Y esto ya desde los primitivos momos del XV. Así por ejemplo, todas las noticias sobre representaciones de momos efectuadas en la corte del Condestable d.Miguel Lucas de Iranzo, entre los años 1461-1468, se realizan despues de la cena.<sup>(250)</sup>

La fastuosísima fiesta que tuvo lugar en la corte del rey Manuel I en Lisboa en diciembre de 1500, con momos, danzas, gigantes, dragones, carros... tuvo lugar al anochecer.<sup>(251)</sup>

Incluso si era al aire libre la representación solía hacerse de noche. Así, en los festejos con que el Conde de Benavente recibió a Felipe II en su silla en 1554, después de un torneo que acabó a las 12 de la noche, representó en el patio Lope de Rueda un auto.<sup>(252)</sup> Con motivo de las bodas de d.Rodrigo de Mendoza y d<sup>a</sup> Ana de Mendoza, que tuvieron lugar en enero de 1582, se trasladó Ganassa a Guadalajara y representó algunas comedias en la Sala del Linaje del palacio del Duque del Infantado justo antes de la cena.<sup>(253)</sup>

Se tiene asimismo abundantes noticias de la representación nocturna de comedias en la sala de saraos del Palacio Real de Valencia durante la estancia de S.M.Felipe III para sus bodas.<sup>(254)</sup> Las noticias al respecto son abundantes, pero hemos creído conveniente recordar de nuevo estos ejemplos para desterrar la idea de que con los escenógrafos italianos llegan a España las técnicas de iluminación artificial.

Es difícil saber qué tipo de técnica se aplicó a la elaboración de la escenografía. Lo único que parece claro es la utilización de al menos dos puertas de entrada al escenario, la definición del término "vestuario" como espacio posterior al bloque escenográfico, y la asunción de algún recurso mecánico, el torno, o como se denominaba en los corrales bofetón. En todo caso la evidente sofisticación escenográfica apunta también, desde el punto de vista de la puesta en escena, a un tipo de espectáculo teatral específicamente cortesano.

VI.4.3.- La tradición mitológica cortesana, un rastreo: La Fábula de Dafne, Adonis y Venus y La fábula de - Perseo de Lope.

Trataremos en este apartado de poner en contacto estas tres obras en la medida en que las tres constituyen eslabones de la tradición cortesana mitológica. La Fábula de Dafne pertenece todavía a la época de Felipe II. La habíamos localizado entre 1582 y 1588. Adonis y Venus está - bastante próxima a estas fechas. Aunque impresa en la Parte XVI (1621) de las obras de Lope, ya había sido incluida en la primera lista de El Peregrino en su patria (1604) y Morley y Bruerton<sup>(255)</sup> la sitúan entre los años 1597 y 1603.

Adonis y Venus, como la Fábula de Apolo y Dafne, fue obra pensada para ser representada en palacio y por los propios cortesanos según se deduce de la dedicatoria que - de ella hace Lope al duque de Pastrana, d.Rodrigo de Silva, relacionándola con El premio de la hermosura, representada en 1614 con participación de la familia real.

"Encareció tanto Vuesa Excelencia, el día de aquel insigne torneo, la gallardía destreza y gala con que se representó El Premio de la Hermosura por lo mejor del mundo, que habiendo de salir a la luz esta tragedia, que tuvo en otra ocasión las mismas calidades, he querido ofrecerla a su entendimiento y honrarla de su nombre, seguro de que los dueños de la traza, y que con tanta gracia y - gentileza la representaron, darán por bien empleado mi pensamiento, y mi elección por justa."<sup>(256)</sup>

Sabia Lope a quién dedicaba la obra y sus aficiones. Pocos años más tarde, en 1626, el duque, embajador -- extraordinario de España en la Corte Pontificia, que había recibido instrucciones del Conde-Duque Olivares para que se trajera a España un buen "fontanero", especializado en la construcción de fuentes y juegos de agua para jardines, volvería trayendo consigo a Cosme Lotti. (257)

En cuanto a la Fábula de Perseo, es claramente posterior a las otras dos, Morley y Bruerton la localizan entre los años 1611-1615. (258) Alusiones implícitas en la obra restringen los límites entre 1612-1615, y la confirman como obra pensada para un público cortesano. Así en la escena 16 del Acto II, una de las más espectaculares de la obra, escena, además, afuncional y panegírica, el poeta Virgilio, que ha irrumpido en escena acompañado de las musas, una vez sentados todos alrededor de una fuente, con un Pegaso a la cabeza, pronuncia los siguientes versos:

"Virgilio soy, que quisiera  
no haber nacido en Italia,  
por loar, siendo español,  
los claros reyes de España.  
Al soberano Filipo,  
a quien los siglos aguardan  
para corona del mundo,  
y sol de la esfera de Austria.  
A sus prendas, que han de ser  
gloria de España y de Francia,  
porque coman sus leones  
flores de lises doradas" (259)

Parece claro que estos versos aluden al futuro -- Felipe IV, una vez concertado ya su matrimonio con la infanta francesa Isabel de Borbón, concierto que era doble -- pues también se establecía el matrimonio de Luis XIII y la



infanta española d<sup>a</sup> Ana, y que no se produce hasta 1612. Precisamente, fue el duque de Pastrana el enviado a París como embajador de España para efectuar las capitulaciones y parece que el duque tiró la casa por la ventana, como — consigna una de las relaciones conservadas:

"Llevó ciento y treinta azemilas de recáma-  
ra, y con cargas de moneda, cántaros de pla-  
ta y escaleras de lo mismo, y las quarenta  
con reposteros de terciopelo, bordados, y -  
parte dellas con garrotes de plata; tres li-  
breas para los criados, que fueron más de -  
doscientos" Y acaba la relación: "Dizen que  
le cuesta la jornada dozientos mil ducados"<sup>(260)</sup>

La comedia, pues, se podría haber representado — en el marco de los festejos por las capitulaciones y de la venida del embajador francés, el duque de Umena, en agosto de 1612, precisamente cuando finalizaba el luto oficial por la muerte de la reina d<sup>a</sup> Margarita de Austria, y por lo — tanto la prohibición de hacer representaciones. O quizá se llevó a cabo un poco más tarde.

En 1613 Lope acudía a Ventosilla donde se había de representar una comedia suya por caballeros del duque — de Lerma, y en carta al duque de Sessa mencionaba la con-  
fección de dragones y serpientes. Podría haberse tratado — de El Perseo, que precisamente los exige. M.D.McGaha, ba-  
sándose en esta noticia, se inclina a pensar que efectiva-  
mente se trataba de El Perseo.<sup>(261)</sup>

En un documento de 21 de enero de 1615 aparece — mencionada una obra de este título que había de ser repre-  
sentada en un corral de Sevilla por la compañía de Pedro —

Valdés. Hecho éste que, como ya señalaba Shergold, no es — obstáculo para continuar afirmando el origen cortesano de la obra.<sup>(262)</sup> Algo similar ocurrirá, poco más tarde, con — El caballero del Sol de Vélez de Guevara, concebida originalmente como pieza cortesana y representada en la villa de Lerma en 1617, para pasar luego a ser exhibida en un local público, como veremos más adelante. En todo caso esta alusión, y la petición por parte del pastor Cardenio de la plaza de cronista, la vieja obsesión de Lope, apuntan hacia — la representación de la obra ante el príncipe Felipe y un público de cortesanos, y nos permite estudiarla conjuntamente con las otras dos, Adonis y Venus y la Fábula de Dafne, su análisis, además, confirma su condición de obra cortesana.

Desde el punto de vista de la estructura de la acción las tres obras que tratamos se caracterizan por su inorganicidad, por la falta de una acción que englobe las diferentes acciones. Si en Apolo y Dafne vemos correr paralelas las dos historias, la de los pastores y la de los dioses, que sólo convergían para formar cuadros sin funcionalidad en la intriga (vgr: el de los juegos Pitios), o para convertir a los pastores en coral panegírica de los dioses, que ni siquiera se dignan intervenir para poner orden en los amores de los humanos, como hubiese sido de esperar. Del mismo modo en Adonis y Venus<sup>(263)</sup> nos encontramos con tres historias que sólo circunstancialmente se imbrican entre sí. La de los pastores, aquí como allá, sirve de — puro marco, ayudando a situar las historias mitológicas — en el espacio ficticio de la Arcadia. Los pastores actuarán coralmente (en la consulta del oráculo de Apolo, I, 1-5) o

como narradores (igual que Coridón narraba parte de la persecución de Dafne, Menandro y Timbreo informarán a Hipómenes sobre Atalanta (II,2) y Frondoso narrará la muerte de Adonis (II,11)). Su acción se reduce nuevamente a sus enredos amorosos. Las pastoras, que aman a Adonis, al verse rechazadas por él, se decidirán por los pastores. La segunda historia, la de Atalanta e Hipómenes, sigue el mito clásico: Atalanta, decepcionada por el oráculo de Apolo —que le anuncia que casará "tarde y con peligro"— decide retirarse a los bosques, sometiendo a partir de entonces a sus pretendientes a la prueba de la carrera, que ella siempre gana, y adquiriendo con su triunfo el derecho a cortarles la cabeza. Pero aparece Hipómenes y enamorados ambos, aquél pide ayuda a Venus, y Atalanta pierde por primera vez su carrera. Cuando se las prometen felices, el ingrato y enamorado Hipómenes se atreve a afirmar la superioridad de Atalanta sobre Venus. La diosa, irritada, los convierte a ambos en leones. Por último, la tercera historia, la de Venus, se explica desde una macrosecuencia global, como la de "divinidad a demostrar", semejante a la que desarrollan las hagiografías barrocas.<sup>(264)</sup> De ahí su intervención en la historia de Atalanta e Hipómenes (éste en determinado momento glosa sus cualidades como diosa), aunque la historia de Atalanta e Hipómenes para nada repercute en la historia de Venus, la de sus conflictos con Cupido, resultado de los cuales es el enamoramiento provocado en Venus por Adonis. Este enamoramiento se verá frustrado por la celosa intervención de Apolo y de su sicaria Tesifonte que provocarán la muerte de Adonis.

En El Perseo la inorganicidad va a llegar al punto de que la historia que sucede en el acto I poco tiene — que ver con la que ocurre en el acto II, y ésta con la del

III, aunque en todas ellas aparece como figura de fondo, - como hilo conductor, la figura de Perseo. Siguiendo el mito clásico, Júpiter, enamorado de Danée, quien ha sido encerrada por su padre en una torre, la fecundará descendiendo sobre ella en forma de lluvia de oro. Acrisio, padre de Danée, la castigará abandonándola con su hijo Perseo en un barco a la deriva. Arribada la nave a Acaya, su rey, Polídetes, se ofrecerá a convertirla en su esposa. Y ya no volverá a saberse nada de ella. La segunda historia se plantea como demostración de valor por parte de Perseo. Éste, impulsado por el rey Polídetes -quien, como Danée, ya no volverá a intervenir-, se lanza a la aventura de matar a Medusa, y de rebote convertir a Atalante en monte, al haberse negado éste a hospedarle en su casa. En el acto III Perseo, trasladado a Tiro, ejecuta una nueva hazaña, libera a Andrómeda, hija del rey, de las garras de un monstruo y, finalmente, se queda con ella. Sin embargo, como ocurría con la historia de Venus, en Adonis y Venus, las tres historias aquí van encaminadas a mostrar la condición del héroe. Y esto es lo que las coordina, aunque sus acciones no repercutan unas en otras. En la primera, por medio de la mágica fecundación de Danée se ilustra el nacimiento semi-divino de Perseo, fruto de un dios, de una mujer; en la segunda el Perseo adulto exhibirá sus habilidades sobrenaturales; y éstas se verán confirmadas, por último, a través de una tercera hazaña, independiente de las anteriores. Una cuarta historia, menor, y que tampoco se imbrica con las demás, es la del amor de Fineo por Andrómeda, que se plantea desde el acto II. Rechazado por ella en el acto III, - se volverá loco, aunque recobrará la razón al final gracias a los salutíferos rayos del escudo de Perseo. Esta historia, que podía haber cuajado en un conflicto entre Perseo y Fineo, no llegará a plantearse al no interrelacio

narse con la esfera de acción de Perseo. Los momentos de locura de Fineo adquieren así un carácter exclusivamente cómico, como aquellos otros de Belardo en Belardo el furioso. Perseo sólo interviene al final en la recuperación de la recordura de Fineo, reconvirtiéndola así en una anécdota más que ilustra sus dotes.

Y es que Lope, que debía de ser consciente de la independencia y falta de trabazón de las diferentes acciones, va a utilizar otros métodos para paliar el problema: hace intervenir en cada acto a algún personaje del acto anterior, o plantea un asunto que aún no teniendo importancia para la acción que se está desarrollando en ese acto, la cobrará en el siguiente. Así Polídetes, que había recogido a Danáe en el Acto I, será quien impulse en el II a Perseo a realizar la hazaña de Medusa, planteando un posible conflicto de poder entre ambos: Polídetes teme que Perseo le arrebatase el trono y desea que muera en la aventura de Medusa. Este conflicto no llega a plantearse, pues Polídetes no vuelve a intervenir en la obra. Del mismo modo, el amor que Fineo siente por Andrómeda, planteado en el acto II (le muestra su retrato a Medusa, consulta a Atalante sobre su suerte con Andrómeda) no cobrará funcionalidad — hasta el acto III y cuando la obra no representará un conflicto de cara a la esfera de acción de Perseo, con la que correrá paralela y otra vez del mismo modo ocurre cuando Medusa antes de morir enseña el retrato de Andrómeda a Perseo. Esta acción no cobra importancia hasta el final del acto II, cuando Perseo (realizada ya su hazaña con Medusa y Atalante) se decide a emprender la de Andrómeda, que ocupará por entero el último acto de la obra.

Acciones en las tres obras, en definitiva, nada trabadas entre sí. Y es que en las tres el cuadro se configura como unidad de organización, con abundancia de elemen

tos afuncionales. Sin embargo existen algunas características que aproximan entre sí a Apolo y Dafne y Adonis y Venus, y las diferencias de El Perseo. En las dos primeras destaca el escaso número de escenas por jornada o acto y la brevedad de la comedia: así Apolo y Dafne posee 33 escenas (10 en I, 8 en II y 15 en III) y un total de 2267 versos, y Adonis y Venus, 35 escenas (9 en I, 14 en II y 12 en III) y un total de 2229 versos. Mientras en El Perseo contamos 53 escenas, (17 en I, 21 en II y 17 en III) y un total de 2849 versos. Pero, además, mientras en Apolo y Dafne y Adonis y Venus todas las escenas aparecen agrupadas en torno a cuadros autónomos (265) en El Perseo, aún siendo ésta la unidad organizativa fundamental, aparece una tendencia hacia la escena autónoma. Así en esquema:

ACTO I: Historia de Danée y Júpiter

Cuadro I: El cuadro se cohesiona en torno al amor -  
escenas 1-3: de Lisardo por Danée, encerrada por su padre en una torre, lo que le lleva a consultar el oráculo de Apolo, acompañado de su amigo Armindo. Escenográficamente se especifica el descubrimiento del templo de Apolo. El cuadro, no posee la más mínima función de cara a la acción. Ni uno ni otro personaje volverán a intervenir.

Siguen un número breve de escenas sueltas. Estas:

escena 4: Júpiter informa a Mercurio de que, enamorado como está de Danée, piensa entrar en la torre en forma de lluvia de oro. Y se van.

escena 5: Danée y Elisa su criada, en la torre. Cae una flecha con una carta de Lisardo y apa

rece la nube con la lluvia y se marchan  
ambas.

escena 6: Acrisio que se dispone a marchar para -  
una batalla con sus hombres. Se van.

escena 7: Júpiter pide a Mercurio que adelante ---  
nueve meses su paso.

Escenas sueltas que posibilitan un cambio de tiem  
po y lugar sobre un escenario polivalente -aunque enriqueci  
do escenográficamente- y que son las que fundamentalmente  
hacen avanzar la acción.

Cuadro II: Espectacularmente el cuadro se concentra  
escenas 8-11: en el desfile de los soldados de Acrisio  
con cajas, tema éste el de los desfiles  
tan arraigado en el gusto cortesano desde  
los momos a obras primitivas como La Tro-  
fea. Su eje, el castigo impuesto por ---  
Acrisio, quien informado de la preñez de  
su hija dispone que la abandonen en una  
nave con su hijo.

Cuadro III: Como espacio verbal se especifica el bos  
escenas 12-13: que de Acaya. Como eje el juego entre ---  
los pastores a manera de justa poética.  
Afuncional, pues, de cara a la intriga.

Cuadro IV: La llegada de Danée a Acaya, recogida ---  
escenas 14-17: por los pastores y por el rey Polídetes.  
El momento espectacular se concentra en  
la aparición de la nave.

## ACTO II

Cuadro I:  
escenas 1-3: Espacio verbal elaborado: el bosque. Sin espectacularidad escenográfica, se estructura alrededor de uno de los motivos predilectos del teatro cortesano: el sueño. Perseo, que ha ido de caza al bosque, se queda dormido. Diana le cubre el rostro - de rosa y jazmín. Diana enamorada de él, le confiesa que fue ella quien hizo llegar la barca a Acaya. De nuevo un cuadro sin funcionalidad de cara a la acción. Diana no volverá a aparecer. Ni siquiera el descubrimiento por parte de Perseo de su origen repercutirá en la acción.

Sigue una escena cómica suelta: Celio, informado por Perseo de su entrevista con Diana, comenta sus preferencias por las mujeres de carne y hueso.

Cuadro II:  
escenas 4-5: Transcurre en el palacio de Polídetes, - quien temeroso de que Perseo lo mate, lo impulsa a realizar la hazaña de matar a - Medusa. De nuevo Celio pone remate al cuadro con sus comentarios jocosos en torno a Medusa.

Cuadro III:  
escenas 7-8: Intervienen Medusa, su guardián y el principe Fineo. El juego escénico gira en torno al retrato de Andrómeda, princesa de - Tiro. El retrato es mostrado por Fineo a Medusa, quien se retira ofendida, lo cual permite a Fineo declamar un breve monólo- go didáctico sobre lo inconveniente que - resulta alabar a una mujer delante de otra.



- Cuadro IV:                    Cuadro básicamente espectacular, con des--  
escenas 9-11:                censo de Palas y Mercurio para ofrecer un  
                                  escudo y una espada mágicos a Perseo.
- Cuadro V:                    De nuevo la espectacularidad vertebrada este  
escenas 11-14:              cuadro. Perseo, ha llegado al castillo de  
                                  Medusa, Vence a los caballeros que lo cus-  
                                  todian, Envidia, Lisonja, Ingratitud y Ce-  
                                  los y a un Gigante, Porfia. Culmina con --  
                                  una escena cómica de Celio que no sabe si  
                                  entrar en el castillo, tras Perseo.
- Cuadro VI:                    Enfrentamiento de Medusa y Perseo, que sa-  
escena 15:                    ca la cabeza cortada de Medusa llena de cu-  
                                  lebras.
- Cuadro VII:                    Espectacular y afuncional. Perseo y Celio  
escena 16:                    asisten admirados a la aparición de un Pe-  
                                  gaso y de una fuente con Virgilio y musas,  
                                  que anuncian la grandeza del futuro Felipe  
                                  IV. Desaparecen Virgilio, la fuente y las  
                                  musas.
- escena 17:                    Celio y Perseo suben al Pegaso y se van por  
                                  los aires.
- escena 18: suelta; Fineo consulta al mago Atalante sobre su  
                                  suerte con Andrómeda. Al enterarse que se-  
                                  rá negativa marcha triste a Tiro.
- Cuadro VIII:                    Perseo pide albergue a Atalante quien, al  
escenas 19-21:              no concedérselo, queda convertido en monte.  
                                  De nuevo, cuadro afuncional, que se cohe-  
                                  siona alrededor de la espectacularidad es-

cenográfica, la transformación de Atalante en monte.

Es en el Acto III, en donde se concentra el mayor número de escenas sueltas; en la 1, Laura confiesa a Andrómeda su amor por Fineo, y Andrómeda su desdén, ambas se confirmarán en sus posiciones ante la aparición de Fineo en la escena 2. En la 3 Aristeo, rey de Tiro y padre de Andrómeda, les informa de la predicción del oráculo y Andrómeda se hace a la idea de que ha de entregarse al monstruo que ha aparecido en la playa. Ella marcha resignada, mientras en la -escena 4 todos se lamentan y en la 5, en un monólogo, Fineo clama piedad. La intervención de Ismenio en la 6, informando de que Andrómeda ya está encadenada a la roca, impulsa a Fineo a ir en su ayuda. Todas estas escenas sueltas no se -coordinan en torno a un eje único, como tampoco las dos siguientes, 7 y 8, en que Perseo llega a Tiro, es informado -por un pastor de los hechos, y se dispone a ayudar a Andrómeda, escena que queda, pues, abierta. El acto finalizará -ya con dos cuadros:

El Cuadro I, escenas, 9-12, tiene como eje escé-  
nico la locura de Fineo, que persigue a los pastores, y una función exclusivamente cómica.

El Cuadro II, es el cuadro tópico final de comedia cortesana, con acumulación de los personajes sobre el escenario y gran espectacularidad: el descubrimiento de Andrómeda atada a la roca y la lucha de Perseo, aterrizado a lomos de Pegaso sobre el escenario, contra el dragón.

Este análisis revela que El Perseo, aún mantenien-  
do como unidad organizativa el cuadro, refleja en su mayor laxitud la influencia del teatro de corral, con sus series de escenas autónomas y breves. De hecho el acto III, el de mayor concentración de escenas sueltas, es el que más recuer

da temáticamente los conflictos de las comedias de capa y espada, por ejemplo; el caballero que ama a la dama que no le corresponde, pero que a su vez es deseado por la amiga de la dama, dama a quien a su vez desea un tercer caballero, Perseo. Conflicto que podía haber dado mucho juego pero que simplemente queda esbozado para resolverse en un final cómico, la locura de Fineo, que da pie a que Perseo, que ni siquiera lo conoce, le devuelva con sus poderes mágicos la cordura. Del mismo modo que en el acto I se podría haber planteado un conflicto semejante en torno a Lisardo, que ama a Danáe, conflicto que después de quedar esbozado, (posible enfrentamiento con el padre, Acrisio, o con Júpiter) se olvida rápidamente, para resolverse en un cuadro espectacular (el del oráculo), o en un golpe de efecto (la carta que vuela por los aires traspasada con una flecha dorada), sin ninguna funcionalidad en la intriga.

Un análisis de la construcción dramática del texto, referida ahora a la relación actores/personajes, revela asimismo puntos de contacto entre la Fábula de Dafne, Adonis y Venus y la Fábula de Perseo, aunque en el caso de esta última, de nuevo, con algunos matices. En las tres encontramos características propias de la falta de economía en la relación actores/personajes que revelan las piezas cortesanas: un índice elevado —aunque no excepcionalmente— de presencia de actores en escena (3'6 en Apolo y Dafne, 3'5 en el Adonis, y 3'5 también Perseo); un número elevado de personajes comparsas mudos (las ninfas y los pastores en Apolo y Dafne, Cupidos, ninfas y pastores en Adonis, y en Perseo, criados, musas, cazadores y soldados); escenas de masas (siete escenas oscilan entre 7 y 11 actores en Apolo y Dafne; cinco oscilan entre 5 y 8 personajes en Adonis, y doce escenas oscilan entre 5 y 11 actores en Perseo); el exceso de personajes protagonistas (ocho personajes intervienen en —

más de cinco escenas en Apolo y diez en más de seis escenas en Adonis). Sin embargo, esta última característica no es compartida por el Perseo, ya que al cambiar casi por completo los personajes de un acto a otro, se reduce la posibilidad de que un mismo personaje intervenga en un número elevado de escenas. Aún así, trece personajes oscilan en sus intervenciones entre cinco y veintiuna escenas.

Si de aquí pasamos al estudio del número de actores estrictamente necesario, -aplicando un ajustado sistema de dobles-, para poner en juego los personajes que intervienen en cada obra, algunas diferencias importantes saltan a la vista. En la Fábula de Dafne -como veíamos por la relación- veinte personajes -de ellos nueve femeninos- eran representados por dieciséis actores. En Adonis y Venus, aunque las condiciones cortesanas debían permitir no recurrir demasiado a los dobles, si aplicamos estos estrictamente puesto que no poseemos la relación, nos arroja aún así un número elevado de actores, catorce, mínimo necesario para veinticuatro personajes. En el Perseo, sin embargo, aunque el número de personajes es exorbitante -cuarenta y uno, más un mínimo de ocho personajes comparsa- la representación - puede ser llevada a cabo por once actores, ya que como comentábamos arriba, prácticamente todos los personajes cambian de un acto a otro. Quizá Lope tuvo en cuenta tanto una representación cortesana como una posible adaptación a los corrales. Si la obra era representada en ambientes cortesanos era posible que a cada personaje le correspondiese un actor, haciendo uso de los dobles moderadamente (como nos consta que se hizo en Apolo y Dafne). Un exceso de personajes tenía aquí como ventaja un exceso de participación. Por otra parte, el hecho de que la obra constase de tres partes prácticamente independientes en cuanto a personajes, poseía otra ventaja que no hay que perder de vista si se trataba -

de aficionados, paliar el cansancio que podía producir en los eventuales actores intervenir a lo largo de una obra de casi tres mil versos. Y no era éste, el de la brevedad de las obras que habían de ser representadas por cortesanos, un problema que acostumbraba a olvidar Lope. Adonis, contaba con 2229 versos, El vellocino de oro 2198, y 2455, El Premio de la hermosura, la más extensa de las que con seguridad fueron representadas en condiciones cortesanas, y aún así resulta bastante más breve que las obras representadas habitualmente en corrales. El Perseo, por otro lado, con su variación de personajes de un acto a otro y sus casi tres mil versos facilitaba su adaptación a los corrales, con tan sólo once actores curtidos en estas lides.

Otra cosa llama la atención. Los personajes femeninos representan un importante porcentaje en Apolo y Dafne (9 de los veinte lo son, más dos ninfas comparsas) y en Adonis y Venus (de los 24 personajes, 7 femeninos y 6 niños), quizá esta última representada como la primera por damas y meninos. En El Perseo, sin embargo, de 49 personajes sólo 10 son femeninos, y la mayor parte de ellos con intervenciones realmente secundarias. Ello facilitaba la adaptación a los corrales, pues en las compañías de actores, abundaban mucho más los hombres que las mujeres. Pero quizá también era una condición excepcional para una circunstancia excepcional: la representación por caballeros del duque de Lerma, lo que fecharía la comedia definitivamente en 1613, a partir de las noticias al respecto aportadas por Lope en su Epistolario e indicadas por nosotros al iniciar este apartado.

Si de aquí pasamos al tratamiento de las acotaciones, las tres obras muestran bastantes semejanzas, aunque la división de la Fábula de Dafne en Jornadas y en cenos o scenas internas y arbitrarias apunta a una mayor antigüedad

Tanto en Adonis como en Perseo aparece ya la palabra acto. Apolo y Dafne es denominada "fábula" (aunque la relación — preliminar se refiera a ella en términos de "comedia" y — "farsa"), igual que el Perseo en los versos de despedida, — aunque en ésta se alterna con la denominación de "tragicome dia" que le atribuye Lope en la dedicatoria. En Adonis y Venus el término tragedia de la dedicatoria alterna con el de tragicomedia de los versos finales.

Adonis y El Perseo son más ricas en acotaciones — (96 y 90 respectivamente) que Apolo y Dafne (55), lo que ra tifica la antigüedad de la obra, ya que hay una tendencia a la escasez de acotaciones en las obras más primitivas. Así, por ejemplo, en la primera producción de Lope la media de — acotaciones es de 80'61 por obra. Antes de 1591 el número — suele ser inferior y después, por lo general, aumenta, debi do, como ha estudiado J.Oleza, <sup>(266)</sup> a la multiplicación de — las escenas (y, por tanto, de las acotaciones de entrada y salida), a la creciente importancia del vestuario con valor escenográfico en el teatro de corral y a la acotación de — los apartes.

Tanto en Apolo y Dafne como en Adonis predominan las acotaciones de presencia de actores en escena (21 y 26, respectivamente) sobre las de entrada y salida, que son las utilizadas por Lope en Perseo (52). En las tres obras desta can en número las acotaciones de escenografía, música o can to, y gestualidad, o movimiento escénico. Es destacable la importancia de estas últimas, pues tratamos con textos de — la palabra, fundamentalmente estáticos, carentes de acción y de movimiento y, sin embargo, explícita o implícitamente aparecen profusamente indicados aquellos momentos en que co bra relevancia este aspecto. En Apolo y Dafne, por ejemplo, alguna de las acotaciones explícitas resulta de una notable minuciosidad, y esto aún siendo la más estática y falta de

movimiento de las tres obras:

"Sale Dafne siguiendo un çierbo y haziendo -  
ruido por de dentro entre las ramas del bos-  
que questa formado junto al monte. Se finge  
hauerse metido por ellas al río, pero Dafne  
saca el arco aperçebido como para hazer otro  
tiro con él" (f.7vº)<sup>(267)</sup>

"Salen todos acabada la música y siéntanse a  
repartir los premios que saca Efire, ninpha,  
y los pastores estan en torno de los Diosses"  
(f.29)

"Pónese a dormir" (f.47)

"Diciendo esto hace una corona de guirnalda  
del laurel y coronase con ella" (f.62 vº)

En Adonis y Venus la preocupación por este aspec-  
to de la representación lleva en ocasiones reiteraciones ex-  
plícitas:

"Adonis sin reparar en Venus ni en Camila"  
(p.348)

"Venus y Camila. Adonis sin verlas" (p.348)

Y más adelante en la escena del sueño de Adonis:

"Siéntase Venus, y pónese Adonis en su rega-  
zo, recostado" (p.366)

"Duérmese Adonis en el regazo de Venus" (p.349)

"Adonis dormido" (p.349).

Por otra parte, aún siendo una obra predominante-  
mente estática, la acción y el movimiento se incrementa res-  
pecto a Apolo y Dafne, y con ello el número de acotaciones  
al respecto, trece de las cuales son explícitas y seis impli-

citas.

El Perseo comparte esta misma preocupación; siete acotaciones explícitas y once implícitas se dedican a indicar movimiento y gestualidad:

"Échase a dormir" (p.21)

"Descubre el espejo y ellos como ciegos batallan unos con otros" (p.29)

"Sacan el espejo y dásele" (p.31)

"La sierpe sale echando fuego por la boca y tocan trompetas y riñe y queda ella tendida" (p.49)

La música cobra gran importancia en las tres obras. En Adonis y Venus, cuatro de las siete acotaciones que la indican se concentran acompañando momentos de espectacularidad escenográfica: al cerrarse el templo de Apolo (p.344), al ascender el carro de Venus, al final del acto I, o en el ascenso y descenso de Venus en la nube (pp.355 y 356). El resto indica el canto de Venus (p.367) o de los pastores (p.352), acompañados de instrumentos musicales. En Apolo y Dafne la música aparece a veces acompañada por el canto de los dioses (Apolo con arpa (f.48) o Diana con guitarra (f. 65)), a veces respondidos desde dentro por el canto de las musas (f.48). Otras veces son alabanzas cantadas que acompañan la aparición en escena de un dios (así un romance pastoril en alabanza de Apolo (f.28)) y como en Adonis también los pastores juegan su papel musical, aquí como cierre de la comedia, con danza incluida.

La influencia del gusto cortesano por los fastos acompañados de música y de canto es evidente en estas piezas. Recordemos algunas de las máscaras de Isabel de Valois (1564), o el fasto por el nacimiento de Felipe IV en Valla-



dolid (1605).

En el Perseo la música y el canto acompañan momentos de espectacularidad específica (suena música al cerrarse el templo (p.7), (cantan las musas al aparecer el carro - con Virgilio y la fuente y suenan chirimías cuando desaparece el carro (p.33)). Pero si en la Fábula de Dafne y en Adonis la música poseía un carácter fundamentalmente lírico, en Perseo adquiere también en ocasiones un carácter militar: con cajas se acompaña el desfile de Acrisio y sus soldados (p.12), con toques de "al arma" y trompetas se acompaña el descenso de Perseo a lomos del Pegaso y su inmediata batalla con el dragón (p.49). De este modo se destaca también - el enfrentamiento de Perseo con los caballeros que defienden el castillo de Medusa (p.29).

Se observa, sin embargo, una despreocupación por todas aquellas acotaciones que se refieren a atrezzo y vestuario en la Fábula de Dafne, y, no obstante, nos consta - por la relación de las fiestas que una de las bazas de la - espectacularidad radicaba en la elaboración de este aspecto material de la representación. Esta misma despreocupación - se refleja también en el estudio de las acotaciones del Adonis, que se limitan a recoger elementos emblemáticos: un dardo (p.340), un pájaro (p.342), las flechas de Cupido (p. 348), carcaj, arco y saetas de Adonis (vv.665-66), la guirnalda de flores de Atalanta (p.352), los instrumentos de - los pastores..., sin ninguna mención explícita sobre vestuario. También en Perseo destacan las indicaciones de atrezzo de carácter emblemático: una flecha con una carta (p.10), - un venablo (v.984), jazmín y rosa (v.1040), un retrato (v. 1323), la espada de Mercurio y el escudo de Palas (p.27), - Virgilio con un frasco de tinta y pluma (p.33), un caballo de cañas como símbolo de la locura de Fineo (pp.42 y 48)...

Mientras las indicaciones de vestuario no son en absoluto - detalladas, sólo sabemos que Perseo sale "de caza" (p.20) y Diana "de cazadora" (p.21), mientras que Fineo va "mal armado" (p.48).

Es lógica, por otro lado, esta despreocupación -- por señalar acotaciones de vestuario. La elección de vestuario en esta obra representadas como juego de cortesanos debía adquirir una importancia de primer orden y ser uno de - los principales alicientes de la representación, que tenía siempre algo de juego de disfraces.

Característica también del teatro cortesano es su espesor verbal. Si la Fábula de Dafne, la más primitiva y - carente de movimiento y acción de las tres, posee un índice medio de versos por réplica de 6'3, ni Adonis ni Perseo le van muy a la zaga, con índices de 4'82 y 4'3 respectivamente. Una media efectivamente alta, sobre todo si tenemos en cuenta que la media en la primera producción de Lope es de 3'67 versos por réplica. (268) Abundan en Adonis todos aquellos recursos que repercuten sobre el espesor verbal: los - monólogos, parlamentos y narraciones extensas (la de la carrera entre Atalanta e Hipómenes en 11,II o la de Venus dirigida a Adonis en el momento de la transformación de los - amantes en leones, en 4,III), las estructuras radiales que no se entrelazan en diálogo, como las del oráculo de Apolo en el acto I, etc.

También en Perseo volvemos a encontrarnos con todos estos recursos: parlamentos, monólogos y narraciones ex - tensas, éstas últimas muchas veces repetitivas, con función de mero ornato retórico y sin ninguna repercusión de cara a la intriga. El monólogo de Perseo en 1,II, por ejemplo, - cuenta con 52 versos, y los de Fineo en 8,II y 5,III, con -

17 y 39 versos respectivamente. El parlamento de Virgilio y los cantos de las musas en el acto II, cumplen un papel puramente encomiástico (p.21), al igual que el parlamento de Diana elucubrando sobre su castidad. Las narraciones se multiplican sin ninguna función: la de Celio relatando la llegada de Danée a Acaya, por ejemplo, (p.17), o la de Danée -relatando su lacrimógena historia al rey Polídetes (p.19)... Perseo, sin embargo, no comparte con la Fábula de Dafne y Adonis el gusto por las estructuras radiales en los parlamentos. De ello no hallamos muestra alguna en esta obra.

Al estudiar las acotaciones, habíamos subrayado - el papel que jugaban en estas obras cortesanas de aparato - las indicaciones referidas a escenografía. Sin embargo, a - pesar de la importancia de estas acotaciones, todas ellas - se refieren a elementos parciales, o se concentran en aque- llos momentos en que es preciso destacar la utilización de tramoya escénica. Se echa a faltar, no obstante, una des- - cripción global del escenario . De hecho sólo en el caso de la Fábula de Dafne puede hacerse una reconstrucción más o - menos aproximada y global de la escenografía. Y ésta es po- sible gracias a las descripciones que se incluyen en la re- lación, pues las acotaciones explícitas sólo aportan datos parciales, aun cuando muchas de las indicaciones implícitas hagan referencia a elementos escenográficos que, efectiva- - mente, según consta por la relación se encontraban en la sa- la, lo que debe ocurrir también en otros casos. Así, en Ado- nis y Venus, a pesar de las reiteradas alusiones de los per- sonajes a boscajes, árboles, y la prototípica fuente del -- universo pastoril, ninguna acotación explícita permite una reconstrucción escénica global de este espacio, como la que poseemos para la Fábula de Dafne. Y, sin embargo, no sería de extrañar que algunos de estos elementos escenográficos - mencionados implícitamente se encontrasen sobre el escena- - rio, pues las condiciones de producción cortesana permitían

este derroche. Derroche que se hace patente, por otro lado, en la cumplida utilización de tramoya escénica que requiere Adonis. En otros casos es evidente que las referencias de los personajes al entorno espacial son un mero ornato retórico y no poseen categoría de decorado real; son éstas, por regla general, alusiones de carácter abstracto (sierras, montes, valles...).

Nosotros nos referimos a alusiones más concretas y, sobre todo, reiteradas una y otra vez por los personajes, alusiones que configuran un tipo de decorado campestre-pastoril sin demasiadas complicaciones, y muy similar al de la Fábula de Dafne. Decorado que serviría de marco apropiado tanto para las selvas de Arcadia, donde transcurren los actos I, II y III, como para las selvas de Chipre en donde transcurre innecesariamente la escena 6, II, la de los juegos entre Cupido y los otros niños. Así pues, recogemos algunas de estas indicaciones: la mayor parte hacen referencia a lo que los italianos denominaban con el título genérico de apparato di verzure. Venus alude a la existencia de flores y juncos:

"...por estas márgenes hechas  
de clavellinas y rosas..."

"...entre estas rosas tórtolas siento gemir..."

"...destos verdes junquillos  
puedes a esta sombra hacer  
jaulas..." (vv. 393-4, 431, 435, p.345)

Adonis menciona hierba:

"Mi carcaj, arco y saetas,  
y venablo, pongo aquí,  
hierba, en tus manos secretas" (p.349)

Además, será el propio Adonis quien en un extenso parlamento, se referirá al entorno espacial. En él menciona a título genérico "selvas y bosques sombríos", pero también elementos concretos, el laurel que encierra a su madre Dafne y una fuente (p.348). Es curioso porque estos dos últimos - objetos son los que aparecen una y otra vez en boca de los personajes. Así, Apolo, tras un encuentro con Cupido, le sugiere que podrán volverse a encontrar "junto a aquel verde laurel" (p.363). A árboles, bosque o selva se refieren Hipómenes (p.361), Frondoso (p.372), Venus (p.345), etc. Y la fuente aparece aludida en diferentes ocasiones: Camila indica a Venus que Adonis "a esta fuente llega" y el mismo Adonis se refiere inmediatamente a ella (p.348), más adelante Frondoso se aproximará a la fuente para contemplar su propio rostro reflejado en el agua (p.358) y Venus rogará a Adonis que se siente "al pie destas fuentes frías", y Adonis obedecerá: "ya te obedezco, y aquí me siento" (p.366).

Es seguro que se utilizaron aves en la representación: hemos visto arriba que Venus se refería a la existencia de tórtolas entre las rosas, más tarde incitará a su hijo a que dispare sus flechas sobre las aves y no sobre dioses y humanos. El gusto por la utilización de aves y en general de animales vivos, en el espectáculo cortesano, lo hemos documentado suficientemente. Baste recordar en este sentido las máscaras de Isabel de Valois. (1564).

Al decorado de base al que parecen referirse los personajes y que no requería mayor complicación que unos árboles, una fuente y flores, se vendrían a añadir otros elementos, indicados en las acotaciones. El descorrimiento de una cortina permite la visión de "Apolo con su lira y resplandor de sol en la cabeza", situado en "un altar sobre una basa" (p.342). Un alcázar infernal "aparece" y "sale de él la furia Tesifonte" (p.361), pero no se indica esta vez

la utilización de cortina, por lo que es posible que se tratara de la aparición de un carro móvil. En algún área del espacio escénico existe un templo. Hipómenes explicita su existencia al argumentar que los "árboles" no son lugar para hablar de amor y al proponer la entrada en el templo:

"Estos árboles no son,  
por ser deste monte sendas,  
buenos en esta ocasión:  
aquí hay un templo" (p.361)

Y la acotación lo ratifica después,

"Éntranse en el templo Hipómenes y Atalanta"

Para después volver a indicar,

"Salen del templo dos leones que se echan a  
los pies de Venus" (p.361)

Hay que añadir además como objetos escenográficos el carro tirado por fingidas palomas que asciende sobre la nube, portando a Adonis y Venus al final del acto I (p.351, p.345).

La maquinaria escénica será utilizada de nuevo para el descenso de Venus, esta vez en una "nube cerrada de la cual salen muchos pajarillos" y en la que hay "algunos cupidillos" (p.355), para ascender posteriormente del mismo modo (p.356). Aún será utilizado otro efecto mecánico, como en la Fábula de Dafne, el torno, que al finalizar el acto III, hace desaparecer el cuerpo de Adonis y "sale en su lugar una rama llena de flores y hojas" (p.373)

La Fábula de Perseo, al contrario que las otras dos, configura de manera clara un tipo de escenario polivalente que nos transporta del templo de Apolo al exterior de la torre de Danáe, y de ésta al interior, y de nuevo al exterior, y de aquí a las selvas de Acaya, y luego al interior

del palacio de Polídetes, y enseguida al interior del de - Medusa, para encontrarnos después en el camino ante el castillo de Medusa y luego en los palacios de Tiro, y acaba finalmente en sus playas. Lo que no quiere decir, en este caso, que se trate de una puesta en escena pobre. La espectacularidad visual se reparte por toda la obra gracias a determinados mecanismos que operan sobre el escenario acompañando algunas escenas. A veces es una cortina o unas puertas que se abren:

"Descubriéndose el templo de Apolo, se vea - en una grada con un rostro dorado y cercado de rayos, y en un arco por encima pintados - los doce signos" (p.6).

Más adelante hará su aparición la nave con Danée. La acotación sucintamente indica: "La nave" (p.17), pero da la impresión de que se trataba de escenografía móvil, pues Alcino exclamará "ya se acerca". (269)

Quizá también consistiese en escenografía móvil el "castillo". Perseo exclama "Ya, Celio, el castillo veo;/retírate, que han bajado la puente". Y la acotación "Echan una puente que estará asida con sus cadenas, y con barandas pintadas, de una y otra parte, a la puerta del castillo, y saldrán por ella cuatro caballeros armados" (p.28). Fuese escenografía móvil o quedase descubierto al correr las cortinas, lo cierto es que -aunque no se indica- el castillo desaparece y la escena siguiente representa sobre el escenario desnudo un lugar indeterminado en el recinto del castillo. Las cortinas parecen haber sido utilizadas en otra ocasión:

"Chirimias, y junto al Pegaso sale la fuente, y sentados alrededor, Virgilio con tinta y - pluma y musas" (33).

Y después "Chirimias y cúbrese". Y Perseo especi-

fica "Cubrióse con la cortina de una nube" (p.33).

Y aun al final de la obra serán utilizadas las -- cortinas para descubrir a Andrómeda "atada a una roca" (p.46)

La maquinaria escénica será empleada para dejar -- caer desde el interior de una nube una lluvia de oro sobre Danáe (p.10), para hacer descender a Perseo en el Pegaso -- (p.49), y quizá para ascender al caballo en solitario como indican las palabras finales de Celio (p.50). Ya antes ha-- bía sido utilizado un mecanismo de este tipo en el descenso, "con dos tornos", de Mercurio y Palas (27). Y quizá alguna máquina giratoria fue empleada para transformar a Atalante en monte, que de hecho desaparece sin indicarse explícita-- mente de qué manera (p.35).

Casi un juego de manos es lo que Perseo hace al -- sacar, tras matar a Medusa, su cabeza llena de serpientes -- (p.32), y una espectacularidad visual específica, que hunde sus raíces en el fasto, debieron poseer tanto la lucha de -- Perseo con el gigante (p.29) como, finalmente, con la diabó-- lica "sierpe" que lanzaba fuego por la boca (p.49).

En resumen, la Fábula de Dafne y la de Adonis y -- Venus, las dos obras más primitivas de las tres estudiadas, muestran una concepción teatral muy próxima entre sí. El -- Perseo, aun entroncando con la misma tradición teatral cor-- tesana, evidencia en su concepción un mayor influjo del tea-- tro de corral. Los años que median entre unas y otra , la -- evolución misma del hecho teatral y toda la experiencia ad-- quirida por el Lope que había trabajado para los corrales, no pueden pasarse por alto en su análisis. Si la inorgani-- dad es la pauta que marca la acción en las dos primeras, en El Perseo, aun manteniéndose esta característica básica, Lo-- pe muestra una mayor preocupación por trabar la acción a -- través de recursos elementales como el de hacer intervenir



en cada acto a algún personaje que volverá a aparecer en el siguiente (aun cuando prácticamente todos los personajes — cambian de un acto a otro), o introducir un asunto que aun no teniendo importancia para la acción que se está desarrollando en ese acto, la cobrará en el siguiente. Y lo mismo ocurre en el tratamiento de los cuadros. Las tres obras man tienen el cuadro como unidad organizativa de la acción, pero en el Perseo aparecen algunas escenas sueltas y cuadros débiles, muy posiblemente por influencia del teatro de corral, de escenas autónomas y breves.

Las tres poseen, asimismo, características comunes en cuanto a la falta de economía en la relación actores/personajes. Pero el Perseo, con su variación casi total de personajes de un acto a otro, facilitaba tanto la representación cortesana (esencialmente fiesta participativa: muchos actores para muchos personajes), como la adaptación al corral, con la aplicación de un ajustado sistema de dobletes (los mismos actores que habían representado unos personajes en el primer acto, podían representar otros diferentes en el segundo y el tercero).

Las tres obras mantienen en común características esenciales del teatro cortesano: el espesor verbal, la relevancia de las acotaciones referentes a gestualidad y movimiento escénico, el importante papel concedido a música y canto, etc.

Pero es quizá la puesta en escena la que revela de una forma más explícita el paso del tiempo entre unas y otra. La Fábula de Apolo y Dafne y el Adonis comparten un mismo marco escenográfico, la Arcadia pastoril como escenario único, en donde determinadas zonas escénicas (el monte, la fuente, el templo...) cobran más o menos relevancia en —

el transcurso de la acción, con una única ruptura hacia el escenario polivalente en Adonis: la breve escena del juego de Cupido con otros niños, que transcurre en Chipre. En el Perseo, sin embargo, el escenario, con todos los recursos - de enriquecimiento escenográfico que se quiera, es poliva-  
lente.

La influencia del teatro de corral en Perseo se - hace patente en el tipo de escenario. Y también la influen-  
cia de un género de comedia de aparato, que cae fuera del - ámbito cortesano, pero con la que comparte el gusto por la espectacularidad, el género de la comedia de santos. De he-  
cho el Perseo recibe un tratamiento casi de hagiografía ba-  
rroca: el planteamiento de la lucha de la virtud contra el vicio está claramente ejemplificado en el enfrentamiento en-  
tre Perseo y Medusa (pp.30-32), la lucha con el dragón re-  
cuerda la mítica batalla de S.Jorge... El Perseo asume te-  
mas y motivos de gran tradición cortesana: no sólo ya el te-  
ma mitológico, también el caballeresco con el que aparece - en ocasiones entremezclado (el momento del torneo del caba-  
llero-Perseo con los caballeros que defienden el castillo - de Medusa), motivos arrancados de la tradición cortesana -  
son el de los oráculos, las descripciones de las excelen-  
cias del locus amoenus, las invocaciones a los dioses, los juegos pastoriles, los personajes que desde Plácida y Vito-  
riano se quedan dormidos en escena, el amigo consejero (Ar-  
mino de Lisardo), el gusto por magias y hechizos (el escu-  
do de Atalante...), los debates sobre el amor y el desdén - (pp.36-37), etc, etc.

Pero también asume motivos de teatro de corral, - si bien no desarrollados en toda su plenitud: la historia -  
-sólo planteada- entre Lisandro y Danée, con carta incluida, o el papel de Celio como criado gracioso de Perseo, por ejem-  
plo.

#### VI.4.4.- ¿La mitología en los corrales?

Trataremos en este apartado de cuatro comedias — (Las mujeres sin hombres, El laberinto de Creta, El marido más firme y La bella Aurora), que aun perteneciendo como las anteriores al género mitológico no son obras pensadas, —o al menos no hay noticia de ello— para la representación en ambientes cortesanos. Todas ellas se alejan en diferentes — grados del modelo cortesano puro, y perfilan, por su confección, un intento de adaptación a los corrales de los temas mitológicos, en un momento de revitalización del género.

Las mujeres sin hombres es la más antigua de las cuatro. Fue publicada en la Parte XVI (1621) y dedicada a — Marta de Nevares, bajo su seudónimo de Marcia Leonarda, Morley y Bruerton la localizan entre 1613 y 1618. Sin embargo, Menéndez y Pelayo<sup>(270)</sup> la identificaba, por tratar idéntico asunto, con Las Amazonas, citada ya en la primera lista de El Peregrino (1604) y la adscribía, por consiguiente, a la primera manera de Lope. Lo cierto es que la lectura de la — obra abona este juicio; las escenas del sitio de la ciudad y el asalto con escalas del muro recuerdan el éxito que el tema de los cercos tuvo en la década de los 80-90; Fineo, — criado de Teseo, recuerda por sus cualidades casi más al — pastor bobo que al gracioso de la comedia barroca, así en — su consabido gusto por la comida y la bebida, en su cobar— día, pero también en su falta de apetito sexual y en su có— mica ascendencia genealógica; la alusión, además, al culte— ranismo (p.426) como "jerigonza nueva" en el período 1613— 1618 ya no tenía sentido.

Si la comedia es anterior a 1604, como parece, Lo pe no la publicaría, hasta esa nueva época de revitaliza—

ción del género mitológico. Recordemos que es en la Parte XVI precisamente donde se halla el porcentaje más alto de comedias de este tema, que ya Lope había cultivado en su primera época a juzgar por algunos de los títulos incluidos en la primera lista de El Peregrino (La Abderite, Los amores de Narciso, Adonis y Venus, Psique y Cupido, La Reina de Lesbos, La torre de Hércules, Hero y Leandro). Las mujeres sin hombres o Las Amazonas, si son la misma obra, junto con el Adonis y Venus, vendrían a constituir entonces las dos únicas muestras del género conservadas de esta primera época, y a la vez dos caras de la misma moneda, una de producción cortesana y de aparato y la otra pensada quizá para los corrales y en todo caso muy cercana al modelo de escenario pobre.

El Laberinto de Creta, fue publicada en la misma Parte XVI, aunque aparece mencionada en la segunda lista de El Peregrino, siendo por tanto anterior a 1618. Es posible que Lope escribiera la obra para que fuese representada por Marta de Nevarés. A ello parece aludir en carta al duque de Sessa (¿mayo-junio? 1617).<sup>(271)</sup> La obra, estrenada pues por estas fechas, debió ser compuesta poco antes.

El marido más firme, fue publicada en la Parte XX (1630). Menéndez y Pelayo juzgaba que la obra no debía de ser muy anterior a esta fecha atendiendo a "la elegancia y corrección del estilo, propios de la última y mejor manera de Lope".<sup>(272)</sup> Cualidades que el mismo investigador defendía para la bastante anterior Adonis y Venus o para El Perseo.<sup>(273)</sup> Morley y Bruerton, atendiendo a la investigación, la ubican entre 1620 y 1621. Podría ser ésta una fecha bastante aproximada si lo que nos parecen alusiones al marido de Marta de Nevarés, son tales. Dice el pastor Tirsi:

"Oráculo de estas selvas,  
dije a Venus, más famoso  
que las Déléficas y Delias,  
yo quiero cierta casada,  
cuyo marido me cela,  
y de lo que yo la doy  
jamás le ha pedido cuenta.  
¿Mataráme?" (274)

Bien podría ser ésta una alusión velada a Roque - Hernández de Ayala marido de Marta, a quien Lope, en repetidas ocasiones, acusó en sus cartas a Sessa de vivir a costa de su mujer, sobre todo si la palabra final de la intervención de Tirsi es considerada como anagrama por "Marta ame". Si esto es así, Roque murió a finales de 1618 o principios (275 de 1619 y los amores entre Marta y Lope se iniciaron en 1616. Al no aparecer en la segunda lista de El Peregrino (1618) la obra, se podría datar poco antes de la muerte de Roque.

Finalmente, La Bella Aurora fue publicada, póstumamente, en la Parte XXI (1635), aunque Morley y Bruerton la localizan en el periodo comprendido entre 1620-1623.

El estudio de la estructura de la acción perfila en las comedias que tratamos una clara diferencia respecto a las obras de apartado anterior. En todas ellas una acción única engloba las diferentes acciones.

En Las mujeres sin hombres es el propósito por -- parte de los griegos de vencer a las amazonas el que genera el resto de las acciones. Los sucesivos encuentros de los -- caballeros con las damas y los affaires amorosos que se desencadenan van a conseguir que la batalla, que se produce -- finalmente, quede en tablas. Primero es Fineo, el gracioso,

quien es enviado a inspeccionar el terreno enemigo, e Hipólita se enamora de él. Después es Teseo, que enviado como embajador para conseguir que se rinda, consuma sus amores con la reina Antiopía, rechazando los otros ofrecimientos femeninos. Seguirá Hércules, enamorado de Deyanira, la cual, despechada contra Antiopía, que la había mandado encarcelar por hablar de amor a Teseo, brinda su ayuda a los griegos. Finalmente se entablará la batalla, pues Teseo no ha podido conseguir el objetivo de su embajada, que Antiopía se rinda, lo que le hace regresar con los suyos. En medio de una riña, en la que los hombres no se atreven a herir a las mujeres, Menalipe y Jasón se enamoran y Hércules acuerda finalmente con Antropía que cese la guerra, a cambio de que mujeres y hombres se emparejen libremente.

En el Laberinto de Creta la posibilidad de consecución por parte de Oranteo del amor de Ariadna es puesta en peligro, primero porque Minos, el padre, quiere casarla con Feniso, posibilidad que no cuaja y después porque Ariadna se enamora de Teseo, quien le ofrece palabra de casamiento. Obstáculo a este enamoramiento es la propia empresa del Laberinto, Teseo la supera. Ayudado por Ariadna y su hermana Fedra, vence a Minotauro y tras esta hazaña huye en una nave con las dos hermanas, provocando con ello el desafío que le lanza Oranteo. Una nueva circunstancia irrumpe en los amores de Teseo y Ariadna: Teseo se enamora de Fedra y la rapta, abandonando a Ariadna. Se abre la posibilidad, entonces, de que se cumplan los deseos de Oranteo. Ariadna, fracasado su amor con Teseo, decide volver con Oranteo, pero comprobando antes, bajo el disfraz de pastor que Oranteo la ama. Una vez comprobado se disfrazará de diosa Minerva para indicar a Oranteo, en una escena de oráculo, que su amada (ella misma) se encuentra oculta en la selva. Por ello cuando se presente Teseo, con Fedra y Minos, a responder al de-

safio de Oranteo, éste no tendrá ya sentido. Pero el desafío será recogido por Minos, el padre ofendido, y evitado de nuevo por las súplicas de su hija Fedra y la aparición de Ariadna, lo que permitirá finalmente que se realicen los deseos de Oranteo.

El marido más firme se explica a partir del deseo del rey Aristeo de conseguir a la infa Eurídice, que lo rechaza, rechazo que decide al rey a cambiar su identidad por la de labrador y a intentar de nuevo conquistarla, siendo rechazado de nuevo y abriéndose, además, la posibilidad de un obstáculo insuperable al deseo de Aristeo, el enamoramiento de Orfeo y Eurídice y la consiguiente boda. Tras ésta, se produce un intento por parte de Aristeo de romper el matrimonio con la ayuda de Filida, amiga de Eurídice, quien celosa de su suerte, trama un engaño para que se encuentren Aristeo y Eurídice en la selva. El engaño ocasiona la muerte de Eurídice, mordida en la huída por un áspid, y el consiguiente fracaso de los objetivos de Aristeo. Pero de nuevo se ilusiona Aristeo con el descenso de Orfeo a los infiernos, y tras el fracaso de éste, al incumplir la condición de Proserpina de no mirar a su amada durante la huída, se abre una nueva expectativa, la del matrimonio con Filida. Aparece entonces su hermano Albante. Sin demasiado sentido, Albante, que resulta que es además capitán de Aristeo y le ha usurpado en su ausencia el trono, pide cuentas a Aristeo por la honra de Filida. Gracias a la intervención de Orfeo, Aristeo recupera su reino a cambio de dar la mano a Filida, una vez definitivamente fracasadas sus expectativas con Eurídice.

En La Bella Aurora el conflicto se plantea a partir de la posible desestabilización del amor entre Cefaló y Floris, por las tentativas de obtener a Floris por parte del

príncipe de Tebas, Doristeo, quien empuja a Cefaló a marchar a la selva, donde él y su criado Fabio caerán por encantamiento en brazos de Aurora y Belisa. Doristeo fracasará en sus tentativas de conseguir a Floris, y Cefaló y su criado se rebelarán contra Aurora y Belisa y huirán. Se abrirá entonces una posible recuperación de Floris por parte de Cefaló, previa comprobación de su fidelidad bajo el disfraz de mercader. La recuperación fracasa al tener que huir Floris de la ira de su marido por haber aceptado los regalos que él mismo, como fingido mercader, le ha ofrecido. Cefaló arrepentido volverá a intentar recuperar a su mujer, refugiada bajo el amparo de la diosa Diana, consiguiéndolo finalmente. Pero esta estabilidad será puesta en peligro esta vez por los celos de Floris. Floris perseguirá a escondidas a su marido cuando éste vaya de caza, y encontrará la muerte por mano de Cefaló, quien creyéndola una fiera agazapada le disparará con el dardo que la misma Floris le había regalado. El conflicto planteado inicialmente finaliza, pues, consumándose trágicamente.

Menéndez y Pelayo observaba la utilización por parte de Lope de las dos narraciones de Ovidio sobre la fábula de Cefaló y Procris (Floris, en Lope), una incluida en el Ars Amatoria (libro III) y la otra en las Metamorfosis (libro VII). La primera narra el momento en que Procris celosa, persigue a Cefaló y muere herida por su dardo. Lope se basó fundamentalmente en la segunda narración, que incluye el rapto de Cefaló por parte de Aurora, quien lo transporta a su palacio. Desdeñada por Cefaló, hace concebir a éste infundados celos sobre su esposa Procris. Esta huye a las selvas, donde víctima del error producido al pronunciar Cefaló la palabra "aurora", morirá herida por el dardo.



Pero es evidente que de primera o segunda mano, - Lope manejó otra fuente. Nos referimos al Cefaló de Corregio. Es de aquí de donde Lope toma la idea del disfraz de mercader que utiliza Cefaló para comprobar la fidelidad de su esposa. Aunque poco más tome de esta obra, <sup>(276)</sup> es bien notoria esta conexión con la tradición italiana pastoral de la etapa primitiva, a la que tal vez cabría añadir el lejano eco del Orfeo de Poliziano en El marido más firme, por parte de un Lope que, a la vez, casi simultáneamente, está enlazando con la fase madura de esta tradición, la de la media pastoril al modo del Aminta y del Pastor Filis. <sup>(277)</sup>

Lope articula pues las diferentes historias de -- las cuatro obras que tratamos en torno a un conflicto eje -- que las engloba. El mismo Menéndez Pelayo señalaba refiriéndose a El laberinto de Creta: "En la disposición de la fábula se observa más unidad de la que [ Lope ] solía poner en sus piezas mitológicas". <sup>(278)</sup> Y esta característica se hace extensible a las otras tres obras. Un sólo desliz se observa en El marido más firme: la historia de Albante, aunque -- no llega a ser independiente en sí misma, viene a resultar postiza al final del acto III, apareciendo como usurpador -- del trono de Aristeo y como hermano de Filida, cuya honra -- viene a defender tras enterarse de que Aristeo había sido -- albergado en su casa por Felicio, padre de Albante y Filida, y presuponiendo con ello que su honor está en entredicho. Sin embargo Lope intenta encajar este enredo advenedizo en la acción global, primero anunciando desde el principio del acto la usurpación del trono por Albante y reconvirtiendo -- después este conflicto en un conflicto de honra, con lo que abre una nueva expectativa, la del posible emparejamiento -- con Filida, fracasado su objetivo de conseguir a Eurídice.

En definitiva, el tratamiento que desde el punto de vista de la acción se hace de los temas mitológicos, acerca las obras que tratamos mucho más al modelo de teatro pobre, en el que la unidad de la intriga adquiere una importancia decisiva, que al modelo cortesano de aparato.

Incluso el tema mitológico, por sí mismo, no adquiere el papel protagonista a la hora de urdir la intriga. En Las mujeres sin hombres Lope toma el tema de las amazonas y lo reconvierte en una comedia de "cerco", en un conflicto entre ejércitos antagónicos, que será resuelto en definitiva no por la batalla sino por los enamoramientos en cadena de amazonas y griegos. Las otras tres obras muestran entre ellas idéntica estructura. No es el conflicto mitológico el que explica toda la acción, sino el deseo de un príncipe, llámese Oranteo, Aristeo o Doristeo, por la heroína. En El laberinto de Creta, la trama que engloba las diferentes acciones no es la narración mitológica, tal como aparece en Ovidio, de la hazaña de Teseo, y la muerte del Minotauro,<sup>(279)</sup> sino el deseo siempre obstaculizado de Oranteo por conseguir a Ariadna, que acaba en el desafío a Teseo -todo ello pura invención de Lope-, clave aunque no se realice, de la solución del conflicto. En El marido más firme la acción-marco no es la hazaña mitológica de Orfeo descendiendo a los infiernos,<sup>(280)</sup> sino el deseo de Aristeo, de conseguir a Eurídice -también invención de Lope-. En La Bella Aurora es precisamente el deseo ilícito de Doristeo el desencadenante de toda la acción, mientras que éste no aparece ni en Ovidio, para quien la causa de la catástrofe es el amor primero y la venganza después, tras ser rechazada, de Aurora, que había raptado a Cefaló, como tampoco aparece en el Cefaló de Correggio.

En realidad lo que hace Lope en estas obras es elaborar la base temática mitológica con todo un material literario ajeno al género cortesano: las rondas nocturnas de las Amazonas vestidas con capa y espada o las escenas de batalla con la aparición de parejas de personajes riñendo en escena; la aparición de Fedra y Ariadna en hábito de hombre para visitar de noche a Teseo; el encuentro a oscuras de los personajes; los príncipes disfrazados de labradores, como Aristeo, que corren el peligro de que se les usurpe su reino mientras corretean amorosos por el mundo; el príncipe tirano, Doristeo, que engaña a su fiel súbdito Cefaló con la ayuda de su inmoral secretario; los requiebros nocturnos de Doristeo a Floris en su ventana... Materiales acarreados desde las comedias urbanas o palatinas y que resultan ajenos al modelo cortesano puro. Pero mientras en aquellas los príncipes solían salir bien parados, aquí nuestros príncipes nada tienen que hacer frente a nuestros héroes mitológicos. Dos de ellos no consiguen a las heroínas, después de haberlas rondado contumaces y de haber sufrido muchísimo. Aristeo, además de estar en un tris de perder su reino, tiene que recuperarlo con la condición de acarrear con una mujer a la que no ama. Doristeo, por su parte, pierde irrisiblemente a Floris. Y en cuanto a Oranteo, el único que consigue a su amada, es engañado ante los ojos del público por Teseo, quien explica que Ariadna había huido a Lesbos porque su padre la quería casar con Feniso, ocultándole que se habían dado palabra de casamiento y que incluso Ariadna, arrebatada de amor, había permitido a Teseo abrazarla, alegando que estaban prometidos.

Las cuatro piezas se estructuran al contrario que las del modelo cortesano puro sobre un número elevado de escenas breves y autónomas, que agilizan la acción sin lle-

gar a concentrarse más que excepcionalmente en cuadros, que ni siquiera cuentan por lo general con la especificidad escenográfica inherente a los cuadros de las piezas de producción cortesana. Las posibilidades abarcan desde las 46 escenas de El marido, con un total de 2819 versos, pasando por las 55 de Las mujeres (2819 versos) o las 59 de El laberinto (2642 versos) hasta las 63 de La Bella Aurora (3025 versos).

Sólo tres cuadros encontramos en Las mujeres: un cuadro inicial (escenas 1-3, I), cimentado sobre el juego escénico de la persecución del salvaje Montano por parte de los griegos, con una función puramente narrativa sobre los precedentes de la historia de las Amazonas. Un segundo cuadro (escenas 16-18, I) concentrado en el juego escénico de la ronda nocturna de las mujeres ante la habitación de Teseo. Y un último cuadro, que agrupa las escenas finales del acto III, cuadro de acumulación de los personajes, batiéndose con sus espadas sobre el escenario.

En El laberinto un cuadro agrupa las escenas finales del acto I (16-19), con el desembarco de Teseo en Lesbos y su doble propósito de abandonar a Ariadna y de raptar a Fedra. La especificación escenográfica de la nave, la utilización de "2 o 3 músicos" y el juego escénico del sueño de Ariadna en escena, dan cohesión a este cuadro. Un segundo cuadro (escenas 14-18, III) lo conforma el faso oráculo de Minerva (en realidad Ariadna disfrazada), con el baile de los pastores, la música y el corrimiento de la cortina para contemplar a la falsa diosa en su altar. Un último cuadro agrupa las escenas finales de acumulación de los personajes sobre el escenario.

En El marido de nuevo las escenas 5-7, del acto I,

se coordinan en torno a las preguntas a Orfeo sobre el sentido del oráculo de Venus, acompañándose, con el juego escénico del baile de los pastores y la coronación de Orfeo. En La Bella Aurora las escenas 6-10 del acto I cuajan en torno al enamoramiento de Aurora de Cefaló, con el consiguiente sueño en escena de éste. Un segundo cuadro (15-16, II) es vertebrado por el juego escénico de la huida de Floris y su acogida por Diana.

Prácticamente todos estos cuadros -nos referimos muy especialmente a los oráculos y persecuciones, bodas y bailes y al sueño sobre el escenario- parecen arrancados de piezas cortesananas. Pero a parte de la general falta de especificación escenográfica que mencionábamos, hay otra característica que los aleja de los cuadros cortesananos. Si entre éstos abundaban con frecuencia los cuadros afuncionales respecto a la intriga, en las obras que nos ocupan la afuncionalidad de los cuadros no es tan marcada. Excepto en el cuadro inicial de Las mujeres, afuncional de cara a la acción pero no de cara a los precedentes de la narración, el resto son de una manera u otra funcionales, aunque algunas de sus escenas no lo sean. Por ejemplo, en el cuadro del oráculo - (escenas 14-18, III) en El laberinto, dos de las escenas, - 14 y 16, con el baile de los pastores y la locura de Dori-  
clea y Fineo, no son funcionales para la acción, aunque el cuadro sí que lo es en su conjunto pues posibilita, a través de la consulta a Minerva, el que Oranteo sepa que Ariadna vive y que además se encuentra en aquellas selvas, lo que permitirá a su vez que no se produzca el desafío entre él y Teseo. Lo mismo ocurre, por ejemplo, en el cuadro del oráculo en El marido. Las consultas de los pastores no son funcionales para la acción, aunque sí de cara a la comicidad, pero además, y en su conjunto, el cuadro permite el enamora

miento de Orfeo y Eurídice, desencadenante de la acción sub siguiente.

La supresión de elementos afuncionales es, como - la supresión de historias paralelas, consecuencia de la importancia otorgada en estas obras a la cohesión de la intri ga y marca una diferencia respecto a las obras cortesanas - puras tratadas en el apartado anterior.

Como en las comedias de corral en éstas el número total de versos es más elevado que en las piezas cortesanas primitivas (desde los casi 2.700 de El laberinto, la más - breve y hasta los poco más de 3.000 de la Bella Aurora, la más dilatada).

Es curioso el análisis de la media de presencia de actores en escena: mientras Las Amazonas y el Laberinto alcanzan, como las piezas más cortesanas, un índice medio alto (3'9), El marido se estabiliza en un 2'6 y La Bella Aurora en un 2'8. Las escenas de masas se acumulan especialmente al final del tercer acto: entre ocho y diez actores aparecen en la escena final en El marido y La Bella Aurora, once en Las mujeres y diecisiete -cuatro de ellos comparsas- en El laberinto. Sin embargo, con un ajustado sistema de -dobletes, tres de ellas (Las mujeres, El marido, La Bella Aurora) podrían haber sido representadas por una compañía de entre 10 y 12 actores, y sólo en el caso de El laberinto se exige un número más elevado de actores (17 o quizá 18), si se cuentan los 4 o 5 comparsas de la escena final, y es precisamente ésta la única de las cuatro obras que sabemos con toda seguridad que fue representada por una compañía - en la que participaba Amarilis: ¿se acoplaba Lope a las necesidades, en cuanto al número de actores, de las compañías para las que escribía?.

El número de acotaciones es bastante más elevado que en las piezas cortesanas primitivas, pero ello se debe fundamentalmente a que la multiplicación de escenas, repercute en la multiplicación de acotaciones de entradas y salidas. Si dejamos fuera del cómputo estas acotaciones de entradas y salidas, llama enseguida la atención, primero, el predominio de las que podrían llamarse acotaciones implícitas, integradas en el diálogo, y la escasez de acotaciones explícitas, escasez lógica si Lope pensaba estas obras para actores profesionales. Pero en segundo lugar llama poderosamente la atención otra cosa. Si en las obras cortesanas las indicaciones explícitas referentes a vestuario eran mínimas, reducidas casi a señalar los elementos de atrezzo, con carácter emblemático, de dioses y pastores, en las obras que tratamos constituyen el grueso de las acotaciones (cinco de vestuario y seis de atrezzo en Las mujeres; cuatro de vestuario y cuatro de atrezzo en El Laberinto; ocho y cinco, respectivamente en El marido y nada menos que nueve y siete en La bella Aurora). Es curioso, por otra parte, que Lope sea conciso cuando se refiere a vestuario, muy tipificado dentro del teatro de corral, y que señale incluso, en ocasiones, dentro de un código preestablecido, el tipo de personaje más que la definición de su vestuario, mientras se extiende más cuando se trata de personajes no tan habituales en el teatro de corral (ninfas, dioses...): por ejemplo, en El marido, Lope ofrece acotaciones como ésta: "Orfeo, galán, Fabio, criado" (p.143) o "Fronroso y Claridano, viejos" (p.153), o ésta, "Fabio graciosamente de camino" (p.173). Acotaciones que contrastan con estas otras, más elaboradas: "Sale Eurídice, ninfa, vestido corto, velos de plata, plumas, calzadillos antiguos con listones" (p.141), o "Proserpina, en una silla, velos de plata negros, cetro y corona" (p.177),

o ésta "Eurídice... con un velo de plata sobre el vestido..." (p.177).

Aunque pocas, y sobre todo apenas elaboradas, siguen las acotaciones que indican gestualidad: así tres en Las mujeres, El Laberinto y El marido y cinco en La bella Aurora: son acotaciones siempre concisas. Así por ejemplo, en Las mujeres, "Menalipe alborotada" (p.415) o "Despierta" [ Teseo ] (p.409)... Las acotaciones de movimiento escénico son también pocas (dos en Las mujeres y El marido, tres en El Laberinto y seis, el número más elevado, en La Bella Aurora) y se concentran básicamente en las escenas de riñas, bailes, o huidas y persecuciones. La música y el canto son señalados en tres de las obras (Las mujeres (2), Laberinto (4), y El Marido (3)). Sólo en dos obras cobran relieve las acotaciones que indican "dentro": en Las mujeres (4), en especial por la división imaginaria que supone el lienzo del vestuario entre el campamento de las mujeres y el de los — hombres; y en La Bella Aurora, debido al juego del eco, y — también a la persecución del fauno por los pastores, con — griterío, que se inicia en el interior, situación idéntica por otra parte a la de la escena 1,I de Las mujeres, con la persecución de un salvaje por parte de los soldados.

Las acotaciones de escenografía pierden la importancia que obviamente cobraban en las comedias cortesanas — de aparato. Son mínimas y remiten a los recursos del escenario tipo de corral; especialmente la cortina y el escotillón, o la aparición de personajes en lo alto: en Las mujeres, la cortina es mencionada en dos ocasiones, como representación del lienzo o muro que divide los dos campos enemigos; en el Laberinto es utilizada también en dos ocasiones;



en la primera se descorre para dejar ver en el foro un "lien-  
zo pintado", que representa un plano del laberinto (p.64),  
en la segunda se utiliza como representación de la apertura  
del templo para la escena del oráculo, apareciendo en el fo-  
ro Ariadna sobre un altar (p.92); El marido cuenta también  
con la utilización de la cortina, que al ser descorrida per-  
mite la visión de Proserpina en su silla (p.177), y con la  
del "escotillón del teatro o [ de ] otra invención" para --  
hacer desaparecer a Eurídice y hacer aparecer a Fabio (p.182).  
Hay que añadir algún efecto "mágico", como el del retrato --  
de Eurídice, que está colgado en el lienzo del vestuario, y  
cae y vuelve a subir sujeto por unos cordeles (p.153), o el  
del barco negro que da la vuelta con Orfeo y un barquero --  
(p.177); en La Bella Aurora se muestra una mayor elaboración,  
aunque sin alcanzar las cotas de espectacularidad de las --  
piezas cortesanas: se utiliza "lo alto" del vestuario en --  
dos ocasiones (p.199), un gigante sale y vuelve a entrarse  
por el "hueco del teatro" (p.203) y son utilizados dos tor-  
nos como se indica en la siguiente acotación: "Floris y Eli-  
sa se pongan en dos tramoyas que estaran en dos partes del  
lienzo del vestuario y dando la vuelta al abrazarlas Fabio  
y Cefaló se hallarán con dos sátiros muy feos en los brazos.  
Vuelvan a dar la vuelta y queden solos" (p.220).

En todas ellas el tipo de escenario es claramen-  
te polivalente: son frecuentes y rápidos los cambios de un  
espacio a otro, de la selva a la ciudad y de interiores a --  
exteriores...

Es quizá el alto índice de versos por réplica, el  
espesor verbal, en definitiva, lo que acerca más el proyec-  
to de espectáculo de estas obras a los de las piezas corte-  
sanas puras. Los índices de versos por réplica, en éstas co-  
mo en aquellas son muy altos: 3'7 en Las mujeres, 3'9 en El

laberinto, 4'1 en El marido y 4'3 en La Bella Aurora. Aunque no encontramos estructuras radiales de parlamentos (quizá sólo en el caso de Las mujeres, en la escena en que varias de ellas -sin verse- rondan la habitación de Teseo), - sí encontramos parlamentos larguísimos, abundantes monólogos y en algún caso como en El marido un elevado número de apartes.

Por este análisis se observa cómo estas obras mitológicas se acercan por su construcción textual y escénica más al modelo de teatro de corral que al modelo cortesano - puro.

Y aún así los elementos del mundo cortesano dejan notable huella en estas obras . Motivos, escenas, juegos verbales son arrancados literalmente del teatro cortesano. Las escenas de consulta de los oráculos de los dioses (Las mujeres sin hombres, 5,I; El laberinto, 14-18, III), el sueño en escena (Las mujeres, 4,III; El laberinto, 17,II; La Bella Aurora, 9,I), los juegos de palabras cortesanos (El marido, 13,III), el eco (La Bella Aurora, 20,II), las escenas de bailes pastoriles (El laberinto, 14-III; El marido, 6,I), las escenas de boda (El marido, 17,I), los faunos y villanos correteando por el escenario (La Bella Aurora), los personajes ilustres disfrazados de pastores (Ariadna, en El laberinto), la locura por amor no sólo de Orfeo en El marido, - sino también de Cefaló (escena 11,III) en La Bella Aurora, como ecos del Orlando furioso, etc, etc...

Por todo ello creemos que Lope concibió estas obras como adaptación del género mitológico, de raigambre - cortesana, a las condiciones específicas de los corrales en los momentos de mayor apogeo del género. Sea Las mujeres sin hombres obra de su primera época, o de la segunda década -

del XVI, responde también a esta explicación. Antes de finalizar el siglo el género mitológico cortesano se cultivó, prueba de ello son la Fábula de Dafne y el Adonis. Quizá — en ese momento Lope realizó ya la adaptación de un tema mitológico, el de las Amazonas, a los corrales, transformándolo en algo que estaba de moda en esta época en los recintos públicos, la comedia de cercos. Por ello esta comedia se aleja de las otras tres, que comparten un mismo planteamiento en la acción: en ellas no es la fábula mitológica la que protagoniza la acción, sino el deseo satisfecho o insatisfecho de un príncipe por una dama que pertenece a la esfera de la mitología.

Si las dataciones establecidas al principio de este apartado son fiables, Lope se preocupa por este tipo de adaptación en la segunda década del siglo aproximadamente — (recordemos que la más tardía, La Bella Aurora, era datada por Morley y Bruerton, entre 1620-1623), y después ya no — vuelve sobre ello. Muy posiblemente, a pesar de las modificaciones imprimidas por Lope al género, éste no tuvo éxito en los corrales y Lope abandonó la tentativa. Desprovisto de espectacularidad, urdido con referencias, personajes, situaciones y motivos de una cultura de élite, y sobrecargado con un exceso retórico más propio de los sofisticados y artificiosos gustos cortesanos, era difícil su aceptación entre el gran público. Las comedias mitológicas de corral vendrían a ser, pues, uno más de entre los modelos con que Lope experimentó en su búsqueda incesante de los favores del vulgo (tanto como de los favores de los grandes señores), — al igual que ocurrió con las comedias pastoriles o con las picarescas, que ensayó en su juventud, al comprobar que no le proporcionaban las rentas de éxito o de asentimiento que

esperaba de ellas, Lope acabó por abandonar el experimento. El lugar natural de la comedia mitológica parecía ser, por necesidad, mucho más el salón que el corral.

VI.4.5.- El género cortesano caballeresco: El Premio de la Hermosura de Lope de Vega y El Caballero del Sol de Luis Vélez de Guevara.

Lope de Vega publicó El premio de la Hermosura en la Parte XVI de sus comedias (1621), y en la dedicatoria — al entonces todavía Conde de Olivares, D. Gaspar de Guzmán, declaraba las circunstancias en que se había producido su — representación:

"La reina, nuestra señora, que Dios tiene, — me mandó escribir esta tragicomedia. La traza fue de las señoras damas, ajustada a su hábito, decencia y propósito; el Cupido y la Aurora, las dos mejores personas del mundo, en sus tiernos años; las demás figuras, la Hermosura de España, en los más floridos, y el aparato digno de la grandeza de sus dueños..."

De esta representación poseemos una relación anónima interesantísima que fue descubierta y publicada en — 1873 por José Sancho Rayón y el Marqués de la Fuensanta del Valle en el apéndice al volumen de Comedias inéditas de Lope de Vega. <sup>(281)</sup> Esta relación lleva el siguiente título:

Relación de la famosa comedia del Premio de la Hermosura y Amor Enamorado, que el Príncipe, nuestro señor, la cristianísima reina de Francia y serenísimos infantes don Carlos y doña María, sus hermanos, y algunas de las señoras damas representaron en el Parque de Lerma, Lunes 3 de Noviembre de 1614 años. Lope, como la misma relación indica, tomó como sujeto para la confección de esta comedia su propia novela La hermosura de Angélica, aunque haciendo bastantes alteraciones. (282)

Que el encargo de la obra a Lope había sido realizado con anterioridad, se confirma además por las palabras del relator, quien afirma, refiriéndose a la comedia: "teniéndola estudiada los cuatro serenísimos hermanos y algunas señoras damas, estuvo determinada para otras ocasiones ...". (283)

Morley y Bruerton databan la comedia entre 1605, año del nacimiento del príncipe Felipe, que intervino en la representación, y 1611, año del fallecimiento de la reina - Margarita, quien había encargado la obra a Lope, según éste declaraba en la dedicatoria al conde de Olivares. (284)

El Caballero del Sol de Luis Vélez de Guevara es obra peor conocida. Cotarelo y Mori la mencionaba en "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas". (285) Shergold (286) la daba por perdida. Y siguiendo a Shergold, también G.A. Davies. (287) Algunas de las ediciones de sus comedias que - hemos consultado no la incluyen entre sus obras conocidas, (288) e incluso en algún caso se confunde la fecha y lugar de su representación. (289) Sin embargo, en la Biblioteca Nacional de Madrid se pueden consultar tres ejemplares de una misma edición de Sevilla, por Francisco Leefdael, s.a. (290) Otro ejemplar de esta edición se encuentra en la University of -

Minnesota Library, y era mencionado por R. Rozzell en su edición de La niña de Gómez Arias de Vélez. (291)

La representación tuvo lugar el 10 de octubre de 1617 en el marco de los festejos que con motivo de la translación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la Villa de Lerma, organizó el duque y su familia, festejos que se recogen en las relaciones, ya mencionadas, de Pedro de Herrera, Francisco Fernández Caso y Francisco López de Zárate, que nos serán de gran utilidad a la hora de estudiar la puesta en escena de la comedia.

El Caballero del Sol debió ser escrita por Vélez poco antes de esta fecha y por encargo del conde de Saldaña, don Diego Gómez de Sandoval y Rojas, hijo segundo del duque de Lerma, que es quien aparece mencionado en las relaciones como el patrocinador de la comedia y del entremés, que corrió a cargo de Antonio Hurtado de Mendoza. Así alude Pedro de Herrera a ellos:

"Bien se conoce lo son [ingeniosas] las obras de Luys Vélez: y assi puede creerse, -- cuánto se esmeraria en esta, por servir en -- tal ocasión al Conde, de quien es ordinario familiar, fauorecido, y estimado por sus buenas partes. No fue de menos ingenio un entremés de Antonio de Mendoza, en que con mucha agudeza satirizaron en donayre (por diferentes figuras) diuersas inclinaciones, y costumbres de gente ociosa cortesana" (292)

Y también Fernández Caso se refería a estos dos autores:

"Resplandeció el ingenio de Luys Vélez en la composición y traça (...) ¿Qué diré de la sal

del entremés y bayles? Que fue de don Antonio de Mendoza, cuyo ingenio es las salinas de Apolo y de las gracias" (293)

El entremés representado pudo haber sido El ingenioso entremés de Miser Palomo en el que Hurtado de Mendoza utiliza precisamente el tema de la crítica de los vicios --cortesanos. (294) Aun hubo otros ingenios que participaron en los festejos. El doctor Mira de Amescua, que tuvo a su cargo la organización de las máscaras, que hemos estudiado al tratar los fastos del reinado de Felipe III. Y el Conde de Lemos con su comedia La casa confusa, cuyo texto se desconoce pero cuyo tema parece haber sido mitológico, según vimos.

El Premio de la Hermosura y El Caballero del Sol, son comedias que poseen bastantes características en común. En primer lugar, ambas son piezas de encargo, pensadas para una circunstancia concreta. Ambas tuvieron lugar como representaciones al aire libre y en un mismo lugar, el parque de Lerma. Ambas también fueron representadas por actores amateurs: El Premio, por el príncipe y damas de la Corte, El Caballero, por criados de la casa del Conde de Saldaña. (295) Por último las dos son de tema caballeresco, como declaraban sus respectivos relatores. Así, el anónimo cronista de El Premio, afirmaba:

"Aderezado todo [el teatro] en esta forma, parecía la más extraordinaria y agradable vista que imaginarse puede, porque en ella no se hacían imposibles los castillos encantados, los palacios grandiosos, los espaciosísimos salones, y los tronos mas encarecidos y alabados en los imaginarios libros de caballe--

ría, antes parecía que cuanto en ellos se ha fingido hicieron aquí la naturaleza y el arte tan propiamente, que quedaron cortos los cronistas de aquellas hazañas fabulosas, y - que la verdad que aquí se miraba facilitaba la fe de cuanto ellos dicen" (296)

El relator Francisco Fernández Caso, refiriéndose a El Caballero, comentaba:

"Las descripciones y encantos que en los libros de cauallerias fueron increíbles y disparatadas, vimos aquí con los ojos" (f.14)

Y en el mismo sentido Pedro de Herrera:

"Fue la comedia de Luis Vélez, intitulada el Cauallero del Sol, imitando acción de libro de Cauallerias" (f.30 v.)

El Caballero del Sol fue posteriormente representada en corral público, según consta por un documento de 30 de enero de 1618. (297)

Con El premio de la Hermosura y El Caballero del Sol, topamos de nuevo con obras de género cortesano puro.

Es asombroso hasta qué punto Lope distinguía entre un tipo de público y otro al confeccionar sus comedias. Y - eso que a la hora de imprimir la obra en la Parte XVI (1621), Lope ya había transformado sustancialmente la comedia, quizá es función de una posible representación pública. Aun -- así la pieza es eminentemente cortesana.

Menéndez y Pelayo ya señalaba algunas de estas mo dificaciones a la vista de la relación conservada de su representación en Lerma (1614). Lope suprimió la loa, que ha-



bía sido recitada por el príncipe Felipe. Pero sobre todo — disminuyó el exceso innecesario de personajes, propio de — una fiesta cortesana concebida como juego participativo para un número elevado de actores-amateurs, pero inadecuada — para las posibilidades de representación por una compañía — de actores profesionales; desaparecieron así, Allizarán, rey del Catay, el capitán Cintio y dos personajes alegóricos, Agradecimiento y Correspondencia. Lope, que aparecía en la — representación de Lerma bajo su seudónimo de Belardo, apareció en el texto de la Parte XVI como el jardinero Fabio, solicitando por millonésima vez su puesto de "coronista", y — en una obra que, por otra parte, dedicaba al recién estrenado valido, el conde-duque de Olivares.<sup>(298)</sup> Pero las modificaciones más sustanciales, según creemos nosotros, y a las que no se refería Menéndez y Pelayo, son las referentes a la puesta en escena, como veremos más adelante.

La intriga en El Premio de la Hermosura es prácticamente nula y la acción inorgánica, como es común en las — piezas cortesanas puras. Dos historias corren paralelas y — alternándose a lo largo de toda la obra. Tres príncipes, Liriodoro, Leuridemo y Rolando acuden a contemplar la celebración de un concurso en el que Cupido ha de decidir cuál de las princesas asistentes es la más bella y merece ser heredera del trono del imperio de Oriente. En el transcurso de la competición los príncipes se enamoran de varias damas: Rolando y Leuridemo se enamoran ambos de Lindabella, dama de Aurora, la princesa ganadora del concurso. Liriodoro se enamora de Tisbe. Y a su vez una de las damas queda prendada del caballero Leuridemo. A partir de este momento (los príncipes y las princesas no han cruzado ni una sola palabra), se plantean las dos historias paralelas: Leuridemo y Rolan-

do se quedan en la corte de Aurora para adorar a Lindabella, Mitilene se queda también pero para adorar a Leuridemo, mientras que Roselida y Tisbe parten en una nave acompañadas de Liriodoro, enamorado de Tisbe. En la primera historia, Mitiline trata de conseguir a Leuridemo con la ayuda de su madre, la maga Cirsea. Cirsea propone a Rolando raptar a Lindabella en un barco mágico —que ella promete proporcionarle— y así Leuridemo quedará libre para su hija Mitiline. Pero, —sin demasiado sentido, acaban marchando en el barco todos —juntos: Aurora, Lindabella, Mitilene, Leuridemo y Cirsea. Y arriban a una isla de salvajes.

En la segunda historia, el barco en que habían —partido Roselida, Tisbe y Liriodoro, ha naufragado, arribando también a la isla de los salvajes. Liriodoro es hecho —prisionero, condenado a muerte y ajusticiado ante el altar de Diana. Tisbe arrepentida por no haber correspondido a Liriodoro, se suicida sobre su cadáver, y justo tras su suicidio entran en escena huyendo de un escuadrón de salvajes todos los personajes de la primera historia, Aurora, Lindabella, Mitiline, Leuridemo y Cirsea, quien decide interrumpir la acción encantándolos a todos.

La cohesión de la acción es sacrificada en favor de la espectacularidad. Como en las piezas mitológicas cortesanas más puras, el cuadro es la unidad básica que organiza la acción. Veámoslo rápidamente.

#### ACTO PRIMERO

Cuadro I: Se estructura en torno al intento de suicidio de Cardiloro, príncipe de Tánger, tras escenas 1-4: la muerte de su amada Clorinarda, hija del rey de Fez, con la que se había criado. Ambos se amaban. Pero el rey de Fez, para evi

tar la invasión de su reino por parte del emperador de Oriente, la había entregado como esposa a éste. La princesa ha muerto, el emperador agoniza y decide dejar su reino a la mujer que demuestre ser la más bella. La súbita aparición del padre de Cardiloro y después del sabio Ardano - quien lo hechiza, dejándolo dormido, evitan el suicidio de Cardiloro. El cuadro - posee la especificación escenográfica de la cueva de Ardano. No posee ninguna función de cara a la intriga, en todo caso de cara a los precedentes de la narración. Ninguno de estos personajes volverá a aparecer.

Cuadro II: Se vertebra en torno a la competición por escenas 5-14: el premio de la hermosura y al juego escénico de los enamoramientos de príncipes y princesa. Con especificaciones escenográficas: la apertura del templo de Amor y - el descenso de Cupido en una nube.

## ACTO SEGUNDO

Cuadro I: Su eje, la ronda de Rolando y Leuridemo al escenas 1-5: palacio de Aurora, esperando ver a Lindabella, mientras son atentamente vigilados por la celosa Mitilene.

Cuadro II: Se organiza en torno al descubrimiento por escenas 6-7: parte de los salvajes de la nave en que - viajan Tisbe, Liriodoro y Proselida. Especificación escenográfica: la aparición y desaparición de la nave.

Cuadro III: Se organiza en torno a la persecución que  
escenas 8-10: los salvajes ejercen sobre Tisbe, Liriodo-  
ro y Roselida.

Cuadro IV: Su eje es el paseo de Aurora y Lindabella  
escenas 11-13: por el bosque, seguidas a escondidas por -  
Leuridemo.

Cuadro V: Se estructura en torno a la invocación que  
escenas 14-15: Mitiline hace ante la cueva de su madre, -  
la maga Cirsea.

#### ACTO TERCERO

Cuadro I: Tiene como eje el ofrecimiento de ayuda —  
escenas 1-2: que hace Cirsea a Rolando, para que rapte  
a Lindabella.

Cuadro II: Cuadro afuncional, constituido por los jue  
escenas 3-4: gos verbales de Lindabella y Aurora. Inte-  
rrumpidos por Belisa que les anuncia la —  
llegada de una nave.

escena 5: Afuncional de cara a la acción. Fabio pide  
a Leuridemo que interceda ante Aurora para  
que le den el puesto de cronista.

escena 6: Belisa anuncia el rapto de Lindabella y Au  
rora. Leuridemo se dispone a seguirlos.

Cuadro III: Su eje, los preparativos para el ajusticia  
escenas 7-9: miento de Liriodoro, al que los salvajes -  
anuncian su muerte.

Cuadro IV: Se estructura en torno al sueño en escena  
escenas 10-12: de Tisbe, que despierta al oír comentar a  
los salvajes el ajusticiamiento.

- escena 13: La arribada de la nave de Rolando.
- Cuadro V: Roselida descubre la llegada de Leuridemo  
escenas 14-15: y capitanes en otra nave.
- Cuadro VI: Se estructura en torno a la aparición de -  
escenas 16-20: Liriodoro muerto en el altar de Diana, con  
el suicidio subsiguiente de Tisbe y la i--  
rrupción en escena del resto de los perso-  
najes para llorar la muerte de los amantes.

Una única acción, pero muy débil, constituye El - Caballero del Sol de Vélez de Guevara. Febo, caballero in--  
glés, tras la muerte de su amada, se niega a un nuevo matri-  
monio y huye de su tierra. La acción comienza con la llega-  
da de Febo a Nápoles, cuya princesa, Diana, tiene fama de --  
rechazar a todos los príncipes que la pretenden. Se conocen  
Febo y Diana. Ella se enamora del Caballero. Febo la recha-  
za. Los príncipes, hartos de esperar la decisión de Diana,  
la secuestran en una nave. Febo entonces arde en celos. La  
nave de los secuestradores ha atracado en una playa. Los --  
príncipes acuerdan que sean las armas las que decidan quien  
se queda con Diana. Febo llega también a la playa en busca  
de Diana. Al encontrarla le asalta de nuevo la indecisión -  
entre su amada muerta, Sol, y Diana. El espectro de Sol se  
le aparece y le recomienda que vuelva a su tierra con Diana.  
Regresan en la nave, siendo recibidos con los brazos abier-  
tos por el padre de Febo, rey de Inglaterra. A última hora  
aparecen los príncipes que son perdonados por Febo.

Toda la acción se estructura por medio de cuadros:

#### ACTO PRIMERO

- Cuadro I: Se articula escenográficamente en torno a la  
escenas 1-5: arribada al puerto de Nápoles de la nave de  
Febo. Desde el punto de vista de la acción

su eje es el encuentro entre Febo y Diana, con su coro de príncipes pretendientes.

Cuadro II:  
escenas 6-11:

Este cuadro tiene una función puramente cómica, casi de entremés. Su eje, la llegada a Nápoles de d. Roque, caballero andante español, medio loco, de reminiscencias quijotescas, que expresa su decisión de participar -tras escuchar el bando- en un torneo planteado por Febo para demostrar que su amada muerta era la mujer más bella de la tierra.

Cuadro III:  
escenas 12-17:

Lo centra la desazón amorosa de Diana. Manifiesta diversos deseos (agua, música, - un escritorio), de los que rápidamente se retracta. Entre ellos el de ver a Febo, - luego el de no verlo, y de nuevo el de verlo. Cuando entra, Diana le ordena que se marche de Nápoles y luego que se quede.

## ACTO SEGUNDO

Cuadro I:  
escenas 1-6:

El cuadro viene dado por la celebración de una sesión de academia presidida por Diana. Cada príncipe tiene un "sujeto". Febo, la firmeza. Es expulsado por Diana, celosa. El cuadro es completamente afuncional de cara a la acción y finaliza con una escena cómica a cargo de Roque, que se presenta en la sesión de la Academia.

Cuadro II:  
escenas 7-9:

En él se produce la confesión de amor de Diana a Febo, y de nuevo el rechazo de éste, que accede, sin embargo, a que la dama visite su nave.

Cuadro III: Tiene como única vertebración el descu  
escenas 9-13: brimiento por parte de Febo del rapto  
de Diana.

### JORNADA III

Cuadro I: Llegada a la playa de los secuestrado-  
escenas 1-2: res. Eje escénico, el combate dos a --  
dos, por la dama, interrumpido por so-  
nidos y efectos especiales de tormenta.

Cuadro II: Arribada de Febo e intento de encontrar  
escenas 3-5: a Diana, adobado con las interrupcio--  
nes cómicas de Roque.

Cuadro III: Se organiza sobre el juego escénico de  
escenas 6-9: las persecuciones. Diana persigue a Pa  
rís para matarlo, se encuentra con Fe-  
bo y ambos ahora persiguen juntos a Pa  
ris. Febo acaba persiguiendo a un ani-  
mal que resulta ser el espectro de Sol,  
quien le aconseja que huya con Diana.  
Especificación escenográfica: el peñas  
co que se abre para cubrir a Sol.

Cuadro IV: Cambio global de escenario. Recibimien  
escenas 10-15: to por parte del rey de Inglaterra y -  
de su ejército a la nave de Febo, y a-  
parición en ella de todos los persona-  
jes.

Como se puede comprobar algunos de estos cuadros son prescindibles de cara a la acción, pero no de cara a la comicidad (el II del acto I, con carácter de entremés) o --  
--sobre todo-- a la espectacularidad (el combate del cuadro I, acto III, por ejemplo), pero también de cara a la artificiosidad retórica y el juego de salón, patente por ejemplo en

el cuadro de la sesión académica.

En cuanto a la construcción dramática del texto, y como consecuencia lógica de la organización básica en cuadros, el número de escenas no es tan elevado como en las obras contemporáneas de corral, aunque tiende a incrementarlo en el último acto, el del desenlace, como ocurría incluso en las piezas cortesanas más primitivas, caso de la Fábula de Dafne: El Premio de la Hermosura cuenta con 14 escenas en el acto I, 15 en el II y 20 en el III; El Caballero del Sol contiene 17 escenas en el acto I, 13 en el II y 15 en el III. La brevedad característica de las piezas cortesanas puras es compartida por El Premio, cuyo número total de versos es de 2456, y de una manera relativa por El Caballero del Sol, con 2839 versos en total.

Comparten también estas dos obras con las piezas mitológicas representadas por los propios cortesanos, el derroche de actores respecto a los personajes, que se refleja en una elevada media de presencia de actores en escena: 3'4 en El Premio de la Hermosura, y eso que hay que tener en cuenta que computamos sobre los personajes del texto, que como indicamos antes habían sido reducidos por Lope al publicar la obra; nada menos que 4'4 en El Caballero del Sol, sin contar con los seis músicos que según consta por la relación de Fernández Caso (f.30 v), participaron en la representación. En ambos casos hemos reducido además los personajes colectivos (representados en los textos por indicaciones del tipo: "los soldados que puedan" o "las damas que pudieren"), a un mínimo de dos, aunque probablemente, y por las condiciones cortesanas de representación, el número de comparsas fuese más elevado. En ambas obras, como es lógico, abundan las escenas de masas, especialmente en el momento -



apoteósico, la última escena del acto III, y en ambas también existe en número elevado de personajes protagonistas.

Con las piezas cortesanas puras comparten ambas piezas la tendencia al espesor verbal: el índice medio de versos por réplica asciende a 6'7 en El Premio y a 4'5 en El Caballero. Ambas poseen parlamentos y narraciones extensas, monólogos y juegos verbales que elevan este índice por encima de lo que es habitual en obras de corral, de réplicas rápidas y breves. El gusto por el retoricismo y la pretensión lírica de este tipo de piezas cortesanas queda patente de manera especial en ese cuadro incluido en El Caballero consistente en una sesión de academia poética.

El estudio de las acotaciones aporta resultados muy similares a los de las piezas cortesanas mitológicas. Se da escasa relevancia a las acotaciones de vestuario: tan sólo 1 en El Premio y un número más elevado en El Caballero (7), pero poco elaboradas, así Artenio "de inglés" o Lauro "pescador", y referidas casi siempre a elementos parciales, especialmente a las "gorras", pues d.Roque, caballero gracioso con ínfulas de nobleza, pretende siempre que se descubran ante él. Las acotaciones de atrezzo (4 en El premio , 7 en El Caballero) se refieren fundamentalmente a la utilización de armas, o a objetos de carácter emblemático: arco y flechas, coronas, etc. por ejemplo, en El premio (p.375), o los remos de los príncipes con motes escritos en ellos en El caballero. El número más elevado de acotaciones lo constituyen las referidas a gestualidad, (10 en El Premio, 9 en El caballero) que aparecen además muy elaboradas y son reiterativas en su mayor parte respecto a las indicaciones incluidas en los diálogos . Así, por ejemplo, en El caballero:

"Suspéndese Febo y dice mirando hacia el vestuario" (p.23)

"Mete mano y dále dos espaldarazos y tiénde-

le en el suelo" (p.27)

"Quédase suspensa [ Diana ] mirando a Febo y Febo suspenso mirando a Diana" (p.27), etc.

O en El Premio:

"se han de poner de rodillas los jueces..."  
(p.374)

"...Amor prosiga, señalándola..." (p.375)

"...la coronará el Amor...diciendo así" (p.375)

"Con esto se levanten con música en las nubes, Cupido y Aurora; los jueces se entren, y los príncipes y reinas que así se han estado mirando a solas digan así..." (p.376)

Como en todo espectáculo cortesano, adquieren importancia las acotaciones referidas a música (a veces con carácter militar) y canto: 4 en El Premio, 9 en El Caballero, en esta última además cobran relieve los efectos especiales y los ruidos, gritos y voces que se producen en el interior del vestuario en el momento de la tormenta (5 acotaciones indican estos "dentros").

De importancia son las acotaciones escenográficas (10 en El Premio, 7 en El Caballero). Pero ninguno de los dos textos llega a dar ni una mínima idea de lo que en realidad constituyó la puesta en escena cortesana de ambas. Por ejemplo, del texto de Vélez de Guevara, gracias a una de estas acotaciones, se deduce, un cambio global de escenario:

"Aquí se vuelve la selva, y aparezcase una ciudad con sus torreones..." (p.31)

Pero no hubo uno, sino dos, como veremos.

La navegación real de las naves por el río Arlanza

no se deduce de ninguna de las dos comedias. Así Vélez (p. 31), indica "pasará de una parte a otra del tablado la nave", cuando en realidad en la representación cortesana navegaba por el río para volver después al tablado.

Esto se hace todavía más evidente en el caso de El Premio de la Hermosura. Un análisis a partir del texto y de las acotaciones explícitas referidas a escenografía, con un total desconocimiento de la relación de la representación, apuntaría a un tipo de escenario polivalente, enriquecido con efectos escénicos: las nubes que bajan y suben (pp.375-376), incluso el descubrimiento de los templos, primero el de Cupido y luego el de Diana (pp.374 y 401), al no existir mayor especificación escenográfica, que la mención de un lienzo que se abre, podría conducir a pensar que se trata de la cortina del vestuario que se descorre para dar paso en el foro a la visión del dios sobre su altar. Y la puesta en escena fue mucho más compleja que todo esto. Por ello, una vez más, hemos de acudir a las relaciones.

Así son descritos el teatro y escenografía de El Premio de la Hermosura :

"se escogieron por teatro el sitio llano que hay entre la bajada del castillo y palacio y el primer brazo del río Arlanza (...) Aquí se hizo un tablado, igual con el suelo de ciento y cincuenta pies en largo y ochenta en ancho, y atajándole por parte de occidente en un apartamiento de cincuenta se hizo el vestuario, y en el cuatro aposentos (...) para que en cualquiera se vistiese una de las cuatro personas reales; detrás de ellos se armó una gran tienda (...) en la cual hubo disposición para vestirse las damas (...) en medio de los cuatro aposentos hubo otro para oficiales de los tornos y otros ministerios de las apariencias (...) y en esta forma para los mismos efectos hubo dos altos -

de corredores, pasadizos y aposentos.

Por el Oriente y Mediodía dividían el tablado dos vallas iguales y consecutivas (...) delante de la primera estuvo la silla de Su Magestad, y a las espaldas apartamientos para caballeros (...) de aquí se levantaba un tablado con gradas en que estuvieron criados de la casa real (...) y entre él y el río se armó otra tienda correspondiente a la del vestuario, que servía de entrada a todo el teatro (...). Por el norte tenía el brazo del río, donde se hizo un muelle en que pudieron caber los grandes (...).

La fachada del vestuario parecía en forma de media luna y en la parte norte, sobre el río, se fabricó una montana de siete estados en alto, y en proporción de la circunferencia, pintados en ella riscos y aspereza, ceñida de algunos caminos y torcidas sendas de aparente rusticidad: llamábase monte Imán (...). Al pie de este monte se levantaba dentro del río un peñasco, donde con mucha propiedad se hizo apariencia de romperse una nave; en lo bajo de la montaña, mirando al teatro, se mostraba una cueva de oscura y pavorosa entrada, y pegado a ella estaba el templo de Diana (...) era catorce pies de ancho y veinte y cuatro de alto, y movíase todo con tanta facilidad como si fuera una pequeña rueda, sustentándose en un perno sólo que tenía en la esquina de la parte norte, puesto con tanto artificio que se extendía a la mitad del tablado, cuando había de manifestar su apariencia: estaba pintado con imitación de edificio brutesco.

Del lado derecho de este monte salía un corredor de buena perspectiva para músicos, ministriles y otros instrumentos, y por donde hombres armados, banderas, tambores y otras insignias hicieron diversas --

muestras en diferentes ocasiones.

Cerca del Mediodía del teatro se veía el Palacio de la emperatriz Aurora, hermo<sup>s</sup>eado con varias pinturas, torreones, castillos, chapiteles y rejas, y al pie un jardín compuesto de flores y hierbas naturales, y en medio una fuente que levantaba el agua un estado.

En medio del frontispicio, junto a este palacio, estaba el templo de Cupido, con dos puertas grandes cubiertas de ramas y cosas verdes, a modo de ramada o selva con que se cubría gran parte de la fachada del teatro, y cuando se abrían parecían detrás las del templo, pintadas de oro y azul.

En la esquina de mano derecha del mismo frontispicio se levantaba un castillo encantado de un sabbio llamado Ardano, con pinturas a manera de cantería, troneras torre y mucho almenaje; subíase a él por unas gradas que se encubrían con un lienzo pintado de cosas rústicas, como peñas y hierbas diferentes, y al correrse este paño se mostraba una cueva que guardaban dos salvajes con sus mazas: rematábase la punta del Mediodía en un peñasco que correspondía al monte Imán, y opuesto a él, con muchos derrumbaderos y muy bien imitada, la aspereza, y en la mitad de su altura la casa de la maga Cirsea, a modo de cueva oscura y rústica.

Sobre el río, algo apartado del Monte Imán, había un torno que se movía velocísimamente sobre las aguas, y encima una tabla en que podía vivir una persona; y este lado estaba todo colgado de telas de diferentes colores, que servían de cortina para encubrir y dar vista al río en algunos pasos de la comedia, en el cual detrás del vestuario había una nave con todas sus

jarcias y demás aparejos para navegar, llevando treinta personas.

A los dos lados del templo de Cupido, cuatro estados en alto, estaban dos nubes, y en medio otra superior que las cubría y acompañaba hasta el suelo, y — dejándolas en él se volvía a lo alto, y tornaba a acompañarlas cuando se habían de levantar a su lugar.

En lo alto del Monte Imán estaba otra nube — muy grande, y todas eran de hechuras diferentes y tan bien pintadas a lo natural que lo parecían mucho. Tenía el vestuario dos puertas para entrar al teatro, una — cerca del templo de Diana, otra debajo del castillo encantado, y había otras entradas por las cuevas, peñascos y montañas.

En esta forma se terminaba el teatro cubierto todo de toldos y coronado de luces, y había ninchas en las escaleras y torres de los castillos, y diez y ocho blandones en el suelo; todos se encendieron de día, — con que no pudo conocerse la noche cuando vino" (pp. 480-483).

Desde luego lo primero que salta a la vista es que esto no tiene nada que ver con el teatro de corral, y que — el montaje precisaba de escenógrafos especializados. La descripción de la fachada del vestuario "en forma de media luna", apunta a una disposición de lienzos u objetos escenográficos en perspectiva. Existen cambios parciales de escenario, templos que aparecen y desaparecen mecánicamente sobre el tablado, no una cortina, sino varias que se corren y se descorren, produciendo cambios parciales en el escenario: así el lienzo pintado de "cosas rústicas" que al descorrerse da paso a la cueva de los salvajes. Además el teatro, el enorme tablado, estaba cubierto como el Coliseo que años des-



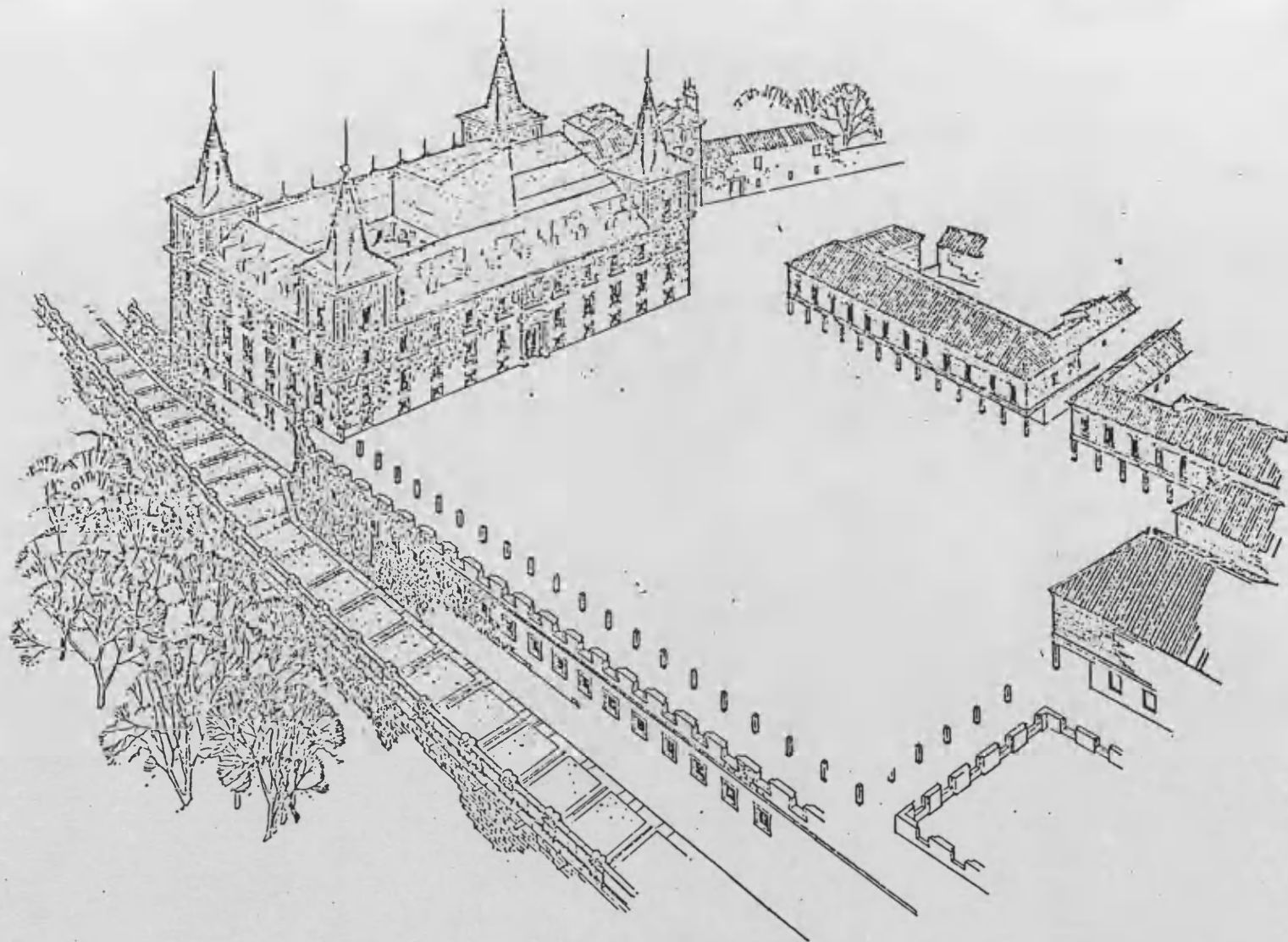
pués construiría Lotti. Y la iluminación que pendía del techo, se extendía por los tablados y ocupaba estratégicamente la escenografía... Esto en 1614.

Veamos ahora la descripción que Fernández Caso hacía del lugar de la representación y de la puesta en escena de El Caballero del Sol:

"Baxa un camino del Palacio al Parque (...) Terminanle bastante anchura, peñas de una parte y de otra un pasamano de piedra (...), remátase en un prado, donde entre el río y el repecho, se forma de árboles una espaciosa plaza (...) [Aquí] ha fabricado un teatro en -- que celebrar el conde de Saldaña la fiesta con una comedia (...) no inferior en artificio y grandeza, a la de los que nos refieren las antigüedades (...) Dauan -- la ultima perfección a su superficie perspectivas de -- cuevas, bosques y peñascos variados con diuersos colores y apariencias, todo tornátil, cuya buelta representa una ciudad con su humana policicia que hasta el -- mismo teatro entraua a mudarse el vestuario. Llegaua a la mitad del río, sirviéndole de muelle para una naue que auía de venir nauegando a dar allí fondo" (f.13-13 v).

Y así lo describe Herrera:

"Fue el sitio del teatro a la falda de la cuesta o descensión del Palacio (...) entre las primeras carreras de árboles a una y otra parte del agua. Fundáronse dos tablados, margenándola por ambas riberas, llegauan a -- estar dentro della, en que (a manera de muelle) entrauan algo superiores, cogiendo medio el brazo del río -- que (...) passaua entre los dos con desembaraço, dexando tabla espaciosa y acomodada para las apariencias que



—Reconstrucción del palacio y plaza ducal



sobre él auían de hazerse. En el tablado de la parte - de Oriente se representó la comedia. Era triangulado - en tres proporciones de ochauo, cercado de varandas, y balaustres (...) tenía largo ochenta pies y cincuenta de ancho. Estaua formada la fachada por donde se dauan puertas al vestuario, de algunas torres y castillos al menados, con galante ostentación de acompañar un tem- plo o palacio cercado de muros, como mostrando también populosa ciudad fortificada. Hazían la vecindad a los lados dos montañas iguales, con algunas veredas para - subir a las cumbres (...) Por los corredores del tabla do auía algunos acheros de preuención para luzes, si - feneciese el día antes que la comedia.

De la otra parte del río quedaua el segundo tablado de miradores, en que huuo un balcón para las - personas reales, y deriuados del a ambos lados, aparta dos y estancias (...) A las espaldas, hazía la parte - del Palacio, se leuantauan quinze gradas al largo del tablado (...) Víanse los dos teatros entoldados por lo superior (...) Auía también algunas puentes de madera y muelles fabricados sobre el río para uso de la embar cación (...) Teníase retirada una naue encubierta, con enramadas que a tiempos se abría, dando lugar que naue gasse [hacia el tablado]."

Por la relación de Herrera, que describe a grandes rasgos la representación, sabemos que el rapto de Diana se produce en el mismo barco de Febo, quien embarca entonces en "un esquife, siguiéndolos a toda diligencia". Se produce - -al volver la nave al tablado- un cambio global de escenario:

"Se movió todo el teatro, pareciendo, en lugar de torres y castillos, montañas asperísimas, nubes que llovieron, granizando con estrépito entre algunos relámpagos y truenos. Víanse por honduras y quiebras de las peñas, fuentes, cuevas y diuersas aberturas. Uno de los príncipes se hundió, sumiéndole la tierra: fue otro arrebatado por la montaña arriba, recogido de las nubes: abrióse una gruta a un lado, tragóse otro, cerrándose. Los demás, la princesa y damas se esparzieron violentamente por diferentes partes de ramas, escondrijos y peñascos, sin saber unos de otros, ni verse, pareciendo sobre todos una niebla que los encubría (...). En medio de la confusa diuisión y alboroto aportó a la misma playa el Cauallero del Sol..."

Tras la aparición del espectro de su antigua amante dándole licencia para huir con Diana. Ambos entonces embarcan en la nave para dirigirse a Inglaterra y de nuevo se asiste, en el momento del desembarco, a otro cambio global de escenario:

"desembarcando con su nueva esposa en el tablado, se mudó el teatro, formando apariencia de obra diferente ciudad y bahía".(ff.29 vº-33 r)

En este caso se trata ya claramente de un tipo de puesta en escena como la que triunfará plenamente en la época de Felipe IV. Para nosotros, la innovación respecto a la puesta en escena de El Premio de la Hermosura, está básicamente en la asunción por dos veces del recurso escénico del cambio global de escenario, y en la disposición de los espectadores que en El Caballero del Sol ocupan un tablado en la ribera opuesta a la del tablado.

El premio de la hermosura y El Caballero del Sol

se construyen, en resumen, como piezas cortesanas cien por cien, a partir de características como las analizadas: inorganicidad de la acción, apoyo en los cuadros como unidad organizativa, estatismo y exceso retórico, indicación minuciosa de la gestualidad, explicable por tratarse de actores amateurs, falta de indicaciones de vestuario, lógica en obras que se plantean, entre otras cosas como juegos cortesanos... Curiosa resulta, en este sentido una observación. En las comedias mitológicas que, según creemos nosotros, estaban pensadas en función de su adaptación a los corrales habíamos observado la concisión en las indicaciones que explicitaban tipos muy codificados en el teatro de corral, sin mayor indicación sobre vestuario ("vejete", "criado", "de camino"), mientras, por contra, se elaboraban más aquellas referentes al vestuario de dioses, nin/fas... En las piezas cortesanas que tratamos ahora -especialmente en El caballero del Sol, cuyo texto no parece haber sufrido tantas modificaciones respecto a su representación cortesana como el de El premio de la hermosura-, sucede todo lo contrario, mientras no se explicita vestuario en los casos de príncipes y princesas (que los nobles-actores, de por sí, ya tenderían a enriquecer), sí que se manifiesta una preocupación por indicar la pobreza en el traje de personajes -graciosos- de bajo rango social, como d. Roque o su criado Merlin que adquieren un significado cómico en el contexto por las infu

las de grandeza que posee d. Roque.

A parte de estas características, ya analizadas, --  
ambas obras asumen -- temas y motivos de gran arraigo en los  
gustos cortesanos, y en la tradición del fasto. El desfile de  
los príncipes en El Caballero recuerda los desfiles en momos y  
piezas cortesanas primitivas (por ejemplo, La trofea). El te--  
ma caballeresco, general en ambas, muestra su conexión con el -  
mundo del fasto y los torneos y hay motivos directamente extraí  
dos de este ámbito. El bando de torneo incluido en El caballero  
(p. 9), el desfile de los príncipes provistos de remos con em--  
presas y motes y la explicación de cada uno..., incluso el plan  
teamiento inicial de El premio (princesa que es obligada por su  
padre, ante la invasión de su reino, a casar con el agresor), re  
cuerda el planteamiento del torneo dramático de Villaviciosa de  
de 1603, aunque en éste el torneo dirima la cuestión en sentido  
favorable a la princesa. De hecho, el mismo concurso de belleza  
en El premio, se plantea casi como un "torneo de belleza", con -  
sus jueces y todo. Algún cuadro, como el de la coronación de -  
Aurora por parte de Cupido (p. 375), parece arrancado de una --  
ceremonia real de coronación... La utilización misma de la músi  
ca y el canto acompañando en general la representación, y en es  
pecial los momentos de mayor espectacularidad, es tradicional en  
fastos y máscaras (desde las de Isabel de Valois de 1564 a las  
de Lerma de 1617), aunque es característica también de otro tipo  
de espectáculos (gremiales, religiosos, etc.); en todo caso, lo  
que hoy resulta evidente es que la evolución hacia el teatro mu  
sical se dará desde este tipo de obras cortesanas. Personajes y  
escenas de probada fortuna en los fastos primitivos aparecen en  
nuestras obras: salvajes, hechiceras y magos ( por ejemplo, la -  
invocación de Mitiline ante la cueva de la maga Cirsea, es simi

lar a una de las invenciones de Isabel de Valois; hechiceros, configurando una escena de encantamiento, aparecían ya en el torneo dramático organizado en 1420 por Alfonso el Magnánimo...)

De gusto esencialmente cortesano son los debates sobre las causas y consecuencias del amor (el de Diana y Narcisa en El caballero, p. 10), las exaltaciones del locus amoenus (El premio, pp. 384-385), los juegos cortesanos de ingenio (El premio, p. 378, El caballero, pp. 12-13), la inclusión de composiciones poéticas, que para nada afectan a la intriga pero sí contribuyen a un climax lírico o erudito (la sesión académica en El caballero, en pleno auge del mecenazgo dispensado por la nobleza a éstas), las reiteradas alusiones mitológicas (especialmente en El Premio, en donde Lope hace aparecer como personaje dirimidor del concurso de belleza a Cupido, cuando no aparecía en la fuente de la obra, la novela del propio Lope La hermosura de Angélica). El tema del suicidio por amor, de tanto arraigo en el teatro cortesano desde la Egloga de tres pastores y la Plácida y Vitoriano, es utilizado por Lope en El premio (primero en el intento fallido de Cardiloro, y finalmente en el suicidio de Tisbe sobre el cadáver de su amante), y también la utilización por parte de príncipes y princesas de criados y criadas nobles, que nada tienen que ver con los graciosos de las comedias de corral, pero sí con los amigos -confidentes y consejeros- tan utilizados por la tradición pastoril cortesana (así Celio de Rolando, en El caballero, o Lindabella de Aurora en El premio), o las escenas de sueño de algún personaje en escena que se encuentran ya en los orígenes de la tradición escénica cortesana (así, en Plácida y Vitoriano).

No queremos pasar por alto algo que, desde el punto de vista de la ideología, nos llama poderosamente la atención: en El caballero, el gracioso no es el criado de un caballero-hidalgo como en las obras de corral, aquí, el que resulta gracioso, es ese caballero hidalgo, por sus ínfulas de grandeza, por sus sueños de caballero andante -eco del éxito de El Quijote-, por esa aspiración constante a medirse con los príncipes de la comedia, de los que sólo recibe desdenes o -como en el caso de Diana- compasión. Personaje que debía mover a risa entre el público noble y cortesano, utilizado cómicamente como muchos años antes se había utilizado a otro personaje de gran éxito en los salones de la nobleza, el pastor-bobo, y con el cual compar--tirá la ridícula -por pretenciosa- ascendencia genealógica:

"...soy don Roque,  
un Cavallero de España,  
a quien del Cid acompaña  
sangre, que es piedra de toque" (p. 8)

#### VI. 4. 6. Conclusiones.

A lo largo del presente capítulo hemos tratado de poner de relieve esa intensa actividad en cuanto a fastos y representaciones teatrales que se despliega durante el reinado de Felipe III. Los fastos cortesanos perpetúan la tradicional complicación escénica y acentúan su carácter de representación, o escena breve cantada. La prueba más evidente, recordémoslo, es el fasto por el bautizo en Valladolid de Felipe IV, en 1605. A lo largo del reinado de Felipe III, y muy especialmente en su primera etapa, la nobleza se asoma curiosa a ese -

fenómeno social y a esa manera de elaborar teatro que se puede contemplar en los corrales. Pero también asistimos, en la segunda década del siglo, y coincidiendo con el reafianzamiento de la nobleza como clase, ante la crisis generalizada del país, a un movimiento de recuperación de una tradición cortesana, -- representada por obras como La fábula de Dafne y el Adonis y Venus. Las piezas de esta segunda etapa - el Perseo, El caballero del Sol, El premio de la hermosura- recuperan los temas preferidos en los gustos cortesanos: el caballeresco y el mitológico-pastoril. Al mismo tiempo, y como prueba de su renovado éxito, existe una tentativa por parte de Lope en esta segunda década de adaptar el género a las exigencias del escenario pobre de los corrales, tentativa que abandonó enseguida, como vimos.

Estas piezas cortesanas, por su confección, entroncan directamente con la tradición teatral cortesana de las piezas más primitivas (Dafne y Adonis) y también -como es característico desde los orígenes de la práctica escénica cortesana- con el mundo del fasto, del que arrancan, según hemos podido comprobar, temas, motivos, recursos escénicos y personajes.

Espectacularmente, al menos en los casos de El caballero y El premio, se estaban aplicando ya técnicas de puesta en escena italianas: iluminación artificial, utilización de la técnica de la perspectiva, techado o entoldado del tablado, y cambios parciales, en un caso, y globales, en otro, del escenario. El caso de El Perseo no es ilustrativo en este sentido: Lope seguramente transformó la obra al publicarla, pensando en las exigencias de los escenarios de corral. Como transformó El Premio, que hubiésemos analizado como ejemplo de escenario polivalente enriquecido con recursos escénicos, sino fuese por la descripción exhaustiva de la relación conservada.

nos, un cambio global de escenario en El caballero, aludía en los siguientes términos a El premio:

"the scene (...) had affinities with the décor simultané of the early religious plays..." (299)

Y lo calificaba más adelante como "multiple stage".

A la vista de la relación no podemos compartir la opinión de este investigador. Es cierto que el escenario se extiende más allá del tablado, incluyendo el río, y que determinadas zonas -¡ojo!, sobre un único escenario- cobran mayor relevancia según el momento de la acción, pero desde luego no se trata de un escenario múltiple medieval. Lotti, utilizó años después, en 1635, el estanque del Retiro en el mismo sentido, y el público desde barcas o desde la orilla asistió a la representación de El mayor encanto amor, de Calderón, que se producía sobre un escenario portátil construido en una isla, pero con utilización también de una nave.

Antes de la llegada de Fontana, primero, (1622) y de Lotti enseguida (1626), a España, ya se conocían las técnicas italianas, y de ello son prueba piezas cortesanas como El caballero o El premio.

Por ello, no podemos compartir afirmaciones como ésta de Arróniz;

"se incorporaba (con la llegada de Fontana y Lotti) al teatro española el nuevo sentido de "escenografía", esto es, la representación de la realidad -paisaje, - ciudad, castillo- metamorfoseada por - los sortilegios de la luz artificial y la perspectiva" (300)



Llama la atención, por otra parte, que los relatores, que sí se muestran admirados respecto a la espectacularidad, no destaquen que se trata de una puesta en escena especialmente novedosa.

El reafianzamiento de la práctica escénica -- cortesana de aparato a lo largo del XVII, hará que la puesta en escena de estas piezas se vaya sofisticando y complicando aun -- más. Y a ello --es evidente-- contribuyeron Fontana y muy especialmente Lotti. Llegaron en el momento oportuno. Pero sus habilidades --más que novedades-- venían a incidir sobre un movimiento en marcha.

CAPITULO VI

NOTAS

- (1) Connecticut, Greenwood Press, 1975<sup>2</sup>, p.62
- (2) Madrid, Gredos, 1977, especialmente pp.174 y 252.
- (3) "Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante — (1617-1622)" en Actas del Congreso Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII, Roma, Instituto Español de Cultura y Ligeratura, 1981, p.258.
- (4) A History of Spanish Stage, Oxford, Clarendon Press, 1967, p.XXVII.
- (5) idem., pp.236-237.
- (6) p.236.
- (7) p.XXV.
- (8) p.XXVIII.
- (9) p.215.
- (10) p.232.
- (11) El artículo fue publicado por primera vez en Cuadernos de Filología, III, 1-2, 1981, pp.9-44. Por éste — citamos. Posteriormente ha sido reeditado en J.Oleza (ed), Teatro y prácticas escénicas: el Quinientos valenciano, València, Institució Alfons el Magnànim, — 1984, pp.9-41.

- (12) art.cit., pp.10-11.
- (13) idem., p.13.
- (14) vid., cap.I, pp.58 y ss.
- (15) vid., cap.I, pp.68-70 y Gómez Manrique, Regimiento - de Príncipes y otras obras, prólogo, selección y vocabulario, A.Cortina, Buenos Aires, Espasa-Calpe, pp Colecc.Austral, 1947, pp.141-146.
- (16) Este recurso lo hallamos en alguna obra temprana de Lope, no estrictamente cortesana, pero sí todavía - muy marcada por esta práctica escénica (así, en La - Imperial de Otón). Por otro lado, se trataba de un - recurso muy "asumible" por la comedia barroca. Si en el marco cortesano tenía una función de panegírico, de enaltecimiento de un protagonista mudo que se encontraba presente en la sala, al marco del teatro público se traslada con una función clara de propaganda de la monarquía.
- (17) En el mismo Gil Vicente según comprobamos en el capítulo II, es perceptible la diferencia desde el punto de vista de la puesta en escena entre dramas-fasto y comedias. Aún cuando éstas incorporen elementos escenográficos propios del fasto, como es el caso de Amadís o Don Duardos, muestran una concepción más integrada entre personajes y escenografía, y se muestran desde este punto de vista (y también desde el punto de vista dramático) más evolucionadas.
- (18) vid., cap.I.

- (19) Ya en 1543, encontramos al comediante Hernando de Córdoba representando en Marchena una farsa, de probable carácter populista, ante la duquesa de Osuna - Lope de Rueda representó en 1551 ante Felipe II en Valladolid, y de nuevo en 1554 en Benavente, en las fiestas que ofreció el conde al monarca, y en 1561 ante Isabel de Valois. Según consta en su testamento, el clérigo sevillano Juan de Figueroa, le adeudaba - 59 ducados por doce representaciones que había efectuado en su casa. En la Valencia del duque de Calabria era conocido y apreciado según consta por los comentarios incluidos en El Cortesano de Luis Milán, vid., J.Oleza, "Hipótesis sobre la génesis...", art. cit., pp.25-27 y "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): Coloquios y señores", en J.Oleza (ed), Teatro y prácticas escénicas, I, op.cit., pp.245-251. En este último artículo J.Oleza, al estudiar el caso de Lope de Rueda observaba: "¿Representaba, pero, las mismas obras en palacios y en casas privadas que en corrales, posadas y plazuelas? En parte, indudablemente sí, pues si Lope de Rueda fue conocido y apreciado en los ámbitos cortesanos fue por su "diferencia" con respecto a los espectáculos característicamente cortesanos (...). Pero, a la vez, Lope de Rueda elaboró parte de su repertorio intentando adaptar su arte a los gustos específicamente cortesanos. De otro modo no tendrían explicación las marcadísimas diferencias de sus "colloquios" pastoriles respecto a sus "comedias", p.246.
- (20) vid., cap.V, n.22.
- (21) L.Cabrera de Córdoba, Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, -

Madrid, J.Martín Alegria, 1857, p.298.

- (22) Remitimos una vez más a J.Oleza, "Hipótesis...", art. cit.
- (23) J.Oleza, "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", Cuadernos de Filología, III, 1-2, pp.153-223, reed en J.Oleza (ed), Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.
- (24) vid., J.LL.Sirera Turó, El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca, - Tesis de Doctorado inédita, Universidad de Valencia, 1980, 4 vols.
- (25) "Hipótesis...", art.cit., p.39.
- (26) C.Pellicer, Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y el histrionismo en España, Madrid, Labor, 1975, p.78.
- (27) J.E.Varey y N.D.Shergold, Fuentes para la historia del teatro en España, I, Londres, Tamesis Books, - 1982, p.38. Esto no quiere decir que el teatro palaciego no se resintiera también en mayor o menor medida de la crisis económica del país. J.E.Varey en "El teatro palaciego y las crisis económicas del siglo XVII" en Homenaje a Jose Antonio Maravall, Madrid, CSIC, 1986, pp.441-446, ha demostrado a través del estudio de documentos de gastos en representaciones de Palacio de los años 1679-1685, la tendencia a una mayor economización, que coincide con

la depresión económica de los años 1677-85.

- (28) Entre la bibliografía manejada consideramos que han sido fundamentales para nosotros los siguientes estudios H.Kamen, El Siglo de Hierro, Madrid, Alianza — Editorial, 1977; F.Brandel, El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II, México, — F.C.E., 1976<sup>2</sup>, 2 vols.; J.H.Elliott (ed), Poder y Sociedad en la España de los Austrias, Barcelona, — Crítica, 1982; A.Domínguez Ortiz, El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias, Madrid, Alfaguara, 1978<sup>5</sup>; B.Bennassar, La España del Siglo de Oro, Barcelona, Crítica, 1983; I.A.A.Thompson, Guerra y — decadencia.Gobierno y administración en la España de los Austrias, 1560-1620, Barcelona, Crítica, 1981; — J.Maravall, La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel, 1975 y Poder, honor y élites en el siglo XVII, Madrid, Siglo XXI, 1979; N.Salomón, La vida rural castellana en tiempos de Felipe II, Barcelona, Ariel 1982; P.Vilar, "El tiempo del Quijote" en P.Vilar, Crecimiento y desarrollo, Barcelona, Ariel, 1974, pp.333-346; — E.J.Hamilton, "La decadencia española en el siglo — XVII", en El florecimiento del capitalismo, Madrid, Revista de Occidente, 1948; J.Regla, "Edad Moderna" en Introducción a la Historia de España, Barcelona, Teide, 1963; R.Carande, Carlos V y sus banqueros, — Barcelona, Crítica, 1977<sup>2</sup>, 2 vols; J.Casey, El regne de València, Barcelona, Curial, 1981 y el art. del mismo autor "Los moriscos y el despoblamiento de Valencia", en J.H.Elliott (ed) Poder y sociedad en la España de los Austrias, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 224-247; E.Císcar, Tierra y señorío en el País Valenciano (1570-1620), Valencia, Del Cenia al Segura, — 1977 y J.LL.Sirera, El teatro en Valencia durante —

los siglos XVI y XVII, cap.I "El marco histórico: la refeudalización del siglo XVI y la crisis española", Tesis de Doctorado inédita, Universidad de Valencia, 1981, 4 vols, t.I, pp.8-46.

- (29) P.Vilar, art.cit., p.338. Para un estudio del panorama general europeo, vid., H.Kamen, op.cit., y F.Brandel, op.cit.
- (30) op.cit., p.150.
- (31) op.cit., p.56 y p.63.
- (32) art.cit., p.204.
- (33) op.cit., p.227.
- (34) art.cit., p.332.
- (35) Las diferencias cronológicas según las regiones son señaladas hoy día por casi todos los historiadores - vid., B.Bennassar, op.cit., pp.78-79. Para el caso valenciano, J.Casey "Los moriscos y el despoblamiento de Valencia", art.cit.,
- (36) vid., Casey, art.cit.,
- (37) vid., Kamen op.cit., pp.44-46, Reglá, op.cit., pp.229-30.
- (38) p.334.
- (39) Bennassar, pp.97-102.
- (40) vid., H.Kamen, pp.84-89, establece una relación cau-

sal entre la población y los precios.

- (41) p.104, y Domínguez Ortiz, op.cit., pp.149-150.
- (42) Bennassar, pp.108-112; Reglá, pp.234-235.
- (43) art.cit., p.335.
- (44) Elliott, art.cit., p.204.
- (45) Reglá, op.cit., pp.236-237 y Salomón, op.cit., p.318.
- (46) Reglá, p.232.
- (47) J.LL.Sirera, Tesis cit., pp.13-14.
- (48) Reglá, op.cit., pp.230-231.
- (49) J.LL.Sirera, tesis cit., t.I, p.21.
- (50) La revolución de las comunidades de Castilla, Madrid, s.XXI, 1977.
- (51) art.cit., p.340.
- (52) Kamen, op.cit., 198-212.
- (53) Utilizamos el término oligarquías urbanas como equivalente de burguesía o patriciado urbano, como hace Kamen, pp.202-3; al advertir que éstas "allí donde hay cifras, suelen delimitar una oligarquía ciudadana más que una clase económica, oligarquía que comprendía la capa superior de mercaderes, funcionarios y clero" en su núcleo más sólido.



- (54) Kamen, op.cit., pp.229-234.
- (55) Kamen, op.cit., p.234.
- (56) op.cit., p.319.
- (57) La cultura del Barroco, op.cit., p.69.
- (58) art.cit., pp.250-251.
- (59) El regne de València al segle XVII, op.cit., especialmente pp.118-176.
- (60) J.LL.Sirera, tesis cit., t.I, p.45 y J.Casey, op.cit. pp.118-176.
- (61) op.cit., pp.194-212, Jago, art.cit., p.250.
- (62) Maravall, La cultura del Barroco, op.cit., p.71.
- (63) Kamen, 198.
- (64) Guerra y decadencia, op.cit. Para todo el proceso — aquí expuesto vid., Bennassar, op.cit., pp.53-56. También Domínguez Ortiz, op.cit., p.196.
- (65) Jago, art.cit., p.282.
- (66) Domínguez Ortiz, op.cit., p.245-246.
- (67) Jago, art.cit., pp.279-286 y Kamen, op.cit., p.145.
- (68) La cultura del barroco, p.71 y 89.

- (69) Kamen, pp.199-200.
- (70) P.Vilar, art.cit., p.335.
- (71) Casey, El regne de València, op.cit., pp.118 y ss.
- (72) Jago, art.cit., p. 284.
- (73) vid., cap.V, n.11.
- (74) vid., N.D.Shergold, A History of Spanish..., op.cit., p.156.
- (75) vid., cap.V, n.36.
- (76) vid., cap.II, n. 181.
- (77) vid., H.Merimée, Spectacles et comédiens à Valencia, Toulouse, 1913, p.73.
- (78) ed. de E.Cotarelo y Mori, Madrid, 1901, acto III, p. 85.
- (79) ed. de J.P.Ressot, Madrid, Castalia, 1972, p.290.
- (80) vid., H.Merimée, Spectacles et comédiens, op.cit., pp.73, 149 y 190.
- (81) Gerónimo Pradas, Libro de memorias de algunas cosas pertenecientes al Convento de Predicadores de Valencia que han sucedido desde el año 1603 hasta el de - 1628..., Biblioteca Universitaria de Valencia, mss. 529, ff. 32 v- 35 r. "Los farseros hicieron un paseo

a las 4 horas antes de representar vestidos a la — turquesa y a la española, en unos caballos y las mu jeres en un coche del virrey muy bien puestas y aca bado el paseo el cual habían hecho con atabales, — trompetas y ministriles representaron en la plaza — de la Seu en un cadalso (...) estando presente en — una ventana el señor virrey", f.33 v.

- (82) H.Merimée, Spectacles et comédiens, op.cit., p.74.
- (83) N.Díaz Escovar, Análes de la escena española correspondientes a los años 1600 a 1613, II, Madrid, 1913, p.48.
- (84) H.Merimée, Spectacles et comédiens, op.cit., pp.74 y 77, n.2 y Alvaro Vich y Diego Vich, Dietario Valenciano 1619-1632, Valencia, 1621, p.13.
- (85) Había casado con doña Isabel Moscoso, hija de Lope de Moscoso Osorio, V conde de Altamira, y de doña — Leonor de Sandoval, hermana del duque de Lerma. Vid., J.Mateu Ibars, Los virreyes de Valencia, Valencia, Ayuntamiento, 1963, p.220.
- (86) Vich, Dietario valenciano, op.cit., pp.11, 32-34. Aporta el dietario variadas noticias sobre la actividad teatral de particulares y sobre comediantes y representaciones en la Casa de la Olivera: Así en — junio de 1619: "Domingo a 23 estrenó Riquelme la ca sa nueva de las comedias con la comedia de las flo res de Lope de Vega", p.13. Y más adelante: "Se ha de advertir en este año [1619] que en medio de tanta tragedia y competencia, no faltaron las comedias; pues entre la compañía de Riquelme y la de Olmedo —

tuvieron divertida a esta ciudad casi todo el año" p.34; "Martes a 16 [de 1621] se supo que en Madrid habían emparedado a Amarilis famosa representanta - por las insolencias del duque de Osuna", p.38; "Viernes a 21 [de 1626] fueron el Legado [del Papa Urbano VIII] y Saqueto [cardenal que venía con él] a visitar a la Virreyna, y les tuvo una comedia, para lo qual conbido algunas señoras", p.56; "Viernes día - de Navidad [de 1626] comenzó a representar Acacio y su mujer Ana Falcón con la Comedia del discreto conpañia de Juan de Villegas, buena Comedia, pobre compañía y el Sábado, día de San Esteban, la representó en el Real", p.71; "Este lunes de Carnestolendas [1627] entre tantas aflicciones por la falta de agua hubo señoras conbidadas en la casa del Conde de Sinarcas, hubo Naranjas, Sarao y comedia hasta la una de la noche", p.79; [febrero, 1628], "por causa de festejar a los 26 Mártires del Japón, los 3 de la - Compañía, y los otros de San Francisco, salió del - Colegio de San Pablo un Carro triunfal acompañado - de muchos niños Cavalleros en él, y a caballo fueron al Real y de allí después de haber hecho una representación se volvieron por el Palau", p.108; "Domingo a 5 [marzo, 1628] y de Carnestolendas hubo en casa de D.Valero Milán regocijo de Naranjas, Sarao y comedia", p.110; "Domingo 24 [septiembre, 1628] comenzó a representar la compañía de Andrés de la Vega marido de María de Córdoba comunmente llamada - Amarilis, y unica representanta, bizarra y bien vestida. La "compañía, la mejor que ha venido a Valencia", p.134; "Lunes a 26 [de febrero, 1629], y de - Carnestolendas, volvió a salir la máscara de los estudiantes (...) Salió porque el virrey mostró gusto de festejar con ella a sus huéspedes [el duque de - Alcalá y su hija], p.150; "Sabado, 3 [noviembre, -

1629], hubo en el segundo patio del Real una Comedia con muchas Señoras convidadas para este efecto, Ciudad y Consejo, Arzobispo e Inquisidores representó Romero la Comedia de Palmerín de Oliva con todas las tramoyas que se habían hecho en el corral", p. 168; "martes a 6 en el Real hubo comedia y sarao representóla Romero y fue la del Príncipe de los Montes", al día siguiente hubo comedia en la plaza del Seo "asistiendo en público tablado, cosa poca; entraron los representantes con menestriles a caballo y ella en coches descubiertos vestidas lucidísimamente: Comedia Cómo ha de ser el buen rey, vieja ya y mala (...) y una mascarada de botargas y figuras, -torneando a lo burlesco", p.169; el 24 de enero de 1630 hubo representación" de los Colegiales del Corpus por la venida del Patriarca", p.174, en septiembre de 1632, con motivo de la boda entre d. Juan Birzuela y d<sup>a</sup> Ana Escrivá "hubo en casa del novio Sarao y comedia", p.238.

(87) Relación de las fiestas que hubo en el casamiento del exm<sup>o</sup> sr. Duque de Braganza con la excm<sup>a</sup> Sra d. Ana de Velasco y del Recibimiento que se hizo en la Raya del Reino de Portugal, B.N.M. mss 3826, ff. 1-20, ff.6 v<sup>o</sup> y 20 r. De esta noticia ya da cuenta -- J.E.Varey en su artículo "Ganassa en la península ibérica en 1603" en J.M.López de Abiador y A.López Bernasocchi (ed) De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez, sl, Jose Esteban editor, 1984, pp.455-462.

(88) vid., cap.II, p.218.

(89) A.Fernández Guerra, Noticia de un precioso códice -

de la Biblioteca Colombina..., Madrid, Rivadeneyra, 1864, pp.11-31.

- (90) idem., pp.24-25.
- (91) Memorias de d.Diego Duque de Estrada en Autobiografías de soldados (siglo XVII), Madrid, B.A.E., 1956, t.XC, pp.310-311.
- (92) La publicación completa de las Actas de esta Academia la están preparando los profesores E.Rodríguez, J.L.Canet, y J.LL.Sirera.
- (93) vid., H.Merimée, El arte dramático en Valencia, Valencia, Inst. Alfons el Magnànim, 1985, 2 vols, t.II, pp.400-403.
- (94) vid., F.Fernández Murga "El conde de Lemos virrey-mecenas de Nápoles" en Annali dell'Istituto universitario orientale, Nápoles, 1962, pp.8 y 16, vid. también otros trabajos del profesor F.Fernández Murga sobre esta Academia. La academia napolitano-española de los ociosos, Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1951, p.6., "I centri letterari a Napoli al tempo del conte di Lemos", en Atti del Congresso internazionale di Studi sull'Età del Viceregno (Bari, 7-10 ottobre, 1972), Bari, 1977, pp.49-66. Diego Duque de Estrada en sus Memorias, op.cit., pp.312, 315, menciona algunas comedias suyas que según él se representaron en el Palacio del virrey en Nápoles: El rey Sebastián fingido y El forzado vencedor. En los Carnavales de 1616 se representó otra comedia de repente. Da fe también de la asistencia a alguna comedia italiana en casa de nobles napolitanos. No entra

mos en la veracidad de todos los hechos narrados en las Memorias, vid. al respecto B.Croce, "Realidad y fantasía en las memorias de Diego Duque de Estrada" Boletín de la Universidad de Santiago (1934) pp.3-23. En todo caso estuvo en Nápoles y refleja el ambiente de la corte virreinal.

- (95) W.F.King, Prosa novelística y Academias Literarias - en el siglo XVII, Madrid, Anejos, BRAE, 1963, pp.27-28.
- (96) King, op.cit., p.42, la fecha entre 1605-1608. Por las noticias que aporta Lope en su Epistolario, ed. de A.González Amezúa, Madrid, RAE, 1935-43, 4 vols, t.III, p.77, 80, 84, 89, 95, 101. La primera sesión se inició en 1611.
- (97) Epistolario, t.III, p.45.
- (98) Epistolario, t.III, pp.9-10: "Gerónimo López vino -- con la Baltasara, algo más flaca. La biuda de Sán-- chez es ya de Heredia.Persuádenla que se casse y di-- ze que venga el señor Gayferon a libertarla. Murióse Papirulico, hermosa, moza, música y mujer de la come-- dia única".
- (99) H.Rennert y A.Castro, Biografía de Lope de Vega, Madrid, Anaya, 1969, p.177 y n.31, vid., también J. de Entrambasaguas, "Una guerra literaria del Siglo de - Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos" en Estudios sobre Lope de Vega, Madrid, 1946-1947, 2 vols.

- (100) Rennert y Castro, p.198, King, p.48. Lope de Vega — da cuenta de ella en su Epistolario, t.III, p.102.
- (101) J.Jiménez Rueda, Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo, - México, 1939, pp.267-269.
- (102) F.López Estrada, "Nueva lectura de La Representación del nacimiento de Nuestro Señor de Gómez Manrique", Atti del IV Colloquio della Società Internazionale - pour l'Etude du Théâtre Médiéval, Viterbo 1983, pp. 423-446.
- (103) A.González de Amezúa, Isabel de Valois reina de España, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1949, 3 vols, t.I, p.230.
- (104) L.Cabrera de Córdoba, Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, Madrid, Martín Alegría, 1857, p.142.
- (105) N.D.Shergold y J.E.Varey, Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, p.7.
- (106) "Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII", Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, nº 8, 1925, pp.461-470.
- (107) N.Díaz Escovar, Anales del teatro español, II, op.cit. p.30.
- (108) Para los lamentos de pobreza y peticiones de ayuda al duque de Sessa para que se hiciese cargo de la dote de ingreso en el Convento de Marcela, vid., Epistolario, op.cit., t.IV, pp.72-73,79.



- (109) H.Rennert y A.Castro, Biografía de Lope de Vega, op. cit., p.162.
- (110) No vamos a insistir en este aspecto de la fiesta barroca bien estudiado por J.A.Maravall, La cultura — del barroco, Barcelona, Ariel, 1975, especialmente — la Cuarta parte: "Los recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca", pp.415-494; imprescindible es el artículo de A.Bonet Correa, "La fiesta barroca como práctica de poder", Diwan, 1979, n<sup>o</sup>s 5/6, pp.53-85 y las interesantes precisiones de F.López — Estrada sobre las relaciones de fiestas en el Barroco, "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la — Edad Media como asunto "festivo" (el caso del "qui<sub>jo</sub> te)", Bulletin Hispanique, 1982, LXXXIV, pp.291-327.
- (111) G.Aguilar, Fiestas Nupciales..., Valencia, Pedro Patricio Mey, 1599, Lope de Vega Carpio, Fiestas de — Denia..., Valencia, Diego de la Torre, 1599.
- (112) Valencia, Pedro Patricio Mey, 1608.
- (113) Rennert y Castro, Biografía de Lope, op.cit., p.159 y Lope de Vega, Epistolario, op.cit., t.III, p.6.
- (114) Colección de documentos inéditos para la historia de España, t.42, p.545.
- (115) vid., más adelante, p.565.
- (116) Translation del Santísimo Sacramento a la Iglesia — Colegial de San Pedro..., Madrid, J. de la Cuesta, — 1618.

- (117) Relación de las entregas de las S<sup>mas</sup> S<sup>ras</sup> d. Ana — Reina de Francia y D<sup>a</sup> Isabel Princesa de España. 1615.  
B.N.M., mss. 2348, ff. 219-232.
- (118) Vid., Epistolario, III, p.215. Sobre las peticiones de equipage para la jornada que Lope hace al duque de Sessa, con el tono adulator y llorón que las caracteriza, vid., p.212 "... yo para mi no hubiera me nester nada; pero todos saben ya que voy sirviendo de capellán a Vex<sup>a</sup>, y que, por dicha, me han de mirar muchos en su seruijio; y que, aunque no tengo de ser más que un criado que aumento el número de los demás, tengo de yr como quien lo es suyo (...): sotnilla y herreruelo podrán ser de cualquier seda negra, aforrándolos, la sotana en bayeta y el herreruelo en felpa, porque entiendan Lermas y eçeteras que me lleva Vex<sup>a</sup>..."
- (119) H.Rennert y A.Castro, op.cit., p.544.
- (120) vid., E.Cotarelo y Mori, Mira de Amescua y su teatro, Madrid, 1931, p.32.
- (121) ed. de N.Alonso Cortés, Valladolid, 1973<sup>2</sup>, pp.214, - 265 y 118: "Yo por la manaña fui con algunos amigos y no pudimos entrar, por la guarda; cerca de las tres volví, y como había la misma dificultad y yo deseaba en extremo verlo todo, viendo bajar a un paje del Duque, que parecía hombre noble, me llegué a él y le dije: Los extranjeros tienen todas las libertades. V.Md, aunque no me conozca, me haga merced tomarme por la mano y ponerme en donde pueda ver el banquete".

- (122) Es divertida, por poco convincente, la Carta del monarca a los diputados del principado de Cataluna con las causas que motivaron el cambio de lugar para su boda, que en principio habia de celebrarse en Barcelona, ya que allí debía acudir el rey para celebrar Cortes, vid., B.N.M. mss 2346, ff. 161-163.
- (123) G.Pradas, Libro de memorias..., op.cit., B.U.V., mss. 529, ff. 17r-17v<sup>o</sup>.
- (124) B.N.M., mss 2346, f.182.
- (125) Cabrera de Córdoba, op.cit., p.36.
- (126) p.3.
- (127) A.González Amezúa (ed), Epistolario, op.cit., introducción, t.I, p.52.
- (128) Papel del Cardenal de Toledo, d.Bernardo Rojas y Sandoval al duque de Lerma sobre el remedio de algunas cosas, B.N.M. mss. 4013, ff. 101-104 v<sup>o</sup>.
- (129) op.cit., p.69.
- (130) El conjunto palacial de la Villa de Lerma, Valencia, Castalia, 1967. Las ilustraciones que aportamos están extraídas de esta obra.
- (131) op.cit., p.165.
- (132) vid. Cervera Vera, op.cit., pp.140-141 y p.143 y p. 132.

- (133) Cervera Vera, p.541 y ss.
- (134) vid., J.J.Martín González, El artista en la sociedad española del siglo XVII, Madrid, Cátedra, 1984, pp.144-148.
- (135) vid., cap.V, p. 422.
- (136) Cancionero, siglo XVII, B.N.M., mss. 4140, f.7r. La atribución es de distinta mano y tinta que el soneto. Aparecen un soneto y dos décimas atribuidas a d. Juan de Lerma -que debe ser el hermano del duque- que fue también virrey de Valencia, ff.15 r-15 vº, 31 r.
- (137) vid. L.A. de la Barrera y Leirado, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII, Madrid, Gredos, 1969.
- (138) La máscara había sido organizada por el marqués de Sarriá, sus dos hermanos y otros caballeros, que con acompañamiento musical y disfrazados a la turquesa recorrieron la ciudad. Delante de ellos iban dos "máscaras ridículas" que F.Gauna, Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III, Valencia, 1926, 2 vols, t.I, pp.176-177, describe así "qual huno dellos fue conocido ser el poheta Lope de Vega, el qual venía vestido de botarga, abito ytaliano que hera todo de colorado, con calças y ropilla siguidas y ropa largo de levantar, de chamelote negro, con una gorra de tersiopello llano en la cabeça y este yva a caballo con huna mula vaya ensillada a la gineta y petral de cas

caveles y por el vestido que traya y arsones de la silla llevava colgando diferentes animales de carne para comer, representando el tiempo del carnal, como - fueron muchos conexas, perdisses y gallinas y otras aves colgadas por el cuello y cintura de su cuerpo, que avia mucho que mirar en ell; y a su lado isquierdo le hyva la otra máscara, su compañero, vestido... ganassa ytaliana, el qual llevava colgados de su vestido muchas especies de pescados, como aquél que representaba la quaresma (...) iendo cargado de abadechos, merlussas y concrios secos y otros remoxados y entre todos estos también traya colgando otras suertes de pescados frescos como fueron langostas, lissas y llobarros y sardinetas de Calpe y en la cabessa — traya esta máscara quaresma a modo de turbante con - unos círculos de madera delgada y por ellos colgando muchas anguilas frescas y sardinas saladas y otros - pescados comunes, y el que hazia esta figura y máscara de la quaresma era un truhan del rey..."

- (139) F.Gauna en su Relación de las fiestas celebradas en Valencia, citada , t.I, pp.89, 104-105, daba cuenta de ello en los siguientes términos: "en la sala grande de palacio representó Villalva con su buena compañia huna comedia regosixada aquella noche ante Su Magestad y Altessa y de las demás damas y caballeros, que se hallaron presentes". Y más adelante: "hoyeron comedia Su Magestad y Altessa dentro del castillo la qual representó Villalva con su buena compañía..." Y "estando oyendo otra comedia y representación gustossa, hun valerosso capitan de la guardia de la mar - (...) y por esta novedad no passó adelante la representación de la comedia".

- (140) Fiestas de Denia al rey Cathólico Felippo III, Valencia, Diego de la Torre, 1599. El ejemplar manejado posee una paginación errónea. Damos una propia, - ff. 68-70.
- (141) B.N.M. mss. 2346 f. 190 r-v<sup>o</sup>. F.Gauna, op.cit., t.II, p.898: "se holgavan mucho los cortessanos y vesinos della que las hoyan [ las comedias ] quan bien que - las representavan, siendo el autor della Villegas - con su buena compañía de representantes que tenía, - representando algunas noches en el palacio delante - Sus Magestades y de todas sus damas y cavalleros dan do contento a todos con sus buenas comedias y entra messes, con la suave mussica que tañían cantando en ella muy buenos romos y letrillas en alabansa de Sus Magestades".
- (142) No deja constancia de ella Gauna. Recogemos la noticia del mss. 2346, f.180 v<sup>o</sup> de la B.N.M. Otra relación manuscrita con el título Relación de las fiestas y recibimiento que hicieron en la ciudad de Valencia y Denia al rey don Philipe terçero nuestro señor, incluida en la segunda parte del Memorial de cosas diferentes curiosas recogidas por d.Juan de Cisneros Taglie, ff.58-73, recoge así la noticia: "En - llegando a Palaçio se comenzó una comedia en una sala grande, aderezada con la tapiçería de la historia de Túnez; salió Su Alteça, y las damas se sentaron - por los lados a lo largo y apartadas una de otra por que las máscaras se pudiesen llegar a tomar lugar y las señoras que havia se quedaron cerca del estrado.

Su Magestad se quedó haciendo colaçión sin salir a la comedia la qual prosiguió con muy buena maraña

y poco antes que se acabase, por una puerta frontera de donde estaba Su Alteza, salió Su Magestad con las diez y seis máscaras..."

- (143) B.N.M. mss 2346, f.196 rº.
- (144) Sobre un carro un caballero era conducido a ajusticiar por orden de la corte de la diosa Venus. Era castigado porque "tuviendo buena ocasión de gossar de su hermosa dama, a quien tanto amaba, no quiso gossar della por temor y amor que le tenía". Diversas figuras adornaban la carroza: Ocasión, Aviso, Entendimiento, Animo Valeroso, Buen Sufrimiento y Esfuerzo Valeroso, estos cuatro últimos vestidos de ermitaños. Otra figura representaba el Pesar. A caballo acompañaban a la carroza, el Apetito, el Arrepentimiento y el Miedo. Detrás de todos seguía la figura de Venus. El cortejo desfiló ante el palacio real desde donde los reyes lo contemplaron, vid. Gauna, op.cit., t.II, pp.822-826.
- (145) B.N.M., mss 2346, f.197 r.
- (146) Gauna, op.cit., t.II, pp.931-933.
- (147) L.Cabrera de Córdoba, Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, Madrid, 1857, pp.59-60.
- (148) C.Pérez Pastor, Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII, 2 vols, Madrid, 1901-Bordeaux 1914, I, pp.350-351. Da noticia de ello L.Cabrera de Córdoba, Relaciones de las cosas sucedidas..., op.cit., p.85.

- (149) Vid. N.D.Shergold y J.E.Varey Fuentes para la historia del teatro en España, op.cit., t.I, pp.43-46.
- (150) Copias de unas cartas que Felipe III N<sup>ro</sup> Sr. escribió a la Crist<sup>ma</sup> Reina de Francia su hija, B.N.M. - mss.2348, ff.441 r<sup>o</sup>-449 v<sup>o</sup>.
- (151) N.Díaz Escobar, II, 126.
- (152) idem., p.88.
- (153) H.Merimée Balado, La condesa de Lemos y la corte de Felipe III, Madrid, Paraninfo, 1950, pp.30-31.
- (154) apud. Pierre Vilar, Crecimiento y desarrollo, op.cit. p.337.
- (155) apud. J.Brown y J.H.Elliott, Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV, Madrid, Alianza, 1981, p.66.
- (156) vid. N.Tenorio y Cerero, Noticias de las fiestas en honor de la marquesa de Denia, Sevilla, 1896, pp.23 ss. Vid. también F.Ariño, Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604, Sevilla, 1873, pp.110-111 y 571.
- (157) N.Díaz de Escobar, Anales del teatro español correspondientes a los años 1581 a 1639, Madrid, 1913-1914, 2 vols, t.I, p.46.
- (158) Recogemos algunas de estas composiciones que se encuentran en el manuscrito 861 de la B.N.M.: "Preñado el monte, tímida la gente/ desgajan olmos, cortan — juncia y caña/ salen diez mil soldados a campaña/ y



llegan las galeras a la puente/ Noticia a las nubes  
el teniente/ que en Octubre no llueba en toda España/  
sale el cabildo en forma, gran haçaña,/ pero a mí —  
pareçia impertinente,/ el otro de amarillo se hace  
rajas/ diciendo, aparta, buelve, quita, ponte/ que —  
llegan a Triana ya las postas/ Suenan tambores, pifa  
nos y cajas/ y el martes en la tarde pare el monte/  
si no lo han por enojo tres langostas", ff.621-622.

Otra: "Títulos, generales, caballeros,/avisos, capi  
tanes de fronteras,/ clarines, cajas, pifanos, vande  
ras,/ soldados, coseletes, mosqueteros,/ alguaciles,  
ministros, escuderos,/ damas, galanes, galas y gale  
ras,/ tapices, pompas, músicas, chimeras,/ veintiqua  
tros, jurados y maçeros./ De gualda va a don Diego a  
dar la venia/ Enríquez de Ribera va de Blanco/ y el  
de la Cruz de Malta en su litera,/ diciendo afuera,  
aparten, que entra Denia,/ no dispare ninguno,/ paso  
franco,/ y passó una mujer en su litera/, f.622. Otra:  
"Cuis est ista que ascendit de deserto/ preguntó un  
socarrón a un licenciado/ ni lege bellacorum gradua  
do/ de bigote engomado y cuello abierto/ El qual le  
respondió de risa muerto/ tineme esta brabeça seor  
soldado/ tan absorto y sin mí, tan embobado/ que aun  
informarme de lo ques no açierto./ Dicen que naçe es  
te alboroto y fiesta/ de que Sevilla a una mujer re  
çibe/que pago le hará con un pax vobis/ Luego entró  
en su litera mui compuesta/ y él dándose en los pe  
chos dijo vive/ gran Marquesa y al Rey ora pro no  
bis", f.623. Otra: "En día prodigioso y aciago,/ la  
sota Reyna y toda su quadrilla/ del almadraba se lan  
çó en Sevilla/ y dio en diez mil escudos Santiago./  
Hizo en los bienes propios grande estrago/ de la çiu  
dad que sufre albarda y silla,/ quéntola en joyas, —  
que llevó a Castilla/ con que fundar pudiera otro —

Cartago/ Pidió a la rica maya el asistente,/ bailó la  
carabanda el regimiento/ que en la casa de locos hizo  
escala./ También salió a este gran recebimiento/ Apo  
lo con el coro de su gente/ cantando en versos venga  
en ora mala", ff.623-624. Finalmente, el atribuido a  
d.Juan de Arguijo, en los ff. 621-622: "He aquí que  
en refrescar los caminantes/ el señor veintiquatro se  
ha estremado/ he aquí el de Santa Cruz que rodeado/  
de señores salió hasta Tablantes./ He aquí puente y  
galeras abundantes/ ella de gente y ellas de cuidado/  
he aquí en Sevilla no quedó soldado/ que no salió y  
volvió más necio que antes./ He aquí que la ciudad -  
se vio ir en forma/ y de sus regidores el más digno/  
relató el parabien en larga arenga./ He aquí que des  
to el pobre agravio forma/ y he aquí en fin que la  
marquesa vino,/ pues ¿dígame, señores, qué que venga?".

- (159) Cabrera de Córdoba, op.cit., pp.90-91.
- (160) Vid. más adelante, p. 631'.
- (161) J.Cisneros Tagle, Memorial de cosas diferentes curio-  
sas... R.A.E.H, mss 9/425, f.150 vº.
- (162) L.Cabrera de Córdoba, op.cit., pp.130-131.
- (163) idem. p.132.
- (164) idem. p.142 y 144.
- (165) C.Pérez Pastor, op.cit., I, p.353.
- (166) N.Alonso Cortés, Noticias de una corte literaria, -  
Valladolid, 1916, p.32 y C.Pérez Pastor, op.cit., I,

pp.353-354 y 356.

- (167) Cabrera, pp.217 y 224.
- (168) Pinheiro da Veiga, Fastigimia..., op.cit., p.117 a -  
119.
- (169) Cabrera, 217.
- (170) Cabrera, pp.272, 279 y 295.
- (171) p.298.
- (172) J.Alenda y Mira, Relaciones de solemnidades y fiestas  
públicas de España, Madrid, 1903, 2 vols, t.I, p.147.
- (173) Cabrera, 402.
- (174) Epistolario, op.cit., t.III, p.35 y 39.
- (175) idem. 441-442, 455.
- (176) Anónimo, Memoria de las bodas del Almirante de Cas-  
tilla, B.N.M. mss 18722-<sup>1</sup>
- (177) C.Pérez Pastor, op.cit., I, p.356.
- (178) Epistolario, III, p.127.
- (179) idem., p.128.
- (180) B.N.M. mss.11.807, ff.174-191 vº
- (181) C.Pérez Pastor, I, p.159.

- (182) J.Alenda y Mira, op.cit., I, pp.184-185.
- (183) A. de León Soto, Noticias de Madrid, B.N.M. mss.2395, f.30.
- (184) Transcribimos dos de las composiciones que se conservan en el mss.947 de la B.N.M. ff.222 r-222 v<sup>o</sup> y — 226 r: "Al caco de las Españas/ Mercurio Dios de la-drones/ Don Julián de las traiciones/ se retiró a — las montañas/ y en sus secretas entrañas/ esconde inmensos thessoros /no ganados de los moros/ como bueno peleando/ mas rey y reino sobando/ causa de pena y de llores./ Vistióse de colorado/ color de sangrienta muerte/ fin que le espera su suerte/ que assí está pronosticado/ !ojalá fuera llegado!./ que traiciones nunca oidas/ por privar privó de vidas/ al Príncipe; Reina y Rey/ con hechizos en que ley/ fueron — jamás consentidos./ Esto de querer privar/ el duque con nuestro rey/ y tener tan poca ley/ nos da mucho que pensar/ mas dicen que de hechizar/ ya deve de estar cansado/ para esto se a ausentado/ y pensándolo encubrir/ a dado más que decir/ después que está desterrado./ El que por largas hedades/ toda bolsa deja enferma/ hase retirado a Lerma/ por no oir decir necedades/ dexa hechas las maldades/ que no ha de tapar su hijo/ y en estando en lugar fijo/ se vistió — de colorado/ para gozar lo que a hurtado/ a sombra — de Crucifixo". La siguiente: "Que en Italia anden — barbados/ los Obispos y los Papas/ que en España anden sin capas/ y los más de ellos tapados/ y que en Lerma con candados/ estéde España el dinero,/ por sin duda afirmar quiero/ que el que dinero a guardado/ y los obispos tapado/ será de España el barbero".

- (185) B.N.M. mss, 234<sup>8</sup>, f.448.
- (186) Epistolario, IV, pp.7 y 9.
- (187) Epistolario, IV, pp.48-49.
- (188) idem., IV, 55.
- (189) Así N.D.Shergold, pp.248-249. La relación, con el — siguiente título, Sarao que sus magestades hicieron en palacio por el dicho nacimiento del príncipe nuestro señor don filipe quarto deste nombre en la ciudad de Valladolid a los diez y seis del mes de junio de 1605. Y encuentra en J.Cisneros y Tagle, Memorial de cosas diferentes curiosas recopiladas por, 2ª parte, que se encuentra en la Biblioteca de la RAH. mss. 9/425, ff. 19 vº 27 vº.
- (190) La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, Madrid, Gredos, 1969, p.268.
- (191) Apud. F.Iñiguez Almech, Casas reales y jardines de Felipe II, Madrid, CSIC, 1952, pp.77-78.
- (192) De estos festejos existen varias relaciones: F.Fernández Caso, Discurso en que se refieren las solemnidades y fiestas con que el excelentissimo duque celebró en su villa de Lerma, la Dedicación de la Iglesia Colegial, y translaciones de los Conventos que ha edificado allí, sl., sl., s.a.; P.de Herrera, Translación del santissimo sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618; F.López de Zárate, Fiestas en la traslación del Santissimo Sacramento a la Igle-

sia mayor de Lerma, esta se halla publicada en — Obras varias, ed. de J.Simón Díaz, Madrid, Inst.Nicolás Antonio, 1947, 2 vols, t.I, pp.71-166. Existe una relación manuscrita en la B.N.M. mss. 10.609 de José Varona, Noticias de la antigüedad y fundación de la Villa de Lerma, que es una copia de la de Herrera.

- (193) P.Herrera, pp.15-17.
- (194) E.Cotarelo y Mori, Mira de Amescua y su teatro, — Madrid, 1931, pp.14-21.
- (195) idem., p.46.
- (196) Herrera, pp.46-47. La descripción que aportamos de estas máscaras en las páginas que siguen en P.Herrera, pp.46 rº-62 r.
- (197) pp.18-23.
- (198) Herrera, pp.58 r-58 vº. Es interesante esta alusión al Bosco. Ya J.A.Maravall, La cultura del Barroco, op.cit., pp.461-462, ponía de relieve esta fascinación del hombre del Barroco por la "extrañeza" de su pintura, fascinación que compartían Quevedo (a parte sus referencias al pintor, Los sueños son — concluyentes en este sentido), y el mismo Lope — quien lo consideraba "pintor excelentísimo e inimitable".
- (199) Herrera, p.26.
- (200) Vid. A poet at court. Antonio Hurtado de Mendoza, Oxford, Dolphin, 1971, p.23.

- (201) Cotarelo y Valledor, El cardenal d.Rodrigo de Castro, Madrid, Magisterio Español, 1945-6, 2 vols, t.II, pp. 83 y ss.
- (202) Merimée, Spectacles e comédiens, op.cit., p.217.
- (203) N.Alonso Cortés, Noticias de una corte literaria, - op.cit.
- (204) En 1608 Lope es requerido por el Conde para solucionar un enfado entre él y Vélez de Guevara. Lope, que afirma, refiriéndose al conde haber "reçibido particulares graçias de sus manos", defiende a Vélez y en vía junto con la carta un "poemilla" al conde en que encubiertamente menciona las relaciones entre Belardo (Lope), Salicio (Saldaña) y Vélez (Lauro), Epistolario, op.cit., t.III, pp.8-9. Otras referencias al de Saldaña de los años 1610 y 1611, en p.15, 42, y - 47.
- (205) Herrera, p.5.
- (206) A las fiestas de Lerma hace referencia en varias de las cartas de su Epistolario. Refiriéndose al duque de Lerma que en principio lo había invitado comenta Lope: "El duque no ha hecho más diligencia: quiera - Dios que como allá se mudan las cosas por instantes y a lo estén de este propósito". Y en otra: "Ayer - hallé al conde de Saldaña en una calle, acaso; haufa días que no le vía: cierto que es un retrato de su - padre, discreto, amoroso, cortés, dulce, afable y - digno de particular consideración en esta edad; dixo me de sus fiestas para Lerma, y me mandaua servirle; yo sirbo al duque de Sessa: no puedo ser de nadie...".

En otra comentando la comedia de Vélez organizada por el de Saldaña: "me dicen que es el jueves: grandes - prebençiones ay de montes, selvas, navios y galas..." op.cit., pp.322, 341-342.

- (207) op.cit., p.257.
- (208) op.cit., pp. 21 v-22 r. Sobre la identificación del término ingenio con el de autor, vid. por ejemplo, C.Pellicer, Tratado histórico..., op.cit., pp.126 y 138-139.
- (209) pp.43 r-43 v.
- (210) op.cit., pp.144-145.
- (211) Fernández Caso, p.17 v: "Los representantes (...) de ley taron los sentidos con sus dulzes y agradables en gaños, dejándolo suspenso todo el grande artificio y aparato". Herrera, p.27 y 64 consigna en una ocasión "Tuuieron de noche comedia en Palacio, que les representó la compañía de Pinedo", y después en la visita a Ventosilla: "se les tuuo merienda y a la noche comedia en Palacio".
- (212) D.A.Parrino, Teatro eroico e politico de'governi de' Vicerè del regno di Napoli, Nápoles, 1730<sup>2</sup>, t.II, p. 76, apud. O.H.Green "The literary court of the Conde de Lemos at Naples 1610-1616" Hispanic Review, nº 4, 1933, p.306, n.80. En 1616, cuando Lemos deja el vi-rreinato y regresa a España, Sánchez y su compañía - piden licencia para trasladarse en la nave del conde. La nave atracó en Valencia y el conde se hospedó en el palacio del real. Hasta Valencia se desplazó Lope



para recibir a Jerónima de Burgos ("La loca") que venía en la compañía. De ello da cuenta en su Epistolario, t.III, p.254: "Ayer llegó aquí La Loca que ha venido con Sánchez y toda la compañía, con el conde, desde Barzelona, en las galeras, en mar y tierra les ha oydo comedias que tenían, algunas de las quales [ el conde ] me ha celebrado apasionadamente."

- (213) A.Paz y Melia "Correspondencia del Conde de Lemos -- con don Francisco de Castro, su hermano y con el príncipe de Esquilache (1613-1620)" Bulletin Hispanique, 5, 1913, pp.249-258 y 349-358.
- (214) Hermida Balado,  
p.35.
- (215) Fiestas que hicieron los señores condes de Lemos -- en la su villa de Montforte como mayordomos nombrados de la Confradía de nuestra señora del Rosario -- Ano de 1620, en Memorial de cosas diferentes curiosas recopiladas por J.de Cisneros y Taglie, 4ª parte, Biblioteca de la RAH, mss. 9/426, f.167 vº.
- (216) Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1968, pp.444-445.
- (217) Epistolario, t.IV, pp.53-54 y 57.
- (218) Fiestas..., manuscrito cit., f.168 r.
- (219) No podemos estar de acuerdo, en este sentido, con J.I.Abellán, Historia del pensamiento español, III: del Barroco a la Ilustración, Madrid, Espasa-Calpe,

1981, quien tras analizar el proceso histórico que lleva al esplendor de la nobleza como clase en el Barroco, concluye: "Desde el punto de vista de la cultura -considerada en conjunto como clase, y registradas las excepciones debidas- podemos decir que la nobleza abdica de su responsabilidad ante el país" (p.41) Y añade: "El clima ideológico y el patrimonio de la cultura lo ejerce sin duda ninguna -durante todo el XVII la clase eclesiástica", nombrando un número de artistas que fueron también religiosos (Góngora, Lope, Calderón, Mira de Amescua...), aludiendo a lo que Menéndez y Pelayo llamó -quizá exageradamente- "democracia frailuna". Pero hay que tener en cuenta, en el terreno teatral que nos ocupa, varias cosas: en primer lugar -y el mismo Abellán llega a apuntarlo- muchos de ellos, si no la mayoría, eran religiosos por supervivencia (el caso de Góngora es clarificador); en segundo lugar, el hecho de que fueran religiosos no determina su producción en este único sentido: atienden a una demanda para una fiesta religiosa, para el cumpleaños de un rey, para un corral o para el recibimiento de un embajador, en igual medida. Nadie niega el influjo de la religión en el pensamiento barroco -¿cómo podríamos tras la ofensiva contrarreformista?. El clima ideológico -o mejor para nosotros, las ideas dominantes- son las de la clase dominante, configurada en el Barroco fundamentalmente por la alianza alto clero-nobleza, y esta última como aquélla no se inhibe de nada que suponga mantener sus privilegios. J.A.Maravall ha estudiado la cultura del Barroco como aparato ideológico de estado, otorgando especial relieve al fasto y al teatro como resortes de acción masiva: "tal sacralización de los fastos de la monar

quía viene como apoyo desplegado en conservación — del mundo político—eclesiástico en que se inserta — (...). El teatro del XVII refleja, aunque no necesariamente de un modo directo, las formas de vida, — los sentimientos, los valores del código establecido en la sociedad monárquico—nobiliaria, no en un plano real, claro está, sino en el de la sublimación que se estima eficaz para llevar a cabo la defensa de la misma en medio de las tensiones del momento"; La cultura del Barroco, op.cit., pp.298—299. Hay que tener en cuenta que muchos de estos "eclesiásticos" trabajaron o fueron protegidos por nobles (Lope, Góngora, Mira...) y aún por la propia corona (Calderón), e incluso consiguieron sus cargos y beneficios eclesiásticos gracias a ellos (el caso de Góngora o Mira de Amescua): ello determinó en más de una ocasión la confección de obras teatrales de encargo que respondían a los gustos y necesidades cortesanos. Que la clase nobiliaria no ejerciera en su mayoría las letras (y aun así con mayor o menor fortuna hacían sus pinitos literarios — el caso del duque de Lerma, de su hermano Juan, de su hijo Diego, o del Conde de Lemos, y con más categoría, el de Villamediana o Juan de Arguijo, por citar algunos ejemplos) no significa, a nuestro modo de ver, que no influyeran sobre la cultura y el pensamiento Barroco. Tampoco el constructor pone sus manos en la obra, como el albañil, ni traza como el arquitecto los planos del edificio, y sin embargo y en última instancia el edificio mismo responde a — las posibilidades, las necesidades, los intereses, y a veces hasta a los gustos del constructor.

- (221) F.Weber de Kurlat, "El perro del hortelano, comedia palatina", N.R.F.H. XXIV, 2, 1975, pp.339-363. Vid. también J.Oleza, "La propuesta teatral del primer — Lope de Vega", Teatro y prácticas escénicas II: la — comedia, Londres, Tamesis Book, 1986, pp.266 y ss. En El caballero de Illescas, Juan Tomás, labrador pen— denciero, jugador y mujeriego, muestra su arrojo sal— vando la vida al infante Fernando y matando a dos de sus atacantes. Juan desconoce la verdadera identidad del príncipe, pero éste le entrega un diamante y le pide que cuando suban al trono Isabel y Fernando, lo entregue a la Reina. Como consecuencia del asesinato Juan huye a Nápoles. Se enamora de Octavia, la hija del Conde Octavio, y huyen juntos a España, a refu— giarse en la aldea en casa del labrador que supuesta— mente es el padre de Juan. El conde los persigue y — pide justicia al monarca. Gracias al diamante se des— cubre la identidad de Juan, noble hijo de un conde — Napolitano muerto, concertándose entonces la boda — con Octavia. La comedia desarrolla el tema favorito del género: la contraposición entre apariencia rústi— ca y alma noble: el descubrimiento de los verdaderos orígenes pondrá las cosas en su sitio. Aparte de las características en común con comedias de género pala— tino: cuadros, no de exigencia escenográfica sino — que se vertebran únicamente sobre el juego escénico (el del juego de naipes, por ejemplo, la ronda noc— turna del infante...), juegos retóricos de galanteo (la escena con Lisena), los disfraces y revelaciones de identidad, bailes y villancicos de los labradores ... A parte de esto las ristras de alabanzas a las — principales casas de la nobleza y muy en especial a "los sandovalés" (pp.123, 141), parecen apuntar a que se trata de una comedia de encargo.

- (222) "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega" Teatro y prácticas escénicas II: la comedia, Londres, Tamesis Books, 1986, pp.325-343 y "Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega" Cuadernos de Filología, III, 3, 1983, pp.145-167, reed. en Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia, op. cit., pp.309-324.
- (223) mss. Espagnol, R. 52.915.
- (224) Paris, 1892. En este catálogo el manuscrito aparece descrito bajo la antigua signatura, 501.
- (225) N.D.Shergold, op.cit., pp.250-251, n.6.
- (226) f. 2 r.
- (227) vid. F. de Gauna, Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III, op.cit., t.I, cap.XIX.
- (228) María de Austria (1528-1603), emperatriz de Alemania y reina de Bohemia y Hungría, era hija de Carlos V e Isabel de Portugal, y hermana de Felipe II. Había casado con el emperador Maximiliano II (1527-1576) de Alemania, rey de Hungría y Bohemia, y marchado a Alemania en 1551. Una vez viuda regresó a España (1581), entrando como terciaria franciscana en el Convento - de las Descalzas Reales, fundación de su hermana la princesa doña Juana, en el antiguo palacio de Carlos V. Allí se instaló en las que habían sido dependencias de los reyes, fuera de clausura y con su numerosa casa. Y allí convivió con su hija sor Margarita de la Cruz. La emperatriz era, como indica el manus-

crito de la fábula de Dafne, tía de la infanta Isabel, hija de Felipe II y de su tercera esposa Isabel de Valois, y era abuela de Felipe III, fruto de la unión entre Felipe II y su cuarta esposa y sobrina doña Ana de Austria, hija de la emperatriz. Vid. C.Pérez Bustamante, Felipe III. Semblanza de un monarca y perfiles de una privanza, Madrid, 1950, pp. 71-77.

- (229) L.Cabrera de Córdoba, Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, p.46, vid. también Copia de cartas dirigidas al cardenal d.Rodrigo de Castro, en donde se evalúa la joya en 30.000 ducados y se describe como "un águila con ricos diamantes grandes y pequeños", y la Entrada de la reina en Madrid, año de 1599, transcritas ambas relaciones en su práctica totalidad por J.Alena y Mira, Solemnidades y fiestas públicas de España, Madrid, CSIC, 1982, pp.129-131.
- (230) Todo el largo parlamento al que nos referimos en nuestra argumentación ocupa los ff. 62 v-65 r del manuscrito.
- (231) Vid. sobre la identificación de estas damas, en este mismo capítulo, las notas 234-241.
- (232) Vid. J.Oleza "Adonis y Venus" art.cit., p.151 y "La propuesta del primer Lope de Vega", Cuadernos de -- Filología, III, 1-2, p.183-4; J.L.Canet y J.LL.Sirena, "Francisco Agustín Tárrega", idem., pp.116-117.
- (233) Para los datos de genealogía de la presente nota y siguientes hemos manejado A.López de Haro, Nobilia-

rio genealógico, Madrid, Luis Sánchez, 1622, y A. García Carrafa, El solar catalán-valenciano-balear, S. Sebastián, 1968. Hemos intentado establecer la fecha ción de la comedia a partir de estos datos y si bien el círculo se estrecha, es difícil dar una fecha exacta a partir de ellos. Las genealogías no aportan la mayor parte de las veces fechas de nacimiento, sobre todo si no se trata de primogénitos, o de personajes relevantes en la historia de la familia. Algunos de los niños participantes murieron muy jóvenes, como d<sup>a</sup> Juana de Aragón, y apenas queda constancia -si es que la hay- de su existencia. En otros casos nos ha sido imposible la identificación. No obstante ofrecemos en esta nota y las que siguen algunos de los datos obtenidos. En este caso se trata de d<sup>a</sup> María Luisa de Aragón y Wernstein, y de sus hermanas d<sup>a</sup> Juana María y d<sup>a</sup> Isabel María. Las tres eran hijas de d. Fernando de Aragón y Gurrea (1546-1592), conde de Ribagorza y V duque de Villahermosa y Luna, que había casado el 10 de febrero de 1582 con d<sup>a</sup> Juana de Wernstein, dama de la emperatriz María e hija de Wratislao, barón de Wernstein y gran canciller de Bohemia. La hija mayor, d<sup>a</sup> María Luisa, contraería en 1610 matrimonio con Carlos de Borja y Aragón, su primo segundo (nieto del duque de Gandía S. Francisco de Borja). Ambos, según cuenta J. Antonio Pellicer en sus Avisos son los famosos duques inmortalizados por Cervantes en El Quijote. D. Carlos participó junto con su hermano en la comedia.

- (234) Nieta de d. Sancho Martínez y Ladrón de Guevara, señor de Leiva. Comendador de Ocaña, Bienvenida y Alcuescas, de la Orden de Santiago, y uno de los más afamados -capitanes de su tiempo. Felipe II le nombró virrey y

capitán general de Navarra.

- (235) Hija de Bernardino de Velasco, primer conde de Salazar, prima de d.Alonso de Alvarado, que participó — también en la comedia.
- (236) Hijos de Juan de Borja y nietos de S.Francisco de — Borja. D.Juan de Borja, entre sus múltiples títulos, había sido embajador de Felipe II en Alemania y luego fue entre 1581-1603, mayordomo mayor de la emperatriz María y, posteriormente (1604), de la Reina de España d<sup>a</sup> Margarita de Austria, mujer de Felipe III. D.Carlos era hijo de su segundo matrimonio en 1576 — con d<sup>a</sup>. Francisca de Aragón y Barreto, fruto de éste debía ser también d.Fernando, aunque no lo encontramos documentado.
- (237) Se trata de d.Diego López de Zuñiga, heredero del — duque de Miranda, Duque de Peñaranda y Marqués de la Bañeza, que casó posteriormente con d<sup>a</sup>. Francisca, — la tercera hija del duque de Lerma.
- (238) Efectivamente, hijo de d.Antonio Fonseca, primer Conde de Villanueva de Cañedo, y de d<sup>a</sup> Margarita Cardona. Casado luego con M<sup>a</sup> de Ayala y Zuñiga, hija de — d.Pedro López de Ayala, Conde de Fuensalida.
- (239) Era hijo de Alonso de Alvarado, que disfrutó entre — otros títulos el de mayordomo de la emperatriz María. Felipe III en carta fechada en Oliva, 16 de febrero de 1599, lo nombró primer Conde de Villamor. Su madre fue d<sup>a</sup> Mariana de Velasco, dama de la Reina d<sup>a</sup> Ana — de Austria y hermana de Bernardino de Velasco, primer conde de Salazar.



- (240) Efectivamente, hijas del pintor de la familia real - en tiempos de Felipe II. A Sánchez Coello y de su mujer Luisa Reinalte, con quien casó en 1541. Sólo poseemos más noticias de Isabel (1564-1612), que fue - aficionada a la pintura. Sobre ellas, que seguramente aventajaban en edad a muchos de los eventuales actores, recayó el peso de la representación. Su padre murió en 1588 y con ello debieron diluirse bastante los lazos que unían a su familia con la Corte. Por otra parte la alusión al pintor hace pensar en que - éste todavía vivía.
- (241) f.31 v.
- (242) f. 39 r-v<sup>2</sup>.
- (243) f. 2 r-v<sup>2</sup>.
- (244) f.5.
- (245) f.7 v<sup>2</sup>.
- (246) f.10.
- (247) ff. 18 r<sup>2</sup> y 61 v<sup>2</sup>.
- (248) La situación privilegiada del monarca frente al escenario en el teatro barroco ha sido estudiada por J. Varey, "L'auditoire du' Salón Dorado' de l'Alcazar - de Madrid au XVII<sup>e</sup> siècle" en J.Jacquot (ed), Dra--  
maturgie et societé, pp.77-91.

- (249) Teatros y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977, pp.200-203.
- (250) Hechos del Condestable d.Miguel Lucas de Iranzo, ed. y estudio por Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1940, - vid. especialmente pp.40, 53, 71, 72, 73, 101-2, 112, 162, 163, 262, 306.
- (251) vid. Shergold, pp.132-133.
- (252) A.Muñoz, Viaje de Felipe II a Inglaterra, Zaragoza, 1554, ed. por P.de Gayangos, Madrid, 1877, p.48.
- (253) vid. C.Pérez Pastor, Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII, 2ª serie — (Bordeaux, 1914), p.9 y N.Díaz de Escovar, Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas, Barcelona, 1924, vol.I, p.7.
- (254) vid. por ejemplo el ms. 2346 de la B.N.M. fol. 181 v.
- (255) S.G.Morley y C.Bruerton, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1968, p.52.
- (256) Obras de Lope de Vega XIII, B.A.E, t.CLXXXVIII, p.337.
- (257) J.Brown y J.M.Elliott, Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV, Madrid, Alianza, 1981, p.49.
- (258) Cronología..., op.cit., pp.322-3:

- (259) Obras de Lope de Vega, cit., XIII, p.32.
- (260) J.Alenda y Mira, Relación de solemidades..., op.cit., p.156-157.
- (261) Lope de Vega Carpio, Epistolario, op.cit., t.III, p. 130 y M.D.McGaha, "Sobre la fecha de composición de La fábula de Perseo de Lope", Bulletin of the Comedians, vol.34, nº 2, 1982, pp.209-216.
- (262) vid. Shergold, op.cit., p.215.
- (263) vid. el artículo de J.Oleza "Adonis y Venus. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega", pp.145-167, en Cuadernos de Filología III, 3, 1983 fundamental - como punto de partida de nuestro trabajo. Reeditado en Teatro y prácticas escénicas II: la comedia, Londres, Tamesis Books, 1986, pp.309-324. Citamos por el primero.
- (264) vid. J.Oleza, p.152.
- (265) vid. para Adonis y Venus, J.Oleza, pp.156-9.
- (266) art.cit., p.161.
- (267) A partir de ahora y para no multiplicar aún más las notas indicaremos entre paréntesis en el texto el número de folio o página en caso de acotaciones explícitas, el número de verso en caso de acotaciones implícitas, el número de escena o acto, como venimos haciendo, cuando se trate de un pasaje largo.
- (268) J.Oleza, art.cit., p.163.

- (269) Da la impresión, sin que ello sea indicado explícitamente, que los pastores utilizan una barca de remos. Celio, al incitarlos a recoger a Danée dice:

"atada he visto a la orilla  
una barca humilde y pobre,  
(...) en ella pasar podemos  
a la nave, porque cobren  
vida estos dos peregrinos..." (p.17)

Y más adelante Amintas:

"Iré contigo aunque tome  
la barca en peso"

Y Alcino:

"!Qué bien la barquilla corre  
impelida de los remos!  
Haced que con ella [ con la nave ] aborde,  
ya se acerca, ya la embiste." (p.17)

- (270) B.A.E., XIII, p.219. Las otras tres obras tratadas ocupan el vol.XIV.
- (271) A.G.de Amezúa (ed) Epistolario de Lope de Vega Carpio, op.cit., vol.III, p.305-6: "Aora me dizen que va Amarillis a la comedia del Laberinto; del suyo quisiera yo salir, mas no tengo ylo de oro, ni aun le quiero; que quando el gusto se halla bien, nezedad es mudarle la cabeza, porque no descansa".
- (272) B.A.E., XIII, p.257.
- (273) idem., p.215 "admirablemente escrita y versificada, como si el poeta hubiese querido suplir, a fuerza de

magnificencia lírica y lujo descriptivo, la falta de interés humano del asunto". En cuanto al Perseo destaca d.Marcelino la "belleza de dicción", p.235. En general es esta una cualidad, con alguna excepción, como la de Las mujeres sin hombres, buscada conscientemente por el autor en las piezas del género, sobre todo las cortesanas y que poco sirve para perfilar - en sí límites cronológicos.

(274) B.A.E. XIII, p.146.

(275) vid. por ejemplo, L.Astrana Marín, Vida azarosa de - Lope de Vega, 1935, pp.254-255, para la fechación de la muerte de Roque.

(276) Menéndez y Pelayo, B.A.E. XIII, pp.264-268, menciona también la existencia de esta obra italiana, a través de Ancona, Origini del teatro italiano, pero seguramente no llegó a manejarla, pues ve reminiscencias de cuentos orientales en este pasaje del disfraz de mercader. El Cefaló de Correggio fue representado en Ferrara, en el marco de una fiesta cortesana, en 1487. Correggio se basó en la narración de las Metamorfosis, también con algunas modificaciones, como ésta del disfraz de mercader. No vamos a extendernos en ello, pero queremos señalar que una de las modificaciones que incluye Correggio respecto a Ovidio, es la resurrección de Procris efectuada por Diana, que da su bendición a los amantes y recuerda la escena similar de Plácida y Vitoriano. Y por cierto comparte con ella la utilización de un escenario híbrido: la casa de Cefaló con su ventana y calle y el bosque.

- (277) Vid. J.Oleza "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega", art.cit., pp.325-343. Resulta notable, asimismo, que los dramaturgos y preceptistas de la segunda mitad de siglo no reconocieran, en muchas ocasiones, los precedentes de las primeras pastorales de fines del XV y principios del XVI, dando lugar a una interesante polémica sobre los orígenes de la comedia pastoril en Italia. vid. al respecto E.Bigi, "Il dramma pastorale del Cinquecento" Acta del Congreso Il teatro classico italiano nel Cinquecento, - Roma, 1971, pp.101-120.
- (278) B.A.E., XIII, p.241.
- (279) Metamorfosis, VIII, 2.
- (280) Metamorfosis, X, 1.
- (281) Corresponde al t.VI de la Colección de libros españoles raros y curiosos, Madrid, 1873, pp.479-494. Por ésta citamos nosotros, posteriormente fue publicada - junto con la comedia por M.Menéndez y Pelayo en Obras de Lope de Vega, B.A.E. XXIX, pp.405-413, Menéndez y Pelayo apuntaba la posibilidad de que el autor de la relación fuese Andrés de Almansa y Mendoza.
- (282) vid. las observaciones preliminares de Menéndez y Pelayo a esta obra en el vol. XXVIII de las Obras de Lope, en donde alude a esta cuestión, o en Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, t.VI, Madrid, 1927, p.388.
- (283) p.48.

- (284) p.269.
- (285) B.R.A.E., III, 1916, pp.621-652; IV, 1917, pp.137-171, 269-308, 414-444.
- (286) p.255.
- (287) A poet at court. Antonio Hurtado de Mendoza (1586--1644), Oxford, Dolphin, 1971, p.224.
- (288) Así por ejemplo en F.Yndurain (ed) Reinar después de morir, Zaragoza, Ebro, 1969, F.Rodriguez Cepeda<sup>(a)</sup>La serrana de la Vera, Madrid, Cátedra, 1982.
- (289) Así, J.F.Bianco, Luis Vélez de Guevara: Más pesa el rey que la sangre, Barcelona, Puvill, 1979, en su edición crítica anotada, p.15, atribuye a la representación de El Caballero del Sol la fecha de 1637, y da como marco en el que ésta tuvo lugar el Palacio del Buen Retiro, basándose en Andres Sánchez de Espejo, Relación ajustada, Madrid, Maria de Quiñones, s.a. Consultado éste último por nosotros lo único que consta es que en 22 de febrero de 1637 hubo unas máscaras en el Palacio del Buen Retiro a las que asistió Vélez, pero no hubo representación de su comedia.
- (290) sign. T.4557, T. 10921, T. 19648.
- (291) Granada, Universidad, 1959.
- (292) P.Herrera, 33 vº.

- (293) F.Fernández Caso, ff. 14 r-14 vº.
- (294) G.A.Davies, op.cit., pp.206 y ss. El entremés, gozó de éxito editorial y fue publicado sucesivamente en Valencia (1618), Valladolid (1619) y de nuevo en Valencia (1620). Cotarelo y Mori lo publicó en su Co--lección de entremeses, loas, bailes, jácaras y moji-gangas, Madrid, N.B.A.E., 1911, 2 vols, I, 322.
- (295) vid. P.Herrera, f.33 v.
- (296) op.cit., p.483.
- (297) C.Pérez Pastor, I, pp.164-165.
- (298) vid., Obras, B.A.E., XXVIII, pp.133 y ss.
- (299) A History..., op. cit., pp. 256.
- (300) Teatros y escenarios..., op. cit., p. 208.



VII. BIBLIOGRAFIA

## 1. FUENTES MANUSCRITAS

- ANÓNIMO, Relación del Recibimiento hecho en Salamanca a la --  
princesa María viniendo de Portugal a casarse con -  
Felipe II !1543!, B.N.M., mss. 4013, ff. 41-58vº.
- Casamento de la princesa Dª María com o principe de  
Castella, don Felipe, filho do Emperador Carlos V.-  
1543, B. N. M., mss. 2421, ff 37v-50v.
- Relación de lo sucedido en el desposouo del Sereni-  
simo rey de Esp. d. Felipe II con cuyo poder se des  
posó Carlos archiduque de Austria con la Serenisima  
Dª Ana en la Ciudad de Praga a 4 de mayo de 1570, -  
B.N.M., mss. 11.087, ff 199R-209vº
- Relación de todo lo sucedido en los casamientos de  
d. Rodrigo y Dª Ana de Mendoza, hija y hermano del  
marques de Zenete y duque del Infantado, los cuales  
se celebraron en Guadalajara, 20 de enero de 1582,  
B.N.M., mss. 11.268<sup>o</sup>.
- Casamiento del duque de Saboya con la infanta doña  
Catalina, hija del rey don Felipe II, 1585, en Zara  
goza, B.N.M., mss. 12951<sup>18</sup>
- Las fiestas que se hicieron en la ciudad de Cuenca  
en la canonización del glorioso San Julian. !1595!  
B.N.M., mss. 12951<sup>18</sup>
- Escritura del casamiento del rey Felipe III con la  
reina Dª margarita, en Gratz, 24 septiembre, 1598,  
B.N.M., mss. 2346, ff 5-11.
- Traslado de la carta que el rey Felipe III envía a  
los diputados del principado de Cataluña con las --  
causas que motivaron el cambio de lugar para efec--  
tuar sus bodas con la reina, Almansa 4 feb. 1599, -  
B.N.M., mss. 2346, ff 161-162.
- Jornada de S.M. y Alteza desde Madrid a Valencia a  
casarse el Rey con la Reina Dª Margarita y su Alt<sup>3a</sup>  
con el Archiduque Carlos. Desde 21 de Enero a 11 de  
1599, B.N.M., mss. 2346, ff. 169-199.

ANÓNIMO, El solemne juramento que S.M. hizo en la insigne -- Ciudad de Valencia este año de 1599..., Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1599, B.N.M., mss. 2346, ff 205-206v<sup>o</sup>.

La entrada que hicieron la reina su madre y el Archiduque Alberto en Valencia, dgo. 18 abril 1599. B.N.M., mss. 2346, ff. 209-218.

Entrada del rey d. Felipe III y la infanta D<sup>a</sup> Isabel, su hija, en la ciudad de Valencia, viernes 19 febrero a las 4 de la tarde, año 1599, B.N.M. mss. 2346, ff 201-204.

Relación de la llegada de los archiduques a Flandes y torneo con que se los obsequió en septiembre de 1599, B.N.M., mss. 687, ff. 5-8.

Relación de la Jornada del S<sup>r</sup> Conde de Lemos y Andra de, virrey de Nápoles a Roma a dar la obediencia a su s<sup>a</sup> y de su entrada y cosas que pasaron en aquella corte, año de 1600, R.A.H., Colección de Jesuitas, t LXXXVIII, fol. 171-182v<sup>o</sup>

Aplauso con que se hizo el bautismo de la infanta Ana María Margarita, [1601]. B.N.M.. mss. 3207, ff -479-487.

Relación de las fiestas en el casamiento del duque de Braganza y Ana de Velasco y del recibimiento que se hizo a la reina en Portugal en 1603, B.N.M., --- mss. 3826, ff. 1-20v<sup>o</sup>.

Solemne procesión en la translación de un monasterio de monjas descalzas. En Lerma, 28 de agosto de 1604, B.N.M., mss. 775, LXXVIII, ff. 490R-491R

Discurso de la entrada, recibimiento y fiestas que se hicieron al duque de Lerma en la V<sup>a</sup> de Tudela, desde que entró hasta que salió de ella que fue a 8 de septiembre de 1609, B.N.M. mss. 4160.

Memoria de las bodas del Almirante de Castilla y del Duque de Cea, nieto del de Lerma [Madrid, 1612], B.N.M., mss. 18722<sup>1</sup>.

Relación de las capitulaciones que se hicieron para el cas<sup>to</sup> de su Mgd del rey de Francia con la Infante

- de Castilla doña Ana de Austria en Madrid 22 de agosto de 1612, B.N.M., mss. 2352, ff. 581R-587v<sup>o</sup>.
- ANÓNIMO, Casamientos de Francia y España, B.N.M., mss. 2352. f.5.
- Relación de las fiestas reales celebradas con motivo de la publicación de los casamientos de los herederos de las coronas de España y Francia. Año 1612, B.N.M., mss. 2348, ff. 45-48.
- Relación del desposorio que se celebró en Burgos entre la Sma. Infanta de España doña Ana y el Xmo príncipe Luís de Francia, 18 de octubre de 1615, B.N.M., mss 2348, ff. 193-195.
- Relación del casamiento del príncipe de España Don Felipe IV con la serenísima Doña Isabel de Borbón, hija mayor de los cristianísimos reyes de Francia. en París a 18 de octubre de 1615, B.N.M., 2348, ff. 197-200.
- Relación de las entregas de las Sermas infantas de España y Francia, [1615], B.N.M., mss. 2348, ff. 201R-208v.
- Relación de las entregas de las Infantas de España y Francia, [Irún, 1615], B.N.M., mss. 2348, ff. 209-213.
- Relación de la jornada de las entregas de las Ser<sup>mas</sup> Sras D<sup>a</sup>. Ana Reina de Francia y D<sup>a</sup> Isabel Princesa de España, hechas en los meses de octubre y noviembre de este año de 1615, B.N.M., mss, 2348, ff 219-232.
- Relación del desposorio que se celebró en Burgos entre la Ser<sup>a</sup> princesa de España D<sup>a</sup> Ana y el Crist<sup>no</sup> príncipe Luís de Francia, 18 de octubre de 1615, B.N.M., mss. 2348, ff. 385-386.
- Breve noticia del desposorio de la Reina Cristianísima doña Ana, infanta de España y entregas de su magestad y de la princesa dona Isabel nuestra señora y de lo sucedido en el viaje de ida y vuelta. Año 1616, B.N.M., mss. 11087, ff. 174R-191v.
- Órdenes de S.M. sobre colaciones, propinas y luminarias, a 27 de septiembre, 1618, B.N.M., mss. 989, f.23v.

- ANÓNIMO, Como fue apartado el Duque de Lerma del valimiento del rey Felipe III, B.N.M., mss. 2348, ff. 401-404.
- Jornada del católico rey Felipe III a Portugal y el recibimiento que le hicieron los generoso y leales portugueses en la populosa ciudad de Lisboa. [1619] B.N.M., mss. 2350, ff. 1-6.
- Relación del rescivimiento que la Ciudad de Merida hizo a Felipe III sábado 4 de mayo 1619, B.N.M., - mss. 2350, ff. 80-86.
- Relación de la entrada que su majestad [Felipe III] hizo en Lisboa a 29 de Junio passado deste año día de St. Pedro, B.N.M., mss. 2350, ff. 288-289.
- Relación de la procesión que ub o el dia del Corpus deste año de 1619 en la Ciudad de Lisboa, la qual vio S.M. del rey d. Felipe [III] en su real Palacio y vino desde Almada a berla en esta forma, B.N.M., mss 2350, ff. 290-291.
- Relación de la entrada de S.M. en dia de Sant Pedro que fue en sábado veinte nuebe de junio deste presente año de 1619 en la Ciudad de Lisboa. B.N.M., - mss. 2350, ff. 292-299.
- Juramento del principe, despues Felipe IV, el 14 de julio de 1619 en Lisboa con un plano del asiento para la ceremonia, B.N.M., mss 2350, ff. 319-320.
- Relación de la procesión marítima con asistencia de S.M. el 16 de julio de 1619, B.N.M., mss. 2350, --- ff. 321R<sup>o</sup>-322v<sup>o</sup>.
- Relación del recibimiento que hizo la Ciudad de Lisboa y los mercaderes, naciones de Arcos y puertas triunfales para el día del entrado que S.M hizo en 29 de junio de 1619, B.N.M., mss. 2350, ff. 323-324
- Empezáronse las fiestas de la beatificación de San Isidro patrón de la villa de Madrid en ella viernes a 19 de Mayo deste año de 620, B.N.M., mss. 2351, - ff. 534-539.
- Breve relación de la fiesta que se hizo a SSMM y AA martes de carnestolendas en la noche en el Alcázar de Madrid en este año de 1623, B.N.M., mss. 2354, - ff. 311-312.

ANÓNIMO, Relación de las fiestas prevenciones y regalos que hizo el Duque de Medinasidonia cuando Felipe IV fue a visitar las costas de Andalucía, [1624], B.N.M.,- mss. 2355, f. 398.

\_\_\_\_\_  
Viaje del rey Felipe IV a Sevilla, año 1624, B.N.M. mss. 2355, f.412vº.

\_\_\_\_\_  
Relación de la entrada del rey en Sevilla, viernes a 1º de marzo, 1624, N.N.M., mss 2355, f. 426.

\_\_\_\_\_  
Relación de las fiestas hechas en Madrid en el bautismo del príncipe, [1629], B.N.M., mss. 3207 ff. - 295-8.

CISNEROS Y TAGLE, Juan de, Sarao que sus Majestades hicieron en palacio, por el dicho nacimiento del principe -- nuestro señor don Filipe quarto deste nonbre, en la ciudad de Valladolid, a los diez y seis del mes de junio, año de 1605 en Memorial de cosas diferentes curiosas recopiladas por \_\_\_\_\_, corregidor de -- la villa de Fromista y regidor perpetuo de la de -- Carrión, 4ª parte, Se terminó en Carrión, el lunes 7 de diciembre de 1620, dedicada a Bernardino de Velasco duque de Frias, Condestable de Castilla, ---- RAH, mss 9/426, ff. 19vº-21vº.

\_\_\_\_\_  
Fiestas que hicieron los señores Condes de Lemos en la su villa de Monforte como mayordomos nombrados -- de la Confradía de nuestra señora del Rosario año -- de 1620 en Memorial de cosas diferentes curiosas -- recopiladas por \_\_\_\_\_ corregidor de la villa de -- Fromista y regidor perpetuo de la de Carrión, RAH - mss 9/426, ff 161R-170vº.

\_\_\_\_\_  
Translación del santísimo sacramento a la yglesia -- colegial de la Villa de Lerma y relación de las --- fiestas que allí hubo, año de mill y seiscientos y diez y siete en Memorial de cosas diferentes curiosas recogidas por \_\_\_\_\_, corregidor de la villa de Fromista y regidor perpetuo de la de Carrión, RAH, mss. 9/426, ff. 86-128.

COVARRUBIAS, Diego, Copia de cartas escritas por d. Diego de Covarrubias, vicedecano de Aragón al rey Felipe III y al duque de Lerma con motivo de la visita de

- S.M. a Salamanca y respuesta del duque, B.N.M., mss ff. 181-3.
- CHACON, Pedro, Historia de la Universidad de Salamanca, ---- B.N.M., mss. 4324.
- CHUMACERO DE SOTOMAYOR, Juan, Acusación de ----- contra don Cristobal de Sandoval y Rojas, duque de Uceda, por haber convertido todo el poder que tuvo en beneficio suyo y de sus deudos, B.N.M., 2394, f. 319.
- FELIPE III, Copias de unas cartas que Felipe III n<sup>ro</sup> S<sup>ra</sup> escribió a la Crist.<sup>na</sup> reina de Francia, su hija, B.N.M., mss 2348, ff. 441-449v<sup>o</sup>.
- GASCON DE TORQUEMADA, Gerónimo, Relación de las fiestas que se hicieron en VALLADOLID, por el dichoso y felice ALUMBRAMIENTO de la Reina D<sup>a</sup> Margarita de Austria, ntra. sra. y de todo lo sucedido en 2 meses dp. por d----- de la cámara de los serenísimos príncipes de Saboya por su Mgd, B.N.M., mss 2807, ff 240-288.
- GASTON DE TORQUEMADA, Diego, Fiestas en el Convento de San Felipe de Madrid por la canonización de Santo Tomás de Villanueva, [1668], B.N.M., mss. 3098.
- HURTADO, Luís, Carta sobre el desembarco de S.M. en Lisboa - 29 junio 1619, B.N.M., mss. 2330, f. 325.
- LEON SOTO, Antonio de, Noticias de Madrid desde 1588 hasta - 1674, B.N.M. mss. 2395.
- LERMA, duque de, Correspondencia, B.N.M., mss. 1492.
- LLANOS, licenciado, Carta del licenciado Llanos a Perálvarez de Vega en que le cuenta las fiestas que hubo en Medina en la entrada de la Reina, Valverde 30 --- abril, s.a. ¿1543?, B.N.M., mss. 18.667<sup>104</sup>.
- MAL LARA, Juan, Sonetos, B.N.M., mss. 2973, ff. 28, 34, 37, 38, 39.
- MARGARITA DE LA CRUZ, Sor, Cartas autógrafas de la infanta - sor Margarita de la Cruz dirigidas a Felipe III y al duque de Lerma, 1603-1611, B.N.M., mss 915, ff. 93-- 119.
- MATTHIEU, Pierre, Vida reservada de Felipe II, con todas las cosas memorables de su reinado, B.N.M., mss 5696.
- MEJÍA DE LA CERDA, Reyes, Discursos festivos en que se pone del ornato e invenciones que en la fiesta del sacra-

mento la parroquia y vecinos de San Salvador hicieron [siglo XVI], B.N.M., mss. 598.

OSUNA, duque de, Ciento setenta y cinco cartas del duque de Osuna d. Pedro Girón siendo virrey en Sicilia y Nápoles al rey y a diferentes ministros y otras personas y cartas del rey al mismo duque, 1608-1620, - B.N.M., mss 1431.

PORTALEGRE, conde de, gobernador de Portugal, Correspondencia con el marqués de Denia, 1597-1600, B.N.M., --- mss. 1439, ff. 27vº91, 160, 282-284, 353.

PRADAS, Gerónimo, Libro de Memorias de algunas cosas pertenecientes al convento de Predicadores de Valencia - que han sucedido desde el año 1603, hasta el de -- 1628, observadas y escritas de mano e industria del R.P.Fr. ---, hijo de dicho convento, B.U.V., --- mss. 529.

ROJAS Y SANDOVAL, Bernardo, Papel del Cardenal de Toledo, ---, al duque de Lerma sobre el remedio de algunas cosas, B.N.M., mss. 4013, ff. 101-104vº.

SAPORITI, Giacomo, La sombra de las heroicas hazañas, anti-- qua nobleza y famosísimo gobierno del .. Sr. D. Pedro de Sicilia, [1611], B.N.M., mss. 2984.

VARIOS AUTORES, Sonetos a la entrada de la Marquesa de Denia en Sevilla, B.N.M., mss. 861, XIV, nº 18, 19, 20, - 21 y 22.

----- En Madrid quando se dixo que el Conde de Benavente iba por visorrey a Valencia, 5 sonetos, B.N.M., --- mss. 2285, ff. 103R-103v.

----- Sonetos al Conde y la Condesa de Lemos, B.N.M., -- mss. 2100, ff. 463v-464R y 455R.

----- Cancionero del siglo XVII, B.N.M., mss. 4140.

----- Versos satíricos, B.N.M., mss. 947.



## 2. FUENTES IMPRESAS

ANÓNIMO, Relación muy verdadera de la llegada de la Reina -  
D<sup>a</sup> Margarita de Austria, en España al Reino de Va-  
lencia..., Sevilla, Imprenta de Rodrigo de Cabrera,  
1599, B.N.M., mss, 2346, ff. 167-168v<sup>2</sup>.

---

A la Serenis<sup>a</sup> Sra. y Relig<sup>a</sup> infanta Margarita de la  
Cruz ofrece una narración de la entrada de su so---  
brino en la Corte, [1621], s.l., s.i., s.a., B.N.M.,  
mss. 235, f.452.

---

Venida a la corte del Duque de Neoburg, Wolfango --  
Guillermo de Austria y Babiera, s.l., s.i., 1621, -  
B.N.M., mss. 2552, ff. 15R-15v<sup>2</sup>.

---

Relación de las fiestas que se han hecho en esta --  
Corte a la canonización de 5 santos, copiada de una  
carta que escribió M.<sup>1</sup> Ponce en 28 Junio 1622, Ma--  
drid, por la viuda de Alonso Martín, s.a., B.N.M.,  
mss. 2353, f. 255<sup>13</sup>.

---

Verissima relación de la entrada del Rey nuestro --  
Señor Filipo 4. que Dios guarde; en Doñana, Isla de  
caça del Duque de Medina, y las fiestas de juegos,  
y otras colas que alli se hizieron, [Sevilla, 1624],  
Madrid, F.R. Uhagón, 1888.

---

Relación de las fiestas que el Marqués de Carpio --  
hizo a el Rey.. las que jueves y viernes 22 y 23 de  
febrero se hicieron en Córdoba, Sevilla, s.i., 1624,  
B.N.M., mss. 2355, ff. 500-502.

---

Relación de la famosa máscara que hizo el Duque de  
Medina de las Torres en alegría del nacimiento, Ma-  
drid, s.i., 1629, B.N.M., mss. 2361, f. 544.

---

Relación verdadera de las famosas fiestas que en la  
insigne ciudad de Barcelona, Madrid, s.i., 1632, --  
B.N.M., mss 2364, f. 274.

---

Relación de las famosas fiestas que en presencia de  
S.M. se han hecho en la insigne ciudad de Barcelona,

Barcelona, s.i., 1632, B.N.M., mss. 2364, ff. 122R-125v<sup>2</sup>.

ANÓNIMO, Relación de las fiestas reales de toros y cañas que que se hicieron en la plaza de Madrid a lunes 21 de agosto por la solemnidad de los casamientos de los serenísimos señores Príncipe de Gales y la infanta doña M<sup>a</sup> de Austria, Valladolid, s.i., s.a., B.N.M., mss. 2354, f. 305.

----- Libre de Antiquitats, transcripción y estudio de -- J. Sanchis Sivera, Valencia, Editorial Diario de -- Valencia, 1926.

----- Libre de Memòries, de diversos sucessos e fets memo- rables e de coses senyalades de la ciutat i Regne - de Valencia, introducción y notas S. Carreres Zaca- rès, Valencia 1930-5.

----- Hechos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo, Ed. y estudio por Juan de Mata Carriaro, Espasa--- Calpe, Madrid 1940.

AGUILAR, Gaspar, Fiestas nupciales que la ciudad y Reino de Valencia han hecho en el felicissimo casamiento del Rey don Phelipe N<sup>o</sup> 5<sup>o</sup> III deste nombre y con D<sup>a</sup> Mar- garita de Austria, Valencia, Impr. Patricio Mey 1599.

----- Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del Santo Fray Luis Beltrán -- dirigido a los muy illustres Señores Jurados de di- cha ciudad por ---, Valencia, P.P. Mey 1608, pu- blicadas nuevamente Fco. Carreres y Vallo, Valencia, 1914.

ANGULO, Juan, Las fiestas de Toledo en 1555, edición de S. - Álvarez Gamero, Revue Hispanique, XXXI (1914), pp. - 392-485.

ARIÑO, Francisco de, Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604, pró- logo de Antonio María Fabié, Sevilla, 1873.

BESOZZI, C., El archiduque Maximiliano gobernador de España. Su viaje a Valladolid en 1548 y su boda con la in- - fanta María, traducido y anotado por C. Malfatti, - Barcelona, Argos, 1946.

BIANCAS, G. de, Coronaciones de los Serenísimos Reyes de -- Aragón, Zaragoza, Diego Dormeu, 1641.

- CABANILLAS, Hierónimo, Relación muy verdadera de las grandes fiestas que la serenissima Reyna doña María ha hecho al príncipe nuestro señor en Flandes en un lugar que se dice Vince desde XXII de agosto hasta el postrero día del mes, enviada por el señor don —, hecha imprimir por Juan Rodrigues librero de Medina del Campo a diez y ocho de noviembre, Año 1549, — reimpreso por C. Pérez Pastor, la imprenta en Medina del Campo, Madrid, Rivadeneyra, 1895, pp. 57-67.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luís, Historia de Felipe II, Rey de España, Madrid, Aribau y Cia., 1876, 4 vols.
- Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, Madrid, imprenta de J. Martín Alegría, 1857.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Christoual, El felicissimo viaje de el mui alto y muy poderoso principe don Phelipe, hijo del emperador don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la Baja Alemania: con la descripción de todos los estados de Brabante y Flandes, en Amberes, en casa de Martin Nucio, 1552.
- CARDUCHO, Vicente, Diálogos de la pintura. Su origen, esencia, definición, modos y diferencias (1633), edición prólogo y notas de F. Calvo Serrallier, Madrid, Turner, 1979.
- CARRERES ZACARES, S., Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino, Valencia, imprenta de hijo de F. Vives Mora, 1925, 2 vols.
- COCK, Henrique, Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585, á Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henrique Cock, notario apostólico y archero de la guardia del cuerpo real, y publicada de real orden Alfredo MOREL-FATIO y Antonio RODRÍGUEZ VILLA, Madrid, impresores de Cámara de S.M., 1876.
- CONFALONIERO, Juan Bautista, Relación del aparato que se hizo en la Ciudad de Valencia para el recebimiento de la Serenissima Reina Doña Margarita de Austria desposada con el Catholico Rey de España Don Phelipe Tercero deste nombre, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1599.

- CORALIEGO, Francisco, Verdadera relación de las fiestas y -- casamiento del Rey Don Felipe Nuestro Señor, y de -- las fiestas que despues hicieron en la ciudad de -- Valencia, Domingo de Casimodo, en 18 del mes de --- abril de 1599, Alcalá de Henares, s.i., s.a.
- DAVILA, Juan Francisco, Relación de los festivos aplausos -- con que se celebró en esta corte católica las ale-- gres nuevas del feliz desposorio del rey d. Felipe IV y del cumplimiento de años de la reina, por ---, s.l., s.i., s.a., B.N.M. mss, 2379, ff. 301R-304vº.
- DIAGO, Francisco, Historia del B. Cathalau Barcelones San -- Raymundo de Peñafort con una relación de la canoni-- zación del santo y de las fiestas que se han hecho en Barcelona, Barcelona, 1601.
- DUQUE DE ESTRADA, Diego, Memorias de d. ---, en Autobio-- grafías de soldados (siglo XVII), Madrid, BAE, XC,- 1956, pp. 249-484.
- FERNÁNDEZ CASO, Fran<sup>co</sup>, Discurso en que se refieren las so--- lemnidades y fiestas con que el excelentísimo duque celebró en su villa de Lerma, la dedicación de la - Iglesia Colegial y translaciones de los conventos - que ha edificado allí, por ---, s.l., s.i., s.a.
- GAUNA, Felipe de, Relación de las fiestas celebradas en Va-- lencia con motivo del casamiento de Felipe III, --- intr. bio-bibliográfica, Salvador CARRERES ZACARÉS, Valencia 1926, 2 vols.
- GÓMEZ, Fray Vicente, Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la beatificación del glorioso pa-- dre San Luís Beltrán, Valencia, Juan Crisostomo Ga-- rriz, 1609.
- GÓMEZ, Vicente, Relación de las famosas fiestas que hizo la Ciudad de Valencia a la canonización del bienaven-- turado San Raimundo de Peñafort, dirigida a los ju-- rados de la Ciudad de Valencia, Valencia, 1602.
- GÓMEZ DE MORA, Juan, Juramento que hicieron los reinos de -- Castilla y León al serenis<sup>mo</sup> príncipe don Baltasar Carlos, Barcelona, s.i., 1632, B.N.M., mss. 2364, - ff. 126-129.

- GONZÁLEZ DAVILA, C., Historia de la vida y hechos del incli-  
to monarca, amado y santo D. Felipe Tercero, Ed. P.  
Salazar de Mendoza, Monarquía de España, vol. III,
- HERRERA, Pedro de, Translación del Santísimo Sacramento a la  
Iglesia Colegial de San Pedro de la Villa de Lerma,  
con la solenidad y fiestas que tuvo para celebrarla  
el excel.<sup>mo</sup> Sr. d. Fran<sup>co</sup> de Sandoval y Rojas, en -  
Madrid, por Juan de la Cuesta, 1618.
- HOROZCO, Sebastián, Algunas relaciones y noticias toledanas  
que en el siglo XVI escribía el licenciado Sebas-  
tian de Horozco, publícalas J. López de Ayala y Ál-  
varez de Toledo, Conde de Cedillo, Madrid imprenta  
de S. Francisco de Sales, 1906.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio de, Fiesta que se hizo en Aran-  
juez a los años del rey nuestro señor D. Felipe III,  
Madrid, 1623.
- LARA, Fernando de, Relación de la entrada del rey... en De-  
nia y Fiestas que se le hicieron en 11 de febrero -  
deste año de 1599. Assi mismo la entrada y fiestas  
en Valencia, Sevilla, s.i., 1599, B.N.M., mss. 2346,  
ff. 207R-208v.
- LISON Y BIEDMA, Mateo de, Relación de las fiestas que la muy  
noble y gran ciudad de Granada hizo por el nacimien-  
to del príncipe Baltasar Carlos por don ---, vein-  
ticuatro de la dicha Ciudad, s.l., s.i., s.a., ---  
[1628], B.N.M., mss. 2361, f. 546.
- LÓPEZ DE HOYOS, Juan, Real aparato y sumptuoso recibimiento  
con que Madrid rescibió a la serenísima reyna d<sup>a</sup> --  
Ana de Austria, impreso en la coronada villa de Ma-  
drid por Juan Gracián, 1572, Edición facsimilar Ma-  
drid, Abaco ediciones, 1976.
- MAL LARA, Juan de, Recibimiento que hizo la Ciudad de Sevi-  
lla al Rey D. Phelipe II (1570), Sevilla, Sociedad  
de Bibliófilos Andaluces, 1878.
- MUÑOZ, A., Viaje de Felipe II a Inglaterra (1554), Madrid, -  
Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1877, ed. de P.  
de Gayangos.
- NOVOA, Matías de, Historia de Felipe II rey de España, pu-  
blicadas por el Marqués de la Fuensanta del Valle

y d. J. Sancho Rayón, Madrid, colección de documentos inéditos para la Historia de España, 1875, tomos 60 y 61.

PEÑA, Juan Antonio de la, Discurso sobre el nacimiento y bautismo de... la Princesa doña Margarita de Austria, Madrid, s.i., 1623, B.N.M. mss. 2354, f. 307.

-----  
Relación de las fiestas reales y juego de cañas a 21 de agosto para celebrar los tratados desposorios entre el príncipe de Gales y la infanta doña María, Madrid, s.i., 1623, B.N.M., mss. 2354, f. 234.

-----  
Relación de la entrada que hizo en esta Corte a los 25 de nov. de este año de 1624 el Señor D. Carlos - Archiduque de Austria, Madrid, 1624, B.N.M., mss. -- 2355, ff. 502-503v<sup>o</sup>.

PINHEIRO DA VEIGA, Tomé, Fastiginia, Valladolid, 1973<sup>2</sup>, traducción y notas N. Alonso Cortés.

PORREÑO. Baltasar, Dichos y hechos de Felipe II, Sevilla, -- por Pedro Gemer de Pastrana, 1639.

PUJADES, Jeroni, Dietari, ed. de Josep M<sup>a</sup> Casas Homs, proleg. de A. Duran y Sanpere, Barcelona, Real Acad. de --- Buenas Letras, 1975, 2 vols.

QUIRÓS, Bernardo de, Relación verdadera de las grandes fiestas que se hicieron en Madrid al bautismo del príncipe Baltasar Carlos, Madrid, s.i., 1628, B.N.M., - mss. 2361, f. 542.

RANEO, José, Etiquetas de la Corte de Nápoles (1634), publicadas A. Paz y Melià, Anexo de la Revue Hispanique (1912), t. XXVII.

RUIZ DE ALARCÓN, J., Elogio descriptivo a las fiestas que - la Magestad del rey Felipe III hizo por su persona en Madrid a 21 de agosto de 1623 años, a la celebración de los conciertos entre el serenísimo Carlos Estuardo, príncipe de Inglaterra, y la serenísima María de Austria, Infanta de Castilla, publicado en Comedias escogidas de Frey Lope de Vega - Carpio, ed. de J.E. Hartzenbusch, B.A.E., t.LII, - pp. 583-6.

SAN JOSEPH, Fray Diego de, Compedio de las solemnes fiestas que en toda España se hizieron en la Beatifi---

cación de N.B.M. TERESA DE JESÚS, Madrid, 1615.

SÁNCHEZ DE ESPEJO, A., Relación ajustada en lo posible a la verdad, y repartida en dos discursos. El primero de la entrada en estos reinos de madama María de Borbon Princesa de Cariñan. El segundo, de las fiestas que se celebraron en el Real Palacio del Buen Retiro, a la elección de Rey de Romanos. Año 1637. -- Madrid, s.i., s.a.

SARMIENTO DE ACUÑA, D. Diego, Cinco cartas político-literarias de — primer conde de Gendomar, embajador a la Corte de Inglaterra 1613-22, Madrid, Sociedad de bibliófilos españoles, 1869.

SERLIO, Sebastiano, Tercero y cuarto libro de Architectura, Toledo, Juan de Ayala, 1552, edición facsímil, Valencia, Albatros ediciones, 1977, introducción ---- George Kubler.

----- De architectura libri quinque, A Ioanne Carolo Sarraceno ex Italia in latinam linguam nunc primum --- translati atque conuersi, Venetiis, apud Franciscum de Franciscis, Senenscem, Joannem Chriegher, 1569.

SIMON DIAZ, J. (ed.), Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541- 1650), Madrid, CSIC, 1982.

TURTURETUS, Vincentius, Inauguratio Serenissimi Baltassaris Cardi, Madrid, s.i., 1632, mss. 2364, f. 282.

VARIOS AUTORES, Viajes de los extranjeros por España en los siglos XV, XVI y XVII, traducidos del original y - anotados por F.R [sic], Madrid 1878.

----- Viajes por España de Jorge de Eingham, del barón -- Leon de Rosmihal de Blatua, de Francisco Guicciardini y de Andrei Navajero, traducidos, anotados y - con una introducción por D. ANTONIO MARÍA FABIÉ, -- Madrid, 1879.

----- Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos a fines del s. XVI,recopilación, traducc., prólogo y notas J. García Merca-- dal, Madrid Aguilar 1952.

VARONA, Joseph, LERMA PROFANO SAGRA, Noticias de la antigüedad de esta villa, y descripción de las nuevas fábricas y templos que erigió en ella el exc<sup>mo</sup> Sr. -- Cardenal Duque con relación de las fiestas Reales en la Colocación del augustísimo Sacramento en la Ig. Colegial, recogidas por el lic. do. d. ——— - maestre escuela de dicha Colegial.

VEGA CARPIO, Lope de, Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la Insigne Ciudad de Valencia, va --- nombrando todos los Grandes que se hallaron en ella debajo de nombres Pastoriles, Valencia, Diego de la Torre, 1599.

————— Fiestas de Denia al Rey Cathólico Felippo III deste nombre dirigidas a Doña Catalina de Cuñiga Condesa de Lemos , Andrada, y Villalna, Virreyna de Nápoles, por ———, Secretario del Marqués de Sarrià, Valencia, Diego de la Torre, 1599.

————— Epistolario, (ed.) González de Amezúa, A. Madrid, - R.A.E., 1935-43, 4vols.

VICH, Alvaro de, Dietari Valenciano (1619-1632), por D. ——— y D. Diego de Vich, Valencia, 1921.



### 3. TEXTOS.

- ANÓNIMA, Fábula de Apolo y Dafne, B.N.P., mss., R 52.915. —  
———— Comedia pastoril española (s. XVI), edición de —  
J.I. Uzquiza González, Cáceres, Universidad de Ex-  
tremadura, 1982.  
———— Los misterios del Corpus de Valencia, ed. de H. Cor-  
bató, Berkeley, California, 1933.
- AGUILAR, Gaspar, Rimas humanas y divinas, ed. y prólogo de —  
Francisco de Asís Carreres de Calatayud, Valencia,  
Inst. Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial —  
de Valencia, 1951.  
———— Fábula de Jupiter y Europa, incluida en El Prado de  
Valencia de G. Mercader, pp. 101-9, vid. MERCADER.
- ALCIATO, Emblemas, edición de S. Sebastian, prólogo de A. —  
Egido, traducción actualizada de los Emblemas, ———  
P. Pedraza, Madrid, Akal, 1985.
- ARISTÓFANES, Comedias, edición, introducción y notas E. Ro-  
dríguez Monescillo, Madrid, C.S.I.C., 1985.
- CASTRO, Guillén de, Los malcasados de Valencia, edición de —  
L. García Lorenzo, Madrid, Castalia, 1976.  
———— Obras dramáticas, ed. de E. Juliá Martínez, Madrid,  
1925-1927.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, Obras, Madrid, B.A.E., 1944,  
tomos I y CLVI, 2 vols.
- CUEVA, Juan de la, El infamador, Los siete infantes de Lara  
y el Ejemplar poético, ed., notas e introducción de  
F.A. de Icaza, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- ENCINA, Juan del, Églogas completas, edición, prólogo y no-  
tas de H. López Morales, Madrid, Escelicer, 1968.  
———— Teatro, edición, estudio y notas R. Gimeno, Madrid,  
Alhambra, 1977. □
- FERNÁNDEZ, Lucas, Farsas y Eglogas, edición facsímil, Ma- —  
drid, R.A.E., 1929.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Joan, Obras, edición, prólogo y notas  
de R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1972<sup>2</sup>.
- HOROZCO, Sebastián de, Representaciones, edición de F. Gon-  
zález Ollé, Madrid, Castalia, 1979.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio de, Querer por solo querer. Co-  
media que representaron las señoras meninas a los —  
años de la Reina nuestra señora, Madrid, 1623.

- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, Obras líricas y cómicas, Madrid, Francisco Medel del Castillo, 1728.
- JAUREGUI, J. de, Aminta: traducido de Torquato Tasso, ed. de Joaquín Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1970.
- LÓPEZ PINCIANO, Philosophia antigua poética, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1973, 3 vols.
- LÓPEZ YANGUAS, Fernán, Obras dramáticas, ed. de F. González Ollé, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- LOPEZ DE ZARATE, Francisco, Obras varias, ed. de J. Simón -- Díaz, Madrid, Inst. Nicolás Antonio, 1947, 2 vols.
- MANRIQUE, Gómez, Regimiento de príncipes y otras obras, prólogo, selección y vocabulario, A. Cortina, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- MERCADER, Gaspar, El prado de Valencia, introducción, notas y apéndice, H. Mérimée, Toulouse, 1907.
- MILÁN, Luis, Libro intitulado El Cortesano, Madrid, Aribau y Ca, 1874.
- MONTEMAYOR, Jorge de, Los siete libros de Diana, ed. prólogo y notas de E. Moreno Báez, Madrid, Castalia, 1955.
- ROJAS VILLANDRANO, Agustín de, El viaje entretenido, ed. de J. Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972.
- RUEDA, Lope de, Pasos, ed. de F. González Ollé y V. Tusón, - Madrid, Cátedra, 1981.
- \_\_\_\_\_ Teatro completo, Barcelona, Bruguera, 1979, ed., - prólogo y notas de T. Cardona de Gibert.
- \_\_\_\_\_ Los engañados. Medora, ed. de F. González Ollé, -- Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, Las paredes oyen. La verdad sospecho- sa, edición, introducción y notas J. Oleza y T. Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986.
- SALAYA, Alonso de, Farsa hecha por \_\_\_\_\_, edición de J.E. - Gillet, P.M.L.A., 52, 1937, pp. 16-67.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego, Recopilación en metro (Sevilla, 1554), reproducción facsimilar, Madrid, R.A.E., -- 1929.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristobal, El pasajero. Advertencias -- utilísimas a la vida humana (1617), Madrid, Socie-- dad de Bibliófilos Españoles, 1914.
- \_\_\_\_\_ Plaza universal de todas ciencias y artes, Madrid, 1615.
- \_\_\_\_\_ Pusili, po. Ratos de conversación en los que dura el paseo, Nápoles, 1629.

- SUÁREZ DE FIGUEROA, C., Varias noticias importantes a la humana comunicación, Madrid, 1621.
- TARREGA, Francisco Agustín, El prado de Valencia, ed., introducción y notas de J.L. Canet Vallés, Londres, Tamesis, 1985.
- TASSIS, Juan de, Conde de Villamediana, Obras, Zaragoza, -- Juan Lanaja y Quartanet, 1629.
- \_\_\_\_\_  
Obras, ed. de J.M. Rozas, Madrid, Castalia, 1969.
- TIMONEDA, Juan, Turiana, edición facsimilar, Madrid, Academia Española, 1936.
- \_\_\_\_\_  
Las Tres Comedias, (Valencia, 1559), edición facsimilar, Madrid, Academia Española, 1936.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé, Propalladia and other works of -- Bartolomé de Torres Naharro, edición de J. Gillet - Bryn, Mawr-Pensylvania, 1943-1951, 3 vols.
- \_\_\_\_\_  
Comedias soldadesca-Tinelaria-Himea, edición, introducción y notas de D.N. Mc. Pheeters, Madrid, Castalia, 1973.
- VARIOS AUTORES, Lieben spanische dramatische Eklogen, edición de E. Köhler, Dresden, Gesellschaft für Romanische - Literatur, 1911.
- \_\_\_\_\_  
Autos, Comedias y farsas de la Biblioteca Nacional, reproducción facsimilar, Madrid, Colección Joyas -- Bibliográficas, 1962-1964, 2 vols.
- \_\_\_\_\_  
Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo -- XVI, ed. de L. Rovagnet, 1ª ed., 1901, reproducción facsimilar, Hildesneim, New York, Olms, 1979, -- 4 vols.
- \_\_\_\_\_  
Cancionero de la Academia de los nocturnos de Valencia, extracto de sus actas originales por d. Pedro Salva, Valencia, 1869, reed. con adiciones y - notas por F. Martí Grajales, Valencia, 1905.
- \_\_\_\_\_  
Il teatro italiano I. Dalle origini al Quattrocento, edición de E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1975, -- 2 vols.
- \_\_\_\_\_  
Il teatro italiano II. La tragedia de Cinquecento, - ed. de M. Ariani, Torino, Einaudi, 1977, 2 vols.
- \_\_\_\_\_  
Poetas dramáticos valencianos, ed. de E. Juliá Martínez, Madrid, 1929, 2 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, Madrid, C.S.I.C. 1971, edición de J. de José Prades.

- VEGA CARPIO, Lope de, Comedias inéditas de Frey Lope Felix - de Vega Carpio, publicadas por F. Ramírez de Avellano y J. Sancho Rayon en el t. VI de la colección de libros españoles raros y curiosos, Madrid, 1873.
- \_\_\_\_\_ El peregrino en su patria, ed. J.B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- \_\_\_\_\_ Obras, Madrid, R.A.E., 1890-1913, 15 vols., cito -- por B.A.E.
- \_\_\_\_\_ Obras, Madrid, N.R.A.E., 1916-1930, 13 vols.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luís, La serrana de la Vera, ed. de E. Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1982.
- \_\_\_\_\_ Mas pesa el rey que la sangre, edición crítica anotada por J.F. Bianco, Barcelona, Puvill, 1979.
- \_\_\_\_\_ El caballero del Sol, Sevilla, por Francisco de -- Leefdael, s.a.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Juan, Los celos hacen estrellas, ed. de -- J.E. VAREY y N.D. SHERGOLD, Londres, Tamesis Books, 1970.
- VICENTE, GIL, Obras dramáticas castellanas, edición, introducción y notas T.R. Hart, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- \_\_\_\_\_ Obras completas, edición facsimilar de la Cópilacao de 1562, Lisboa, Oficinas gráficas de la Biblioteca Nacional, 1928.

4. CATÁLOGOS, DICCIONARIOS, GENEALOGÍAS Y MANUALES  
GENERALES CITADOS.

- ABELLÁN, J.L., Historia del pensamiento español, T. III. --  
Del Barroco a la Ilustración, Barcelona, Ariel, --  
1979-1981, 4 vols.
- ALENDA Y MIRA, Jenaro, Relaciones de solemnidades y fiestas  
públicas de España, Madrid, 1903, 2 vols.
- ALMARCHE VÁZQUEZ, F., Historiografía valenciana. Catálogo bi-  
bliográfico de Dietarios, Libros de Memoria, Diarios,  
Relaciones, Autobiografías, etc., inéditas, y refe-  
rentes a la historia del antiguo Reino de Valencia.
- BARRERA Y LEIMADO, L.A. de la, Catálogo bibliográfico y --  
biográfico del teatro antiguo español desde sus o-  
rígines hasta mediados del siglo XVIII, Madrid, Gre-  
dos, 1969.
- BENEZIT, E., Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessina-  
teurs et graveurs, Librairie Grüd, 1966<sup>4</sup>, primera -  
edición, 1948, 8 vols.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, Diccionario histórico de los --  
más ilustres profesores de las Bellas Artes en Es-  
paña, primera edición, Madrid, imprenta de la viuda  
de Ibarra, 1800, Madrid, Reales Academias de Bellas  
Artes y de la Historia, 1965, 6 vols.
- ENCICLOPEDIA Italiana di Scienze, lettere ed Arti, Direttore  
Giovanni Gentile, Catalogero Tumminelli, Milano-Ro-  
ma, Istituto Giovanni Treccani, Istituto della En-  
ciclopedia Italiana, 1929-1962, 42v.
- GARCÍA CARRAFA, A. y A., El solar catalán, valenciano y ba-  
lear, con la colaboración de A. de Fluria y Escorsá,  
San Sebastian, Librería Internacional, 1968, 4 vols.
- LÓPEZ DE HARO, A., Nobiliario genealógico de los Reyes y tí-

- tulos de España, Madrid, Luís Sánchez, 1622, 2 vols.
- LLAGUNO Y ALMIROLA, Eugenio, Noticias de los arquitectos y -  
arquitectura de España, primera edición, Madrid, --  
1829, Madrid, Turner, 1977, 4 vols.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., Historia del arte, 2 vols, Madrid, --  
Gredos, 1978<sup>2</sup>.
- PACHECO, Francisco, Libro de descripción de verdaderos re- -  
tratos de ilustres y memorables varones, primera --  
edición en Sevilla, 1886, edición facsímil, Madrid,  
Turner, 1983.

## 5. ESTUDIOS CRÍTICOS

- ALONSO ASENJO, J., "La comedia de Sepúlveda y los intentos de comedia erudita" en J. Oleza, (ed.), Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano, - Inst. Alfons el Magnànim, 1984 pp. 301-328.
- ALONSO CORTÉS, N., "El teatro en Valladolid", B.R.A.E., XX-XXIV, 1917-1918, pp. 598-611, 24-51, 151-168, 298-311, 422-434.
- \_\_\_\_\_ Artículos histórico-literarios, Valladolid, 1955.
- \_\_\_\_\_ Noticias de una corte literaria, Valladolid, 1916.
- \_\_\_\_\_ La muerte del Conde de Villamediana, Santiago 1928.
- \_\_\_\_\_ Cervantes en Valladolid, Valladolid, 1918.
- ALLEN, J.J., "Toward a conjectural model of the Corral del Príncipe", Medieval, Renaissance and folklore studies in honor of John Esten Keller, ed. J.R. Jones, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1980, pp. 255-271.
- D'ANCONA, A., Orìgini del teatro italiano, Torino, Ermanno - Loescher, 1891, 2 vols.
- ARRONIZ, O., Teatros y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, - Gredos, 1977.
- \_\_\_\_\_ La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española, Madrid, Gredos, 1969.
- ASENSIO, E., "De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente", Anais do Primeiro Congresso -- Brasileiro de Lingua Falada no teatro, Rio de Janeiro, 1958.
- \_\_\_\_\_ "Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante - (1617-1622)" en Actas del coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII, Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura, 1981, pp. - 257-270.
- ASENSIO, J.M<sup>a</sup>, El conde de Lemos protector de Cervantes, Madrid, 1880.
- AUBRUN, Ch.V., "Les débuts du drame lyrique en Espagne" en - J. Jacquot (ed.), Le lieu théâtral à la Renaissance, - ce, París, CNRS, 1968<sup>2</sup>, pp. 423-444.
- BARCELO JIMÉNEZ, J., Historia del teatro en Murcia, Murcia, Biblioteca murciana de bolsillo, X, 1980<sup>2</sup>.

- BATAILLON, M., Erasmo y España. Estudios sobre la historia - espiritual del siglo XVI, Primera edición en español corregida y aumentada, México, FCE, 1966<sup>2</sup>.
- BATJIN, Mijail, La cultura popular en la E.M. y Renacimiento, Barral editores, Barcelona, 1974.
- BENITO RUANO, E., "Recepción madrileña de la Reina Margarita de Austria", Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 1966, pp. 85-99.
- BENNASSAR, B., La España del Siglo de Oro, Barcelona, Crítica, 1983, trad. P. Bordonara.
- BIGI, E., "Il dramma pastorale del Cinquecento", Actas del - Convenio Il teatro classico italiano nel 500 (Roma, 9-12 febrero 1969), Roma, Accademia Nazionale dei -- Lincei, 1971, pp. 101-120.
- BLECUA, A., "De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda", - Boletín de la Real Academia Española, t. LVIII, septiembre-diciembre, 1978, pp. 403-434.
- BLECUA, J.M., "Un nuevo soneto atribuido a Cervantes y un -- romance del Conde de Lemos", en Sobre la poesía de la Edad de Oro, Madrid, 1970, pp. 147-50.
- BOHIGAS, P., "Lo que hoy sabemos del antiguo teatro catalán" en Homenaje a William L. Fitcher, Madrid, 1971, -- pp. 81-95.
- BOIX, V., Valencia histórica y topográfica, Valencia, 1862 y 1863, 2 vols.
- BONET CORREA, A., "Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras", en J.M. Díez Borque (ed.), Teatro y fiesta - en el Barroco, Barcelona, Serbal, 1986.
- \_\_\_\_\_ "La fiesta barroca como práctica del poder", Diwan, 5-6, 1979, pp. 53-85.
- BONILLA, A., "El teatro escolar en el Renacimiento español", Estudios dedicados a Menéndez Pidal, vol. III, --- Madrid, 1925, pp. 143-155.
- BORSELLINO, N., "Rozzi i et Intronati. Pour une histoire de la comédie à Sienne au XVI<sup>e</sup> siècle", en J. Jacquot (ed.) Dramaturgie et société, París, C.N.R.S., --- 1968, 2 vols, t. I, pp. 149-160.
- BRAUDEL, F., El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la - época de Felipe II, México, F.C.E., 1976, trad. --- M. Monteforte, N. Roces y V. Simón, 2 vols.
- BROOKS, J., "La alabanza en las obras de Lope de Vega", Hispanófila, 16.
- BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., Un palacio para el rey. El buen - retiro y la Corte de Felipe IV, Madrid, Revista de Occidente, 1981.



- BJURSTRÖM, "Espace scénique et durée de l'action dans le --  
théâtre italien du XVI<sup>e</sup> siècle et de la première --  
moitié de XVII<sup>e</sup> siècle", J. Jacquot (ed.), Le lieu  
théâtral à la Renaissance, París, C.N.R.S., 1968<sup>2</sup>,  
pp. 73-84.
- BRUERTON, C., "The cronology of the Comedias of Guillén de -  
Castro", Hispanic Review, XII, 1944, pp. 89-151.
- \_\_\_\_\_ "La versificación dramática española en el periodo  
1587-1610", Nueva Revista de Filología Hispánica, -  
t. X, 1956, pp. 337-364.
- BURCHARDT, J., La cultura del Renacimiento en Italia, traduc  
ción de José A. Rubio, prólogo de F.E. de Tejada, -  
Madrid, Escelicer, 1974.
- CANAVAGGIO, J., Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître, -  
París, Presses Universitaires de France, 1977.
- CANET VALLÉS, J.L. y SIRERA, J.LL., "Francisco Agustín Tárre  
ga", Cuadernos de Filología, III, 1-2, 1981, pp. 93-  
123, Ree. en J. Oleza (ed), Teatro y prácticas es--  
cénicas II: la comedia, Londres, Tamesis Books, ---  
1986, pp. 105-131.
- CANET VALLÉS; J.L., Las comedias Thebayda, Ypólita y Serafi-  
na (edición crítica), Tesis de doctorado inédita, -  
Valencia, 1984-1985, 3 vols.
- \_\_\_\_\_ Tárrega y la Formulación de la primera comedia ba--  
rroca, Memoria de Licenciatura inédita, Valencia, -  
Universidad, 1979.
- \_\_\_\_\_ "La comedia Thebayda y la Seraphina", en J. Oleza -  
(ed.), Teatro y prácticas escénicas. I: el Quinien-  
tos Valenciano, Valencia, Int. Alfons el Magnànim,-  
1984, pp. 283-300.
- CARANDE, R., Carlos V y sus banqueros, Barcelona, Crítica, -  
1977<sup>2</sup>, 2 vols.
- CARBONERES, M., Nomenclator de las puertas, calles y plazas  
de Valencia.
- CARO BAROJA, J., El carnaval: análisis histórico-cultural. -  
Madrid, 1965.
- \_\_\_\_\_ Teatro popular y magia, Rev. Occidente, Madrid, --  
1974.
- CARRERES CALATAYUD, F. de A., Las fiestas valencianas y su -  
reflejo en las fiestas poéticas y en las "relacio--  
nes", Valencia, 1977.
- \_\_\_\_\_ Las fiestas valencianas y su expresión poética, ---  
(s. XVI-XVIII), Madrid, CSIC, 1949.
- \_\_\_\_\_ "Lope de Rueda y Valencia", Anales del Centro de --  
Cultura Valenciana, t. VII, 1946, pp. 128-138.
- CARRERES ZACARÉS, S., Las rocas, Valencia, 1957.

- CARRERES ZACARÉS, S., La valencia de Juan Luís Vives, Anales de la Universidad de Valencia, Año XVII, 1940-1.
- \_\_\_\_\_ Los misterios del Corpus, Colecc. de 3 misterios, - Valencia, 1956.
- \_\_\_\_\_ Los gigantes de la procesión del Corpus, Valencia - 1960.
- CASE, T.E., Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega, Valencia, Castalia, 1975.
- CASEY, J., El regne de València al segle XVII, Barcelona, -- Curial, 1981.
- \_\_\_\_\_ "Los moriscos y el despoblamiento de Valencia", en J.H. Elliott (ed.) Poder y sociedad en la España de los Austrias, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 224- -- 247.
- CASTRO, A. y RENNERT, H.A., Vida de Lope de Vega (1562-1635), notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969.
- CERVERA VERA, Luís, El convento de Santo Domingo en la Villa de Lerma, Valencia, Castalia, 1969.
- \_\_\_\_\_ El conjunto palacial de la Villa de Lerma, Valencia, Castalia, 1967.
- CISCAR PALLARÉS, E., Tierra y señorío en el País Valenciano (1570-1620), Valencia, Del Cenja al Segura, 1977.
- CLUBB, L.G., "The Pastoral Play: Conflations of Country, --- Court and City" en M. de Panizza (ed), Il teatro -- italiano del Rinascimento, Milán, Edizioni di comunità, 1980, pp. 65-73.
- COHEN, G., Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge, París, Champion, -- 1951.
- COTARELO Y MORI, E., "Luís Vélez de Guevara y sus obras dramáticas", B.R.A.E., nº 3 (1916), pp. 621-52 y nº 4 (1917) pp. 139-71, 296-308, 414-44.
- \_\_\_\_\_ "Las comedias en los conventos de Madrid en el -- s. XVII", Revista de la Biblioteca Archivo y Museo de Madrid, nº8, oct. 1925, pp. 461-470.
- \_\_\_\_\_ Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y -- crítico, Madrid, 1931, 176pp.
- \_\_\_\_\_ Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, Madrid, 1904.
- \_\_\_\_\_ "Actores famosos del siglo XVII", B.R.A.E., II, -- 1915, pp. 250-293, 425-457 y 538-621 y III, 1916, - pp. 1-38 y 151-185.

- COTARELO Y MORI, E., El Conde de Villamediana: estudio biográfico con vv. poesías inéditas del mismo, Madrid, 1866.
- \_\_\_\_\_ Estudio sobre la historia del arte escénico en España, Madrid 1897-1902, 2 vols.
- \_\_\_\_\_ Anecdotario de Lope de Vega, Madrid, 1935,
- COTARELO VALLEDOR, A., El Cardenal d. Rodrigo de Castro, Madrid, ed. Magisterio Español, 1945-1946, 2 vols.
- CRAWFORD, J.P., Spanish Drama before Lope de Vega, 1ª ed. -- 1922, edición revisada por J.P. Nickersham Crawford, Connecticut, Greenwood Press. 1975.
- \_\_\_\_\_ Vida y obras de Cristobal Suarez de Figueroa, Valladolid, 1911, 108 pp., traducción de N. Alonso Cortés.
- \_\_\_\_\_ The spanish Pastoral Drama, Philadelphia, 1915.
- \_\_\_\_\_ "Early Spanish wedding Plays", Romanic Review, XII, 1921, pp. 370-384.
- CROCE, B., "Fantasía y realidad en las memorias de Diego --- Duque de Estrada", versión española C. Pérez Bustamante, Boletín de la Universidad de Santiago, 1934, pp. 3-23.
- \_\_\_\_\_ Storia del Regno di Napoli, Bari, 1925.
- \_\_\_\_\_ Storia della Etá baroca in Italia, Bari, Gius La--- terza e Figli, 1929.
- \_\_\_\_\_ España en la vida italiana durante el Renacimiento, trad. J. Sánchez Rojas, Madrid, s.a.
- CRUCIANI, F., (ed), L'invenzione del teatro. Studio sullo -- spettacolo del Cinquecento, Biblioteca teatrale, -- n<sup>OS</sup> 15-16, 1976.
- \_\_\_\_\_ Teatro nel Rinascimento. Roma 1450- 1550, Roma. Bulzoni Editore, 1983.
- CHASTEL, A., "Les entrées de Charles V en Italie", en J. Jacquot (ed.), Les fêtes de la Renaissance, II, París, CNRS, 1960, pp. 197-206.
- \_\_\_\_\_ "Cortile et Théâtre" en J. Jacquot (ed.), Le lieu - théâtral à la Renaissance, París C.N.R.S., 1968<sup>2</sup>, - pp. 41-48.
- CHIABÒ, M. y DOGLIO, F. (ed.), Actas del Congreso sobre Origni del Damma pastorale in Europa, (Viterbo 31 --- mayo-3 junio, 1984), Viterbo, Centro Studi sul teatro Medioevale e Rinascimentale, 1984.
- D'AMICO, S., Storia del teatro drammatico, Edición reducida a cargo de A. d'Amico, Roma, Bulzoni editore, 1982, 2 vols.

- DAVICO BONINO, G., (ed), Il teatro italiano II: la commedia del Cinquecento, Torino, Einaudi, 1977.
- DAVIES, G.A., A Poet At Court: Antonio Hurtado de Mendoza, - Oxford, Dolphin, 1971.
- DELEYTO Y PIÑUELA, J., El rey se divierte..., Madrid, Espasa-Calpe, 1943.
- \_\_\_\_\_ ... también se divierte el pueblo, Madrid, Espasa-Calpe, 1944.
- \_\_\_\_\_ Sólo Madrid es Corte, Madrid. Espasa-Calpe, 1942.
- DIAGO, M.V., Joan Timoneda: teatro profano, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Valencia, 1979.
- \_\_\_\_\_ "Joan Timoneda: una dramaturgia burguesa", Cuadernos de Filología, nº III, 1-2, 1981, pp.45-65.
- \_\_\_\_\_ "La práctica escénica populista en Valencia", en -- J. Oleza (ed), Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano, Valencia, Int. Alfons el --- Magnànim, 1984, pp. 329-353.
- DÍAZ DE ESCOVAR, N., El teatro en Málaga, Málaga, 1896.
- \_\_\_\_\_ Anales del teatro español correspondientes a los -- años 1581 a 1639, Madrid, 1913-14, 2 vols.
- DÍAZ ESCOVAR, M. y LASSO DE LA VEGA, F. de P., Historia del teatro español. Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas, Barcelona, Montaner y Simón, 1922- - 1924, 2 vols
- DÍEZ BORQUE, (ed), Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica, Barcelona, Serbal, 1986.
- DÍEZ BORQUE, J.M., "Aproximación a la escena del teatro del Siglo de Oro" en Semiología del Teatro, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.
- \_\_\_\_\_ Sociología de la comedia española del siglo XVII, - Madrid, Cátedra, 1976.
- \_\_\_\_\_ Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega, --- Barcelona, Bosch, 1978.
- \_\_\_\_\_ Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro -- hasta Lope de Vega), Madrid, Taurus, 1987.
- DIXON, V., "Beatus... nemo: El villano en su rincón, las --- "poliantes" y la literatura de emblemas", Cuadernos de Filología, nº III, 1-2, 1981, pp. 279-300.

- DOGLIO, F., Teatro in Europa. Storia e documenti, t.I, Milán, Garzanti editore, 1982.
- \_\_\_\_\_ vid CHIABÒ, M.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias, Madrid, Alianza Editorial, 1978<sup>5</sup>.
- DURÁN, E. y SALRACH, J.M., Història del Paísos Catalans, --- 2 vols, Barcelona, Edhasa, 1981.
- DURÁN Y SAMPERE, A., La fiesta del Corpus, Barcelona, 1943.
- ELLIOTT, J.H. (ed), Poder y sociedad en la España de los Austrias, Barcelona, Crítica, 1982.
- ELLIOTT, J.H., "Introspección colectiva y decadencia en España a principios del s. XVII", en Elliott, J.H. (ed), Poder y sociedad en la España de los Austrias, --- trad. X. Gil Pujol, Barcelona, Crítica, 1982, pp. - 198-223.
- ESQUERDO, V., "Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el s. XVII"; Separata BRAE, CCVI, 1975.
- ETCHEVERRY, M., "L'entrée d'Elisabeth de Valois, Reine d'Espagne, à Bayonne en 1565, d'après une version italienne", Bulletin Hispanique, XLIII, 1941, 36-44.
- FALCONIERI, J.V., "Historia de la "Commedia dell'Arte" en España", Revista de Literatura, XI, 1957, pp. 3-37 y XII, 1958, pp. 69-90.
- \_\_\_\_\_ "Los antiguos corrales en España", Estudios escénicos, XI, 1965, pp. 91-128.
- FERNÁNDEZ GUERRA, A., Noticia de un precioso códice de la Biblioteca Colombina; algunos datos nuevos para -- ilustrar El Quijote; varios rasgos ya casi desconocidos ya inéditos de Cervantes, Celina, Salcedo, -- Chaves y el Bachiller Engrava, Madrid, Rivadeneyra, 1864.
- FERNÁNDEZ GUERRA y ORBE, L., D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Madrid, 1871.
- FERNÁNDEZ MONTAÑA, J., Nueva luz y juicio verdadero sobre -- Felipe II, Madrid, Imprenta de F. Maroto e hijos, - 1882.
- FERNÁNDEZ MURGA, F., "La Academia Napolitano-española de los ociosos", Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, 1951, nº1.
- \_\_\_\_\_ "El Conde de Lemos, Virrey-mecenas de Nápoles", -- Annali dell'Istituto Universitario Orientale, IV, I, enero 1962, pp. 5-27.

- FERNANDEZ MURGA, F., "I centri Letterari a Napoli al tempo - del Conte di Lemos", Atti del Congresso internazionale di Studi sull'Età di Viceregnò (Bari, 7-10 ottobre, 1972), Bari, 1977, pp. 49-66.
- FERRER, T., "Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de San Luís Bertrán en Valencia (1608)", en J. Oleza (ed.), Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 156-186.
- \_\_\_\_\_ "Jaime Ferruz en la tradición del teatro religioso" en J. Oleza (ed), Teatro y prácticas escénicas I, - El Quinientos valenciano, Valencia, Ins. Alfonso el Magnánimo, 1984, pp. 109-136.
- \_\_\_\_\_ y C. GARCÍA, "La problemática del teatro religioso", idem, pp. 77-86.
- \_\_\_\_\_ Aproximación al estudio del teatro religioso: el Códice de Autos Viejos, Memoria de Licenciatura, - Universidad de Valencia, 1972.
- FERRONI, G., Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento, Roma, Bulzoni, 1980.
- FICHTER, W.L., "The probable sources of certain character names used by Lope de Vega", Hispanic Review, nº4, 1962.
- \_\_\_\_\_ "Notes on the Cronology of Lope de Vega's Comedias", Modern Language Notes, XXXIX, 1924, p. 268-275.
- FLECNIAKOSKA, J.L., "Les fêtes du Corpus à Ségovie (1594-1636). Documents inédits", Bulletin Hispanique, LVI, 1954, 14-37, 225-48.
- \_\_\_\_\_ "La loa comme source pour la connaissance des rapports troupe-public", en J.Jacquot (ed.), Dramaturgie et société, París, C.N.R.S., 1968, 2 vols, I, pp. 111-116.
- \_\_\_\_\_ "La representation de l'auto "La Margarita preciosa" de Lope de Vega a Ségovie, en 1616", en J. Jacquot (ed.), Le lieu théâtral à la Renaissance, - París, C.N.R.S., 1968<sup>2</sup>, pp. 227-235.

- FOTHERGILL-PAYNE, L., La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón, Londres, Tamesis Books, 1978.
- FROLDI, R., Lope de Vega y la formación de la comedia española, Madrid, Anaya, 1968.
- GALLEGO, Julián, "El Madrid de los Austrias: Un urbanismo de teatro", Revista de Occidente, nº73, abril 1969, -- pp. 19-54.
- \_\_\_\_\_ El pintor, de artesano a artista, Granada, Universidad, 1976.
- GARCÍA SORIANO, J., El teatro universitario y humanístico en España, Toledo, 1945.
- \_\_\_\_\_ "El teatro de Colegio en España", B.R.A.E., t. XIV-XIX, 1927-1932.
- GIORDANO GRAMEGNA, A., La influencia del primer teatro renacentista italiano en las comedias de Bartolomé de Torres Naharro, Tesis de Doctorado Inédita, Universidad de Valencia, 1986, 2 vols.
- GONZÁLEZ DE AMEZCUA Y MAYO, A., Isabel de Valois. Reina de España (1546-1568). Estudio biográfico, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, Gráficas Ultra, 1949, - 3 vols.
- GOYRI, M., "El duque de Alba en el romancero de Lope de Vega", Filología, III, 1951, pp. 185-200.
- GREEN, Otis H., "Literary court of Conde de Lemos", Hispanic Review, nº4, Oct. 1933, pp. 290-308.
- GRIFFIN, N., Jesuit school drama: A checklist of critical literature, Grant and Cutler, Londres 1976.
- GUAITA, O., vid. MAZZONI, S.
- GUNDERSHEIMER, N.L., "Popular Spectacle and the Theatre in Renaissance Ferrara", en M. de Panizza Lorch (ed.), Il teatro italiano del Rinascimento, Milán, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 25-34.
- HASKELL, F., Patronos y pintores, traducción C. Luca de Tena, Madrid, Cátedra, 1984.
- HEARTZ, D., "Un divertissement de palais pour Charles Quint a Binche", en J. Jacquot (ed), Les fêtes de la Renaissance, II, París, CNRS, 1960, pp. 329-342.

- HENDRIX, W.S., Some native comic types in the early Spanish Drama, Columbus, The Heizer Printing Co., 1924.
- HERMENEGILDO, A., La tragedia del Renacimiento español, Barcelona, Planeta, 1973.
- HERMIDA BALADO, M., Lemos. Pequeña historia de un lugar con mucha historia, Madrid, Graf. Fexix, 1969.
- \_\_\_\_\_ Vida del VII Conde de Lemos. (Interpretación de un mecenazgo), Madrid, Edit. Nos, 1948.
- \_\_\_\_\_ La Condesa de Lemos y la corte de Felipe III, Madrid, Paraninfo, 1950.
- HUERTA TÉBAR, B., La cautividad como fondo, la libertad como forma (Aproximación al teatro cervantino), Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Valencia, - 1986.
- HUERTA VIÑAS, F., Teatre Bíblic. Antic testament, Barcelona, Barcino, 1976.
- ÍNIGUEZ ALMECH, F., Casas reales y jardines de Felipe II, -- Roma CSIC, 1952.
- JACQUOT, J. (ed), Les fêtes de la Renaissance, París, CNRS, 1956-1960, 2 vols.
- JACQUOT, J. (ed), Le lieu théâtral à la Renaissance, París-- C.N.R.S., 1968<sup>2</sup>.
- JACQUOT, J., "Panorama des fêtes et cérémonies du règne" en J. Jaquot (ed). Les Fêtes de la Renaissance II, París, C.N.R.S., 1960, pp. 413-492.
- \_\_\_\_\_ "Les types de lieu théâtral et leurs transforma---- tions" en J. Jaquot (ed), Le lieu théâtral a la Re-- naissance, París, C.N.R.S., 1968<sup>2</sup>, pp. 473-512.
- JACQUOT, J., Dramaturgie et société, París, C.N.R.S., 1968, 2 vols.
- JAGO, Charles, "La «crisis de la aristocracia» en la Casti-- lla del siglo XVII", en Elliott, J.H., ed, Podér y sociedad en la España de los Austria, Barcelona, -- Editorial Crítica, 1982, pp. 248-286.
- JANSEN, Steen, "Appunti per l'analisi dello spettacolo", -- Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Univ. Urbino, Documenti di Lavoro, nº68, nov. 1977, pp. 1-28.
- JIMÉNEZ RUEDA, J., Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo, José - Porrúa e hijos, México, 1939.



- JULIÁ MARTÍNEZ, E., "El teatro en Valencia de 1630 a 1640", B.R.A.E., II, 1915, pp. 527-47.
- \_\_\_\_\_ "Nuevos datos sobre la casa de la Olivera de Valencia", B.R.A.E., XXX, 1950, pp. 47-85.
- \_\_\_\_\_ "El teatro en Valencia", B.R.A.E., IV, 1917, pp. -- 56-83 y XIII, 1926, pp. 318-341.
- \_\_\_\_\_ Lope de Vega y Valencia, Madrid, Bermejo, 1935.
- KAMEN, Henry, El Siglo de Hierro, trad. M.L. Ba.seiro, Ma- - drid, Alianza Editorial, 1977.
- KEATES, Laurence, The court theatre of Gil Vicente, Lisboa, 1962.
- KING, W.F., Prosa novelística y academias literarias en el - siglo XVII, Madrid, Anejos del B.R.A.E., 1963.
- KLEIN, R. y ZERNER, H., "Vitruve et le théâtre de la Renai- ssance italienne" en J. Jacquot (ed), Le lieu théâ- tral a la Renaissance, París, C.N.R.S., 1968<sup>2</sup>. --- pp. 49-60.
- KONIGSON, E., L'espace théâtral médiéval, París, C.N.R.S., - 1975.
- LAÍNEZ ALCALÁ, R.D., Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes, Salamanca, Anaya, 1958.
- LAMARCA, L., El teatro en Valencia desde su origen hasta --- nuestros días, Valencia, 1840.
- LASSO DE LA VEGA y LÓPEZ DE TEJADA, M., Doz mecenas de Cer-- vantes. El duque de Béjar y d. Rodrigo de Tapia, -- Madrid, impr. y ed. Maestre, 1952.
- LECRERC, H., Les origines italiennes de l'architecture théâ- tral moderne, París, Lib. E. Proz, 1946.
- LEVI, Ezio, Lope de Vega e l'Italia, introducción L. Pirande llo, Florencia, G.C. Sansoni Editor, 1935.
- LÓPEZ ALFONSO, J.F., El arte bueno de hacer comedias (Aproxí- mación al teatro cervantino), Memoria de Licenciatu- ra inédita, Universidad de Valencia, 1986.
- LÓPEZ ESTRADA, F., "Costumbres sevillanas: el poema sobre la fiesta y octava celebradas con motivo de los suce- sos de Flandes en la iglesia de San Miguel (1635), por Ana Caro Mallen, Archivo Hispalense, nº203, Se- villa, 1984, pp. 109-150.

- LÓPEZ ESTRADA, F., "Cohetes para Teresa. La relación de 1627 sobre las Fiestas de Madrid por el Patronato de España de Santa Teresa de Jesús y la polémica sobre el mismo", Actas del Congreso Internacional Teresiano, Salamanca, 4-7 Octubre, 1982, pp. 637-681.
- \_\_\_\_\_ "Nueva lectura de la representación del Nacimiento de Nuestro Señor de Gómez Manrique", Atti del IV -- Colloquio della Societé Internationale pour l'Etude du théâtre Médiéval, Viterbo, 1983.
- \_\_\_\_\_ "Una posible fuente de un fragmento de la comedia - La casa de los celos de Cervantes", Madrid, Insula, 1948, pp. 1-5.
- \_\_\_\_\_ "La comedia pastoril en España", Actas del Congreso Origini del Dramma Pastorale in Europa, Viterbo, -- Centro Studi sul teatro Medioevale e Rinascimenta-- le, 1984, pp. 235-256.
- \_\_\_\_\_ Los libros de pastores en la literatura española, - Madrid, Gredos, 1974.
- \_\_\_\_\_ "La poesía pastoril en la aldea y Corte de Segovia (1570)", Estudios sobre el Siglo de Oro: Homenaje - al Profesor Francisco Vnduráin, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 309-317.
- \_\_\_\_\_ "Fiestas y Literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto "festivo" (el caso del "quijote")", Bulletin Hispanique, t. LXXXIV, n<sup>OS</sup>3-4, 1982, ---- pp. 291-327.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C., Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVII, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940.
- LÓPEZ RUEDA, J., Helenistas españoles del siglo XVI, Madrid, C.S.I.C., 1973.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, La mitología en la pintura española -- del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1985.
- LUNDELIUS, R., Physical aspects of the Spanish Stage in the time of Lope de Vega, University of Pennsylvania - Press, Filadelfia, 1961.
- MARAVALL, J.A., "Reformismo social-agrario en la crisis del siglo XVII: tierra, trabajo y salario según Pedro - de Valencia" en, Bulletin Hispanique, 72, 1970, --- p. 50.

- \_\_\_\_\_ Poder, honor y élites en el siglo XVII, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- \_\_\_\_\_ "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco", en --- J.M. Díez Borque (ed), Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica, Barcelona, Serbal, 1986, pp. 71-96.
- MARAVALL, J.A., La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel, - 1975.
- \_\_\_\_\_ Teatro y literatura en la sociedad barroca, Madrid, Taller de ediciones, 1972.
- MARSEN, C.A., "Entrées et fêtes espagnoles au XVI<sup>e</sup> siècle", J. Jacquot (ed.), Les fêtes de la Renaissance, II, - París, C.N.R.S., 1960.
- MAROTTI, Ferruccio, Lo spazio scenico. Teorie e tecniche --- scenografiche in Italia dall'età barocca al sette- cento, Roma, Bulzoni editore, 1974.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid, Valladolid, s.i., 1901.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, El artista en la sociedad espa- ñola del siglo XVII, Madrid, Cátedra, 1984.
- MASSIP, J.F., Teatre religiós medieval als Països Catalans,- Barcelona, Edicions 62, 1984.
- MATEU IVARS, J., Los virreyes de Valencia. Fuentes para su - estudio, Valencia, Ayuntamiento, 1963.
- MAURA GAMAZO, G., Carlos III y su corte: Ensayo de reconstruc- ción biográfica, Madrid, 1911-15, 2 vols.
- MAZZONI, S. y GUAITA, Ol, Il teatro di Sabbioneta, Teatro, - Studie tesh, nº2, Leo S. Olschki Editore, 1985.
- MCGAHA, M.D., "Sobre la fecha de composición de La Fábula de Perseo de Lope", Bulletin of the comedians, vol. - 34, nº2, invierno, 1982, pp. 209-216.
- MCREADY, W., Bibliografía temática de estudios sobre el tea- tro antiguo español, Toronto, Univ., 1966.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., Historia de las ideas estéticas en Es- paña. Siglos XVI, XVII y XVIII, t. IV, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1901.
- \_\_\_\_\_ Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Madrid, - Suárez, 1919-1927, 6 vols.
- MÉRIMÉE, H., El arte dramático en Valencia, Valencia, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1985, 2 vols., trad. O. Pe--- llissa Safons. Asimismo citamos por la primera edición L'art dramatique à Valencia, Toulouse, 1913.
- \_\_\_\_\_ Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630), -- Toulouse, 1913.

- MOLINARI, C., "Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVI<sup>e</sup> siècle", J. Jacquot (ed.), Le lieu théâtral à la Renaissance Paris, - C.N.R.S., 1968<sup>2</sup>, pp. 61-72.
- 
- "Teatro político e società civile", Biblioteca Teatrale, nº2, 1971, pp. 109-111.
- MOLL, J., "Sobre una noticia acerca del teatro castellano -- del siglo XV", Bulletin Hispanique, LXXIV, nº1-2 -- 1972, pp. 116-117.
- MORLEY, S.G. y BRUERTON, C., Cronología de las comedias de -- Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1968.
- MORLEY, S. G. y TYLER, R.W., Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega, Berkeley, Los Angeles, Va lencia, 1961.
- MUÑOZ, A., Domenico Fontana architetto (1543-1607), Roma, -- Ed. Gremonese, 1944.
- MUÑOZ, J., Escenografía española, Madrid, 1923.
- MURANO, Teresa, "Le lieu des spectacles (publics ou privés) à Venice au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècles", en J. JACQUOT, (ed.), Le lieu théâtral à la Renaissance, París, -- C.N.R.S., 1964, pp. 85-93. .
- NEWBIGIN, N., "Politics and Comedy in the Early Years of the Accademia degli intronati of Siena", en M. de Pa--- nizza Lorch (ed.), Il teatro italiano del Rinasci-- mento, Milán, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 123- 134.
- NEWELS, M., Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro, Londres, Tamesis Books, 1974.
- NICOLL, A., Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale, -- Título original The Development of the Theatre. A Study of theatrical Art from the Beginnings to the Present Day, Londres, 1927, Traducción al italiano de C. Falletti, Roma, Bulzoni Editori, 1971<sup>6</sup>.
- OLEZA, J. (ed.), Teatro y prácticas escénicas (I): el Qui--- nientos valenciano, Valencia, Institución Alfonso - el Magnánimo, 1984.
- 
- (ed.), Teatro y prácticas escénicas II: la Comedia, Londres, Tamesis Books, 1986.

- OLEZA, J., "La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial", en J. Oleza (ed.), Teatro y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano, Valencia, - Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 61-75.
- \_\_\_\_\_ "Adonis y Venus. Una comedia cortesana" Cuadernos de Filología, III-3, 1983, pp.145-167, reed. en J. Oleza(ed), Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia, Londres, Tamesis, 1986, pp.309-324.
- \_\_\_\_\_ "La tradición pastoril y la práctica escénica - cortesana en Valencia (II): coloquios y señores", - en J. Oleza (ed.) Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano, Valencia, Int. Alfons el Magnànim, 1984, pp. 243-257.
- \_\_\_\_\_ "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la égloga" en J. Oleza (ed.), Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano, Valencia, Inst. Alfons el -- Magnànim, 1984.
- \_\_\_\_\_ "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", Cuadernos de Filología, III, 1-2, Valencia, 1981, - pp. 9-44, reed. en J. Oleza (ed.), Teatros y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano, Valencia, Int. Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-42.
- \_\_\_\_\_ "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", --- Cuadernos de Filología, III, 1-2, Valencia, 1981, - pp. 153-223, reed. en J. Oleza (ed.), Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia, Londres, Tamesis - Books, 1986, pp. 251-308.
- \_\_\_\_\_ "La corte, el amor, el teatro y la guerra", Edad de Oro, V, 1986. pp. 149-182.
- OROZCO DÍAZ, E., El teatro y la teatralidad en el Barroco, - Barcelona, 1969.
- OSSOLA, C.(ed.), La Corte e il "Cortegiano", I. La scena del testo, Roma, Bulzoni, 1980.
- PANIZZA LORCH, M.(ed.), Il teatro italiano del Rinascimento Milán, Edizioni di Comunità, 1980.
- PAPAGNO, G. y QUONDAM, A. (ed.), La corte e lo spazio: Ferrare Estense, Roma, Bulzoni editore, 1982, 3 vol.
- PARDO MANUEL DE VILLENA, Alfonso, Un mecenas español del siglo XVII, el Conde de Lemos, Madrid, Impr. Laime -- Ratei, 1912.

- PAZ Y MELIA, D. "Correspondencia del Conde de Lemos", Bulletin Hispanique, V, 1903, pp. 249-58, 349-58.
- PEDRAZA, Pilar, Barroco efímero en Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1982.
- \_\_\_\_\_ "La intervención de los locos en las fiestas valencianas del siglo XVII", en Estudios de Historia valenciana, Valencia, Universidad, 1978, pp. 231-245.
- \_\_\_\_\_ "Las fiestas de la nobleza valenciana en el siglo - XVII: un ejemplo característico (1662)", en Estudis, nº 6, 1977, pp. 101-121.
- \_\_\_\_\_ "Aspectos cómicos de una fiesta valenciana" en Estudios dedicados a J. Peset Aleixandre, Valencia, Universidad, 1982, pp. 205-235.
- \_\_\_\_\_ "Visión barroca de un texto del Apocalipsis" Traza y Baza, pp. 101-110.
- PEDRETTI, C., "Dessins d'un scène, exécutés par Léonard de - Vinci pour Charles d'Amboise" en J. Jacquot (ed.) - Le lieu théâtral à la Renaissance, París, C.N.R.S., 1968<sup>2</sup>, pp. 25-34.
- PELLICER, Casiano, Tratado histórico sobre el origen y pro-- greso de la comedia y del histrionismo en España, - Madrid, 1804, edición a cargo de J. M<sup>a</sup> Díez Borque, Editorial Labor, Barcelona, 1975.
- PÉREZ, Joseph, "Littérature et société dans l'Espagne du Siè cle d'Or", en Bulletin Hispanique, 70, 1968, pp. -- 458-467.
- PÉREZ BUSTAMANTE, C., "Un parlamento napolitano en 1617. Car tas y noticias de d. Francisco de Quevedo", Boletín Extraordinario de la Universidad de Santiago, 1934, pp. 5-30.
- \_\_\_\_\_ La España de Felipe III, Madrid, Espasa-Calpe, --- 1982<sup>2</sup>.
- \_\_\_\_\_ Felipe III. Semblanza de un monarca y perfiles de - una privanza, Madrid, s.i., 1950.
- PÉREZ PASTOR, C., Nuevos datos acerca del histrionismo espa ñol en los siglos XVI y XVII. Primera Serie, Madrid, 1901.
- \_\_\_\_\_ Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XV y XVII. Segunda Serie, Bordeaux, 1914.

- PFANDL, Ludwig, Cultura y costumbres del pueblo español en los siglos XVI y XVII, Barcelona, 1942<sup>2</sup>.
- PIERI, M., "La scena pastorale" en G. Papagno y A. Quondam (ed.), La corte è lo spazio: Ferrara Estense, Roma, Bulzoni editore, 1982, 3 vol., vol. II, pp. 489-525.
- \_\_\_\_\_ La scena boschereccia nel Rinascimento italiano, Padova, Liviana, 1983.
- PORQUERAS MAYO, A., vid SÁNCHEZ ESCRIBANO, F.
- POVOLEDO, E. "Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance", en J. Jacquot (ed.), Le lieu théâtral à la Renaissance, Paris, 1964, pp. 105-158.
- \_\_\_\_\_ "Spazio scenico, prospettiva e azione drammatica nel teatro barocco italiano" en A. Schnapper (ed.), La scenografia barocca, Bologna, Clueb, 1982, pp. 5-17.
- \_\_\_\_\_ "Origini e aspetti della scenografia in Italia" en N. Pirrotta, Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi, Torino, Einaudi, 1975<sup>2</sup>, pp. 337-460.
- PROSPERI, A. (ed.), La Corte e il "Cortegiano". II. Un modello europeo, Roma, Bulzoni, 1980.
- QUONDAM, A., vid PAPAGNO, G.
- RAMOS, J.L., "Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca", Cuadernos de Filología, Universidad de Valencia, 1983, nº III-3, pp. 169-198, reed. en J. Oleza (ed.), Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 229-248.
- \_\_\_\_\_ Guillén de Castro en el proceso de la Comedia Barroca, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Valencia, 1979.
- RECOULES, H., "Les allusions au théâtre et à la vie théâtral dans le roman espagnol de la première moitié de --- XVII<sup>e</sup> siècle", en J. Jacquot (ed.), Dramaturgie et société, Paris, C.N.R.S., 1968, t. I pp. 133-148.

- REGLA, J., Introducción a la historia de España. Edad Moderna, Barcelona, Teide, 1963.
- RENNERT, H.A., Vid CASTRO, A.  
The Spanish Stage in the time of Lope de Vega, New York, 1909, hemos manejado la reedición New York, - Dover Publications, 1963.
- \_\_\_\_\_ "Spanish Actors and actresses between 1560 and --- 1680", Revue Hispanique, XV, 1907, pp. 334, 598.
- REYES, A., "Ruiz de Alarcón y las fiestas de Baltasar Car- - los", Revue Hispanique, XXXVI, 1916, pp. 171-76.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. y TORDERA, A., Calderón y la obra cor- ta dramática del siglo XVII, Londres, Tamesis Books, 1983.
- \_\_\_\_\_ "Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara" en El teatro menor en España a partir del - siglo XVI, Actas, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 121-140.
- \_\_\_\_\_ Escritura y Palacio. El toreador de Calde- rón, Kassel, Reichenberger, 1985.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F., "Nuevas aportaciones para la historia - del histrionismo español en los siglos XVI y XVII", B.R.A.E., I, 1914, pp. 60-66.
- \_\_\_\_\_ "Aportaciones para la historia del histrionismo es- pañol en los siglos XVI y XVII", B.R.A.E., I, 1914.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, "La carta de Cervantes al Cardenal Sando- val y Rojas", Nueva Revista de Filología Hispánica, XVI, 1962, pp. 81-89.
- \_\_\_\_\_ "Vasco Díaz Tan co témoin et chroniqueur poétique - du couronnement de Charles Quint", en J. Jacquot (ed) Les fêtes de la Renaissance, II, París C.N.R.S., - 1960, t. I, pp. 183-196.
- RODRIGO, R., "Notas en torno a la Farça a manera de Tragedia" en J. Oleza (ed.), Teatro y prácticas escénicas. I: el Quinientos valenciano, Valencia, Inst. Alfons el Magnànim, 1984, pp. 219-242.
- ROMERA CASTILLO, J., "Justas poéticas valencianas en honor - de Santa Teresa", 1982, Letras de Deusto, vol. 12, - nº24, julio-diciembre, 1982, pp. 199-216.
- ROMEU FIGUERAS, J., "Literatura valenciana en El Cortesano", Revista Valenciana de Filología I, Valencia, 1951, pp. 313-340.
- \_\_\_\_\_ Teatre hagiogràfic, Barcelona, Barcino, 1957, ----- 3 vols.
- \_\_\_\_\_ Teatre profà, Barcelona, Barcino, 1962, 2 vols.



- ROSENBERG, Ch.H., "Courtly decorations and the decorum of interior space" en G. Papagno y A. Quondam (ed.), -- La corte e lo spazio: Ferrara Estense, Roma, Bulzoni editore, 1982, 3 vols., vol. II, pp. 529-542.
- ROUX, L. "Quelques aperçus sur la mise en scène de la "comedia de santos" au XVII<sup>e</sup> siècle, en J. JACQUOT (ed.), Le lieu théâtral à la Renaissance, Paris, 1964, -- pp. 235-58.
- "Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jesus en Espagne. Deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle Première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle". en J. Jacquot (ed), Dramaturgie et société, Paris, C.N.R.S., 2 vols, t. II, pp. 479-523.
- RUBIÓ I BALAGUER, J., La cultura catalana del Renaixement a la Decadència, Barcelona, Edicions 62, 1964.
- SALOMON, N., Lo villano en el teatro del siglo de Oro, Madrid, Castalia, 1985, trad. B. Chenot.
- La vida rural castellana en tiempos de Felipe II, -- trad. J. Fontana Lázaro, Barcelona, Ariel, 1982.
- "Sur les représentations théâtrales dans les "pueblos" des provinces de Madrid et Tolède, 1589-1640", Bulletin Hispanique, LXII, 1960, pp. 398-427.
- SALRACH, J.M. y DURÁN, E., Història dels Països Catalans, -- 2 vols, Barcelona, Edhasa, 1981.
- SAN ROMÁN, I de B., Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre. Serie de documentos inéditos de los años 1590 a 1615, Madrid, 1935.
- SÁNCHEZ, J., Academias literarias del Siglo de Oro Español, -- Madrid, Gredos, 1960.
- SÁNCHEZ ARJONA, J., El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII, Madrid, 1887.
- Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII, Sevilla, imp. de E. Rasco, 1898.
- SÁNCHEZ ESCOBAR, J.J., Gaspar Aguilar: un dramaturgo inorgánico en el siglo XVII, Memoria del Licenciatura inédita, Universidad de Valencia, 1979.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y PORQUERAS MAYO, A., Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco, Madrid, Gredos, 1972<sup>2</sup>.
- SANCHIS GUARNER, M., La ciutat de València, València, Ajuntament, 1983<sup>4</sup>.

- SANCHIS SIVERA, J., Algunos documentos y cartas que pertenecieron al 2º duque de Gandía don Juan de Borja, Valencia, 1919.
- SCNAPPER, A. (ed.), La scenografia barocca. Actas del XXIV Congreso Internacional de Historia del Arte. Bolognia, 10-18 de septiembre, 1979, Bologna, Editrice Clueb, 1982.
- SCHÖNE, Günter, "Les fêtes de la Renaissance à la cour de Bavière", en J.JACQUOT, (ed.), Le lieu théâtral à la Renaissance, Paris, 1964, pp. 172-81.
- SENTAURENS, J., "Sur la réception des oeuvres dramatiques dans l'Espagne du "Siècle d'Or": de la clientèle des corrales au public de la comedia . Problèmes et limites d'une recherche fondamentale nécessaire", - IV<sup>e</sup> Table ronde sur le theatre Espagnol (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle), Cahiers de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1984, pp. 72-88.
- \_\_\_\_\_ Seville et le théâtre. De la fin du moyen age à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, Bordeaux, Presses Universitaires, 1982, 2 vols.
- SEPÚLVEDA, R., El corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del teatro español, Madrid, 1888.
- SHERGOLD, N.D., A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth century. -- Oxford, Clarendon Press, 1967.
- \_\_\_\_\_ "Le dessin de comba et l'ancien théâtre espagnol", en J. Jacquot (ed.) Le lieu théâtral à la Renaissance, Paris, C.N.R.S., 1968<sup>2</sup>, pp. 259-272.
- \_\_\_\_\_ "Juan de la Cueva and the early theatres of Sevilla" B.H.S., XXXII, 1955.
- \_\_\_\_\_ "Ganassa and the "commedia dell'arte" in sixteenth century Spain", Modern Language Review, LI, 1956, - pp. 359-368.
- SHERGOLD, N.D., vid VAREY, J.E.

- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E., "Notas sobre la cronología de seis comedias de Lope de Vega", Hispanófila, VI, -- 1962-3, 16, 1-5.
- \_\_\_\_\_ "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1587-1615", Bulletin Hispanique, LXII, 1960, pp. 163-189.
- \_\_\_\_\_ Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681, Estudios de Literatura Española, Madrid, 1961.
- \_\_\_\_\_ "Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636", Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, nº69, Madrid, 1958
- SHOEMAKER, W.T., Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI, Barcelona, Diputación Provincial, 1957.
- SIMON DIAZ, J., "Autos sacramentales y comedias palaciegas y de colegio en el Madrid de 1626", Segismundo, XIV, - pp. 85-102.
- \_\_\_\_\_ "Literatura y servidumbre durante el siglo de Oro: el caso de Calderón de la Barca", Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Tomo I, Madrid, C.S.I.C., 1983 -- pp. 309-21.
- SIRERA, J.LL., El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca, Tesis de Doctorado inédita, Universidad de Valencia, 1980, 4 vols.
- \_\_\_\_\_ "El teatro en la Corte de los duques de Calabria" - en J. Oleza (ed.), Teatro y prácticas escénicas. I: El Quinientos Valenciano, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 259-281.
- \_\_\_\_\_ "Las "comedias de santos" en los autores valencianos. Notas para su estudio", en J. Oleza (ed.), -- Teatro y prácticas escénicas. II: la comedia, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 187-228.
- \_\_\_\_\_ "Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento", Edad de Oro, nº5, Madrid (1986), pp. -- 247-270.

- \_\_\_\_\_ "Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana -- del Quinientos", en J. Oleza (ed.), Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia, Londres, Tamesis - Books, 1986, pp. 69-101.
- \_\_\_\_\_ "Los trágicos valencianos", Cuadernos de Filología, nºIII, 1-2, 1981, pp. 67-92.
- \_\_\_\_\_ "La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral", Bulletin of the Comedians, -- vol. 34, nº2, inv. 1982, pp. 173-188.
- \_\_\_\_\_ "El teatro medieval valenciano", en J. Oleza (ed.), Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos Valenciano, Valencia, Ist. Alfons el Magnànim, 1984, pp. 87-107.
- SMITH, P., SCWIMMER, E.G., MESNIL, M., KÖVECSES, Z., "La fête: approches sémiotiques", Centro Internazionale - di Semiotica e di Linguistica, Universidad de Urbino, Documenti di Lavoro, nº 92-3, marzo-abril 1980.
- SOMBART, W., Lujo y capitalismo, Madrid, Rev. Occidente, --- 1965<sup>3</sup>.
- STEINITZ, K.T., "Le dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la Danae de Baldassare Taccone" en - J. Jacquot (ed.), Le lieu théâtral à la Renaissance, París, C.N.R.S., 1963, pp. 35-48.
- SUBIRATS, Rosita, "Contribution a l'établissement du repertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II", Bulletin Hispanique, LXXIX, 1977, pp. 401-79.
- SURTZ, R.E., The birth of a Theater. Dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega, Madrid, Castalia, 1979.
- TENORIO Y CEREZO, Nicolás, Noticia de las fiestas en honor - de la Marquesa de Denia hechas por la Ciudad de Sevilla en el año de 1599, Sevilla, 1896.
- TERZA, D. della, "La corte e il teatro: il mondo del Tasso" en M. de Panizza Lorch (ed.), Il teatro italiano -- del Rinascimento, Milán, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 51-63.
- THOMPSON, I.A.A., Guerra y decadencia. Gobierno y administración en la España de los Austrias, 1560-1620, trad. Jordi Beltrán, Barcelona, Crítica, 1981.
- TREND, J.B. "Escenografía madrileña en el siglo XVII", R.B.A.M. III, 1926, pp. 269-281.

- TISSONI BENVENUTI, A. y MUSSINI SACCHI, M.P., Teatro del Quattrocento. Le corti padane, Torino, Utet, 1983.
- TOMAS VALIENTE, F., Los validos en la monarquía española del XVII, Madrid, Inst. de Estudios Políticos, 1963.
- TORDERA, A., "Teoría y técnica del análisis teatral" en Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid, Cátedra, 1978.
- TORDERA, A., "Actor, espacio, espectador, el teatro", en Cuadernos de Filología, I, 1979, pp. 143-158.
- \_\_\_\_\_ Vid RODRÍGUEZ CUADROS, E.
- TORROJA MENÉNDEZ, G. Y RIVAS PALÁ, C., Teatro en Toledo en el siglo XV, "Auto de la Pasión" de Alonso de Campo, Anejo XXXV, B.R.A.E., Madrid, 1977.
- TRAMOYERES BLASCO, L., Instituciones gremiales su origen y organización en Valencia, Valencia, 1889.
- VALGOMA Y DÍAZ VARELA, D., Entradas en Madrid de las reinas de la casa de Austria, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1966.
- \_\_\_\_\_ Mecenas de libros, su heráldica y nobleza, Burgos, Imp. Aldecoa, 1966.
- VAREY, J.E., y SHERGOLD, N.D., Fuentes para la historia del teatro en España, tomos I, III, IV, V, VI, Londres, Tamesis Books, 1971-1985.
- \_\_\_\_\_ "Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays", Bulletin of Hispanic Studies, XL, - 1963, pp. 212-244.
- \_\_\_\_\_ "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid. Contratos de arriendo 1587-1615", - Bulletin Hispanique, LX, 1958, pp. 73-95.
- \_\_\_\_\_ "Tres dibujos inéditos de los antiguos corrales de comedias de Madrid", B.B.A.M., XX, 1951.
- VAREY, J.E. "La mise en scene de l'auto sacramentale à Madrid au XVI et XVII siècle" en J. Jacquot (ed.) Le lieu theatral à la Renaissance, París, C.N.R.S., 1964, - pp. 215-225.
- \_\_\_\_\_ "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII", Anales del Instituto de Estudios Madrileños, IV, 1969, pp. 145-68.
- \_\_\_\_\_ "La campagne dans le théâtre espagnol au XVII<sup>e</sup> siècle" en J. Jacquot (ed.), Dramaturgie et société, París, C.N.R.S., 1968, t. I, pp. 47-76.

- \_\_\_\_\_ "L'Auditoire du Salon dorado de l'Alcazar de Madrid au XVII siècle" en J. Jacquot (ed.), Dramaturgie et Société, París, C.N.R.S., 1968, t.I, pp. 77-92.
- \_\_\_\_\_ Los títeres y otras diversiones populares en Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos, en la colección --- Fuentes para la historia del teatro en España, T. - VII, Londres, Tamesis Books, 1972.
- \_\_\_\_\_ "La dama duende de Calderón: símbolos y escenografía" Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Anejo de la Revista Segismundo, nº6, Madrid, 1981.
- \_\_\_\_\_ "Scenes, machines and the theatrical, experience in seventeenth-Century Spain", en A. Schnapper ed. La Scenografia Barocca, Bologna, Clueb, 1982, pp. 51-63.
- \_\_\_\_\_ "A Further Note on the Actor/Audience Relationship in Spanish Court Plays of the Seventeenth Century", en Arts du Spectacle et histoire des idées. Recueil offert en hommage à Jean Jacquot. Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 1984, pp. 177-182.
- VAREY, J., "The Audience and the Play at Court Spectacles: - The Role of the king", B.H.S., LXI, 1984, pp. 399-406.
- \_\_\_\_\_ "El teatro en la época de Cervantes", en Lecciones Cervantinas, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1985, pp. - 15-28.
- \_\_\_\_\_ "El teatro palaciego y las crisis económicas del -- siglo XVII", en Homenaje a José Antonio Maravall, - Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, --- 1986, pp. 441-446.
- \_\_\_\_\_ "Ganassa en la Península Ibérica en 1603" en J.M. López y A. López (ed.), De los romances-villancico a la poesía de Claudio Guillén - homenaje a G. - Siebenman, s.l., José Esteban, 1984, pp. 455-462.
- VILAR, P., "El problema de la formación del capitalismo", - en P. Vilar, Crecimiento y desarrollo, Barcelona, - Ariel, 1976, pp. 106-134.
- \_\_\_\_\_ "El tiempo del "Quijote"", trad. E. Giralt Raven- - tós, en P. Vilar, Crecimiento y desarrollo, Barcelo- na, Ariel, 1976, pp. 332-346.
- \_\_\_\_\_ Crecimiento y desarrollo, Barcelona, Ariel, 1974

- WARDROPPER, B.W., "Juan de la Cueva y el drama histórico", -  
Nueva Revista de Filología Hispánica, IX, 1955, --  
 pp. 149-156.
- WEBER DE KURLAT, F., "El teatro prelopesco: líneas de investi-  
 gación en los años sesenta", N.R.F.H., XXIX, 1980,  
 pp. 172-185.
- WEIGER, J.G., Hacia la comedia: de los valencianos a Lope,  
 Madrid, Cupsa, 1978.
- WILLIAMS, R.B., The Staging of Plays in the Spanish Peninsu-  
 la Prior to 1555, Studies in Spanish Language and -  
 Literature, nº5, Iowa, 1935.
- YNDURAIN, D., "Personaje y abstracción", El personaje dramá-  
 tico. Ponencias y debates de las VII Jornadas de --  
 teatro clásico español. Almagro, 1983, Madrid, Tau-  
 rus, 1985, pp. 27-36.
- \_\_\_\_\_ "Los autos sacramentales", III Jornadas de Teatro -  
 Clásico Español, Almagro, 1980, Madrid, Ministerio  
 de Cultura, 1981, pp. 233-251.
- YNDURAIN, F., "Teatro del siglo XVI. Dos piezas inéditas: -  
Auto de la destrucción de Troya y Comedia pastoril  
 de Torcato", Segismundo, X, 1-2, pp. 195-355.
- ZABALA, A., "Sobre la primitiva Casa de la Olivera (Dos do-  
 cumentos para la historia del teatro en Valencia)",  
Homenaje a Reglá, t. I, pp. 127-436, Valencia, 1975.
- ZERNER, H., Vid, KLEIN, R.
- ZORZI, L., Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana,  
 Torino, Einaudi, 1977.

