LOPE Y LA TRAMOYA DE LA CORTE: ENTRE TRADICIÓN E INNOVACIÓN

Teresa Ferrer Valls
Departament de Filologia Espanyola
Facultat de Filologia Traducció i Comunicació
Universitat de València
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010-València
M.Teresa.Ferrer@uv.es

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), vol. extra, 1, 2013, pp. 163-189]

Desde que hace ya unos cuantos años me interesara por una parcela hasta entonces poco atendida, la de la práctica escénica cortesana anterior al reinado de Felipe IV, en sus diferentes manifestaciones espectaculares, se han sucedido trabajos importantes que hoy nos ayudan a comprender mejor esos antecedentes, oscurecidos hasta entonces en la interpretación de la crítica por la deslumbrante llegada a la corte de Felipe IV de los escenógrafos italianos, y en particular de Cosme Lotti, y el afianzamiento durante el reinado de este monarca del drama cortesano. Aunque alguna obra de Lope puntualmente había recibido la atención de los investigadores, no era, en la década de los años 80 del siglo pasado, la parte de su producción dramática más atendida. Por eso en buena medida, a la hora de estudiar el periodo anterior al reinado de este monarca, me centré en este dramaturgo[1].

[1] Ver especialmente Ferrer Valls, 1991, 1993, 1995a, 1995b, 1996. Hay que destacar, a la hora de señalar la importancia de la práctica escénica cortesana en el naci-

RECEPCIÓN: 16 MAYO 2013 / ACEPTACIÓN DEFINITIVA: 16 JUNIO 2013

Estudios posteriores y ediciones modernas de algunas de las obras de representación cortesana de Lope han avanzado en la difusión y replanteamiento del lugar que ocupa esta parte de su producción dramática[2]. Creo que el mejor conocimiento de esta parcela del teatro lopesco va a permitir avanzar en estudios comparativos con autores posteriores, especialmente, claro, con Calderón, que pueden arrojar luz sobre la evolución de esa práctica escénica en el siglo XVII, más allá de los aspectos relativos a la puesta en escena. En cualquier caso, hoy no podemos afirmar, como se ha hecho en alguna ocasión, que al llegar los primeros escenógrafos a España se encontraron con un terreno baldío[3], pues la práctica escénica cortesana, contaba, en sus diferentes manifestaciones, ya con una tradición en España. Por otro lado, otras noticias han venido a sumarse a las que entonces pude recopilar para perfilar una imagen de una corte española, en el traspaso del siglo XVI al XVII, más interesada por el espectáculo teatral de lo que se había venido creyendo. Sin afán de exhaustividad, trataré de hacer balance y actualizar en este trabajo, si bien sintéticamente, el panorama que establecí en su día.

La infanta Isabel Clara Eugenia resulta pieza clave para entender el interés en los últimos años del reinado del viejo Felipe II por el espectáculo teatral, así como también la emperatriz María, hermana del monarca, al igual que bastantes años antes lo fuera la segunda esposa del rey, Isabel de Valois. En palacio y en las Descalzas Reales se hicieron representaciones promovidas por estas damas y su entorno. En su momento llamé la atención sobre la anónima *Fábula de Dafne*, representada en la sala grande de las Descalzas Reales por damas de la no-

miento de la comedia barroca, el pionero artículo de Oleza, 1981, y su estudio sobre la obra de Lope *Adonis y Venus*, Oleza, 1983. El presente trabajo se beneficia de la financiación del MINECO, con fondos FEDER (ref. FFI2011-23549; CDS2009-00033).

[2] Recordaré, por ejemplo, las ediciones recientes de obras cortesanas de Lope como las de Profeti, 1999 y 2007, y Ioppoli, 2006; o los estudios sobre el teatro mitológico de Lope realizados por Martínez Berbel, 2002, y Sánchez Aguilar, 2010, y los de Trambaioli, 2010, 2011, o los volúmenes colectivos sobre fiesta y teatro cortesanos coordinados por Díez Borque, 1998, y Lobato y García García, 2003, entre otros trabajos.

[3] Así, por ejemplo Chaves Montoya, 2004, p. 12, en su, por otro lado, valioso trabajo sobre la época de Felipe IV, afirma respecto a la anterior: «cuando llegaron Lotti y Del Bianco a Madrid, encontraron un terreno escenotécnico baldío».

bleza y meninos, ante el futuro Felipe III y la infanta Isabel Clara Eugenia, bajo el auspicio de su tía la emperatriz María, que contó con decorados, una de las primeras obras que podríamos llamar de «espectáculo», en el periodo de gestación de la comedia barroca, cuyo texto conservamos, junto con la temprana *Adonis y Venus* de Lope de Vega[4]. Pero no debieron ser las únicas, a no ser que pensemos que se trata de dos obras raras y extravagantes en el panorama de la corte en el cambio de centuria. Alguna noticia más, exhumada de los archivos, se puede añadir hoy al panorama que en su día traté de fundamentar. Así, sabemos que en octubre de 1584 el joven príncipe Felipe asistió en El Pardo a una representación sobre Diana, de la que nada más conocemos, pero que evidentemente por su tema estaría en la misma línea que la *Fábula de Dafne* y que *Adonis y Venus*[5]. El 24 de julio de 1587 se anota en los libros de cuentas de palacio un pago porque «anduvieron dos días tres oficiales y un mozo haciendo unos teatros para una comedia que habían de hacer las damas»[6]. No sabemos si pudo tener que ver con esta representación o con otro festejo el encargo de llevar a palacio en el mismo mes de julio varios instrumentos y se-

[4] Sobre la *Fábula de Dafne* Ferrer Valls, 1991, pp. 144-167 y Ramos López, 1995, 1996. En Ferrer Valls, 1999, p. 17, apunté hacia una fecha de composición situada entre finales de la década de 1580 y comienzos de la de 1590. Más recientemente, Fosalba, 2008, sugiere una fecha de representación situada entre 1585 y 1587 y la posible autoría de Juan Sánchez Coello, hijo del pintor Alonso Sánchez Coello.

[5] Martínez Hernández, 2008, p. 121, n. 198, cita como fuente de esta noticia una *Carta de Hubert de la Valle a Madama*, datada en El Pardo, 19 de octubre de 1584, y localizada en el Archivio di Stato di Napoli, sign. 1642, fol. 1018.

[6] Gracias a las noticias ofrecidas por Martínez Hernández, 2008, p. 122, he podido rastrear datos contenidos en libros de cuentas que se hallan en el Archivo General de Palacio. Agradezco a mi colega Judith Farré el haberme facilitado las gestiones para el acceso a la digitalización de dichos documentos. Este dato, en concreto, se encuentra en las cuentas de Martín Ximénez, carpintero de sus Altezas, año 1587, AGP, signatura 5220-1, sin foliar. También se incluyen en estas cuentas gastos para algunos arreglos para una fiesta de toros que debió tener lugar en abril, y que incluyen la reparación de algunas celosías y «poner unos maderos en los corredores para hacer sombra a las damas». También algunos gastos referidos al montaje de un nacimiento, para el día de Navidad, en las habitaciones del Príncipe, algo que debía de ser habitual, pues se repite en los años 1586 y 1587. En este último año, el carpintero Martín Ximénez y sus hombres tardaron dos días en hacer un altar con sus arcos, por mandado del príncipe Felipe, para poner el nacimiento, e hicieron un marco «para el cielo del nascimiento» en el que clavaron «un lienzo».

senta libros de música que se anota en otro de los libros de cuentas, aunque resulta llamativo[7]. No mucho más tarde, en el mes de octubre de 1587, la infanta Isabel Clara Eugenia preparaba una representación en El Escorial para la cual se anotan gastos por seis cabelleras, seis barbas, veinticuatro máscaras y vestidos[8].

Entre las cuentas de palacio, hay una noticia que resulta de particular interés y que se refiere a los preparativos para la representación, probablemente a finales de diciembre de 1587 o comienzos de 1588, de una comedia con decorados, cuya acción transcurría en la ciudad de Milán. Los decorados incluían el castillo de la ciudad, tornos e «ingenios» y alguna serpiente. Según se desprende de las cuentas, se tuvo que adaptar la sala del Alcázar, en donde tuvo lugar la representación, construyendo un tablado para la comedia y gradas para el público. Fue necesario rehacer las puertas de la sala para darles mayor amplitud, y hacer ciertas modificaciones para crear un espacio para los músicos. Por estas cuentas sabemos que fue una representación ejecutada por cómicos italianos, y sufragada de la partida de gastos del príncipe Felipe[9]. Además, con las noticias reunidas en DICAT, podemos inclu-

[7] «Más gasté en traer a palacio de casa de Martínez sesenta libros de música y tres arpas y dos vigüelas y una guitarra y un clavicordio, dos rabeles y una corneta». Se encuentra la noticia en las cuentas de Cristóbal de Oviedo, guardajoya y ropa de sus Altezas, AGP, 902, 1, sin foliar.

[8] Las partidas se encuentran también en las cuentas de Cristóbal de Oviedo, y en ellas se mencionan gastos que se refieren a la que se llama «farsa» o «comedia», indistintamente. En ellos se detalla: «se compraron en primero de octubre del dicho año [1587] seis cabelleras y seis barbas para la farsa que hizo la señora infanta en El Escurial, costaron seis escudos [...]; más se compraron, en dos del dicho, veinte y cuatro máscaras para la dicha farsa que costaron ochenta reales y medio; más en dos de octubre se dio a Gabriel López cuatro reales para dar a un sastre porque aforró las cabelleras y barbas en tafetán carmesí [...]; más di a un aguador, en tres del dicho, medio real porque llevó un cofre a casa de Gabriel López para llevar al Escurial, con vestidos de la farsa; más se compró, en cuatro del dicho de octubre, una lía de cordel de cáñamo para liar un cofre en que se llevaron estos vestidos de la comedia al Escurial», AGP, 902, 1, sin foliar.

[9] Se halla el detalle entre las cuentas de Martín Ximénez, carpintero de sus Altezas. Aunque no se anota la fecha concreta del año 1587 en que se hicieron estos trabajos, se sitúan al final de año, tras las anotaciones de 24 de diciembre. Es posible que la representación formase parte de los festejos de Navidad. Dicen así: «Más se hicieron unas gradas en la sala para que viese el príncipe el castillo de Milán, que vale el daño que se hizo en la madera para hacer las dichas gradas, y de ganapanes que lle-

so apuntar que la compañía que la representó debió ser la de los hermanos Drusiano Martinelli y Tristán Martinelli, que en noviembre de este año estaban representando en el corral del Príncipe de Madrid. Fueron ellos precisamente los que consiguieron indirectamente que se levantase la prohibición de representar actrices, que había entrado en vigor en 1586, al solicitar al Consejo de Castilla, el 17 de noviembre de 1587, que les autorizasen para que tomaran parte las mujeres de su compañía en sus representaciones. La concesión favorable a su petición desencadenó, poco después el alzamiento de la prohibición también para las compañías españolas. Drusiano Martinelli y su hermano Tristano habían recorrido diferentes cortes europeas. Estuvieron en Amberes, París y Londres y en España, entre 1587 y 1588, representaron con su compañía, llamada «Los Confidentes»[10]. Debieron ser estos famosos cómicos quienes representaron en palacio, ante el príncipe Felipe, esta obra, cuyo título y contenido desconocemos.

Por datos existentes en el mismo archivo de palacio, sabemos también que en 1592 las damas de la infanta Isabel Clara Eugenia organizaban una comedia, de cuyos preparativos dan cuenta los libros de

varon y trajeron la madera a sus dueños, de todo, cuatro ducados; más fue un oficial un día a clavar lienzos en unas ventanas de la sala donde se puso el castillo, se le dio cinco reales; más se gastaron de trenzaderas y tachuelas para clavar los dichos lienzos tres reales y medio; más se dio a dos hombres, que derribaron dos puertas para entrar bien en dicha sala, y porque bajasen la tierra a la calle, dos reales; más se hizo un tablado por donde hiciesen la comedia los italianos, que vale el dicho tablado, con los tornos que hicieron e ingenios para la dicha comedia, y de la madera que destrozaron para cosas que hubieron menester, de todo quinientos reales; más se hizo un estrado para servicio de su Majestad y Altezas, y un tablado que se hizo sobre un cancel para los de la música, con el daño que se hizo en la madera, y clavos, y manos de oficiales, y de llevar la madera, seis ducados; más se les dio una maroma a los comediantes, que costó cuatro reales; más se le dio a los dichos comediantes una rueda de aros de cedazos que costó con el llevar, seis reales; más se les dio una libra de cordel, que costó uno y medio; más dos cartones para los dichos comediantes para unas alas de una sierpe, que costaron un real; más se les dio a los dichos comediantes mil tachuelas para clavar los lienzos, que costaron ocho reales; más se les dio una madeja de cordeles, que costó dos reales y medio; más se dio una mesa en dos trozos, cabeceada de tablas de cuenca, con dos partes de bancos, que vale, con el asentar de las bisagras, cuatro ducados; más costó de llevar a palacio, un real», AGP 5220-1, sin foliar.

[10] Ver los registros de Tristán (o Tristano) Martinelli y Drusiano Martinelli en DICAT.

gastos. Así, el 21 de febrero el marqués de Velada ordenó a Hernando de Rojas, guardajoyas y ropa de la infanta, la entrega a doña Juana de Guevara, dueña del azafate de la infanta, de diferentes telas y materiales con este propósito, que fueron recibidos el 25 de febrero del mismo mes. La mención a la confección de «una banda de velo de plata encarnado» para el príncipe Felipe entre las telas apunta probablemente a la participación del niño en alguna parte de la comedia, como haría años después, en 1614, su hijo, el pequeño Felipe IV, al intervenir en la representación de *El premio de la hermosura*, junto a damas de la corte[11]. Destaca también en esta entrega la mención a la confección de un vestido de bobo, pues remite a la temática pastoril de lejano arraigo en los gustos cortesanos: «Hágase un sayo de bobo de paño buriel, pardo y blanco, y caperuza de lo mismo, y unas botas largas de cordobán blanco». Para esta misma comedia, el 22 de febrero, el marqués de Velada ordenaba que Hernando de Rojas diese «en la tienda de Ber[nardi]no de Valverde a Juan de Arnedo, guarda de damas y aposentador de palacio» las cosas siguientes:

> Primeramente cincuenta y cuatro varas y media de anjeo para el templo, peñascos y fuente de una comedia que hicieren a su Alteza sus criadas; dieciséis varas de listones para aljabas y cascabeles; siete varas de cintas azules para las máscaras; siete varas y media de bayeta verde de Toledo para una funda [par]a una j[a]ula grande pájaros, doce varas de cordón de seda verde para esta funda, y otro cordón grueso de seda carmesí para colgar esta j[a]ula, que pesó cincuenta y tres onzas y media[12].

[11] En detalle, se especifica: «Traed para la comedia que hacen a su Alteza sus criadas las siguientes cosas: primeramente ochenta varas de volante de plata falso; doce onzas de hojuela de plata falsa; una docena de cintas encarnadas clariadas; sesenta varas de listones amarillos, blancos, encarnados y verdes; ocho piezas de cintas de la color de los listones, de a sesenta y cuatro varas cada pieza; cuatro onzas de seda verde floja; cuatro onzas de seda blanca torcida; una onza de seda negra; una baraja de naipes; dos pieles de pergamino blanco seda blanca torcida; dos telas de alambre; doce varas de hilo de hierro; seis mil alfileres, dos mil grandes, dos mil medianos, dos mil pequeños; seis manos de papel; cinco varas y media de randa de plata fina con argentería para guarnescer una banda de velo de plata encarnado, de lo que tenía en la guardarropa tres varas, que su Alteza hizo para el Príncipe, nuestro señor, y hágase un sayo de bobo de paño buriel, pardo y blanco, y caperuza de lo mismo, y unas botas largas de cordobán blanco», AGP, Legajo 904, doc. 31, sin foliar.

[12] AGP, Legajo 904, doc. 31, sin foliar.

Arnedo recibió todo ello el 25 de febrero. Es probable que la comedia se representase después del periodo de Cuaresma, que se inició este año el 12 de febrero y finalizó el 28 de marzo. La documentación no ofrece el título de esta obra, pero se desprende que fue una comedia de espectáculo, probablemente de tema mitológico, por la presencia del templo, fuente y peñascos, que apuntan a un espacio escénico y a unos elementos de decorado recurrentes en este tipo de obras. Es el tipo de espacio en que transcurre la acción en la *Fábula de Dafne* y en *Adonis y Venus*[13]. Las aljabas, mencionadas en el documento, son también un objeto de atrezo característico de cupidos y ninfas cazadoras, y es atributo de Diana como diosa cazadora. Apuntaré que si bien todo ello se requiere en las dos obras mencionadas, además en *Adonis y Venus* fueron necesarios unos pájaros que volaban al abrirse una nube. Sabemos que esta obra de Lope surgió de unas condiciones de representación cortesana, pues el mismo autor lo testimonió años después en la dedicatoria que incluyó al frente de la misma, al publicarla en la *Parte XVI* (1621). Morley y Bruerton fecharon su composición entre 1597-1603, aunque con cautela, reconociendo que por su género se salía del patrón métrico comparativo de las obras mayoritarias de la época en Lope[14]. Si la obra representada en 1592 fue la misma publicada por Lope en 1621, cosa que no puedo afirmar con seguridad, esto supondría avanzar en unos años su composición.

Jean Lhermite, en *Le passetemps* —especie de memorias de su experiencia en la corte española de fines del reinado de Felipe II— recoge algunas noticias festivas y, en concreto, se refiere a una máscara burlesca de ambiente rústico que tuvo lugar en palacio, en los carnavales de 1593, promovida por el joven príncipe Felipe y en la que participó Francisco de Sandoval, después duque de Lerma. Este mismo año anota, sin mayores detalles, la representación de dos comedias, una a cargo de las damas de palacio, que tuvo lugar en la habitación de la infanta Isabel, y otra a cargo de una compañía de comediantes[15].

[13] Ferrer Valls, 1991, pp. 162-165.

[14] «La variedad de la versificación —11 formas métricas—, así como la brevedad de la comedia, se debe probablemente al género: libreto para un ópera», ver Morley y Bruerton, 1968, pp. 236-237.

[15] Lhermite, de origen flamenco, fue gentilhombre de cámara de Felipe II y de Felipe III, quien le nombró caballero y le otorgó, antes de su regreso a Amberes, una

En su momento llamé la atención sobre el protagonismo que tuvieron la reina Isabel de Valois y la princesa Juana y sus damas, y años después la infanta Isabel Clara Eugenia, en la organización de espectáculos teatrales ejecutados por las damas mismas de su entorno ya durante el reinado de Felipe II y Felipe III[16]. Profeti ha acuñado el término «fiestas de damas» para este tipo espectáculos de corte y ha estudiado algunas de las producidas en la época de Felipe IV[17]. Recordemos que *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana o *Querer por sólo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza, que fueron representadas al comienzo del reinado del cuarto Felipe, surgieron de estas condiciones de producción, como antes habían surgido de este tipo de circunstancias la mencionada *Fábula de Dafne*, o *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, representada en 1614 en los jardines de Lerma. Se trata de una tradición que, como he dicho, se puede perseguir desde el reinado de Felipe II. Son ese tipo de damas de la nobleza, actrices aficionadas, a veces ejerciendo también como músicas, cantantes y bailarinas, a las que Lope se referiría con sorna en una carta al duque de Sessa como «las Jerónimas de Burgos de palacio»[18].

Si la corte española asumió innovaciones, como las escenográficas o las musicales, venidas de la mano de los artistas italianos, también llevó a otras cortes europeas los modelos de espectáculos que se llevaban a cabo en la corte española e incluso obras que habían sido previamente representadas en España y, en este fenómeno, las princesas y damas españolas de sus séquitos tuvieron un indiscutible protagonismo. Es el caso de *El vellocino de oro* de Lope de Vega, representada en Aranjuez en 1622 (aunque se vio interrumpida por un incendio), y después en Viena en 1633, por las damas españolas de la infanta María Ana, esposa del heredero al trono imperial Fernando III, a quien la princesa española quiso agasajar en su cumpleaños, una ocasión para la celebración con espectáculos teatrales que, según observa Profeti,

pensión. Sirvió en la corte española en los últimos años del reinado del viejo monarca (llegó en 1587), y en los inicios del reinado del joven Felipe III (regresó en 1602). Sus memorias se pueden leer ahora traducidas, con estudio de Sáenz de Miera, 2005. Sobre los aspectos festivos de estas memorias, Ferrer Valls, 2006 y 2007.

[16] Ferrer Valls, 1991, pp. 35-39 y 1999, pp. 3-18.

[17] Profeti, 2000. Sobre la participación de nobles como actores en los festejos cortesanos ha tratado Lobato, 2007.

[18] González de Amezúa (ed.), 1935-1943, t. III, p. 39.

no era costumbre en la corte vienesa. Esta misma obra parece que volvió a reponerse en Milán en 1649 al paso hacia España de Mariana de Austria, la nueva esposa de Felipe IV[19].

La misma Isabel Clara Eugenia, casada en 1599 con el archiduque Alberto, siendo ya ambos soberanos de los Países Bajos, organizó el lunes de carnaval, 18 de febrero de 1608, un espectáculo teatral que tenía como tema las bodas de Psiquis y Cupido, una fiesta española para agasajar a su marido, en la que intervinieron sus damas y meninas. El anónimo relator parece mostrar cierta sorpresa por este hecho, que realmente, al menos en la corte española, contaba con una tradición. Así comenta: «aunque la razón parece que pedía que este cuidado era más dado a los caballeros mozos que estaban en la corte, considerando que el intento fue que fuese fiesta perfecta, no se pudo hallar medio más conveniente para el buen fin del deseo que el de encomendarlo a las damas, por ser cierto que las cosas donde no ponen las manos, es cuerpo sin alma»[20]. La fiesta tuvo lugar en un salón del palacio real, en Bruselas. El espectáculo se celebró, como era habitual en estos festejos, de noche, con profusión de iluminación artificial, y recuerda a otros festejos teatrales del mismo tipo celebrados en la corte española, que contaban con la elaboración de un texto, con música y canto, y una compleja elaboración escenográfica. Así, por ejemplo, trae a la memoria la máscara que se representó para celebrar el nacimiento de Felipe IV en Valladolid, en 1605, en la recién estrenada sala de saraos, proyectada por el arquitecto Francisco de Mora y en la que participaron damas y caballeros de la nobleza, entre ellos el duque de Lerma, y que contó con un templo y con la maquinaria necesaria para hacer ascender y descender personajes en el interior de una nube[21]. Del espectáculo representado en 1608 en Bruselas no se conserva el texto de la fiesta ni la partitura, pero sí ha llegado hasta nosotros la relación que incluye una pormenorizada descripción del aparato y disposición del público y algún fragmento del texto. Como he señalado, el espectáculo explota una vez más las fuentes de la mi-

[19] Profeti, 2000 y Profeti (ed.), 2007, pp. 2-19. Ver también, sobre las influencias entre cortes europeas, los trabajos de Profeti, 2001, pp. 17-30, y Reyes Peña, 1995 y 1997.

[20] La relación completa la ofrece Rodríguez Villa, 1906, pp. 50-59, la cita en pp. 50-51.

[21] Esta relación puede consultarse en Ferrer Valls, 1993, pp. 235-244.

tología, en este caso los amores de Siquis y Cupido. Recordemos de paso que una de las obras perdidas de Lope, mencionada en la primera lista de *El Peregrino en su patria* (1604), llevaba por título *Siquis y Cupido*.

En el caso de esta fiesta teatral celebrada en 1608 en Bruselas, la disposición del público es, con pocas variaciones, la habitual en este tipo de festejos que privilegian el lugar en donde se sitúan las personas de sangre real. En medio de la sala se encontraban dos sillas con dosel para sus Majestades, dispuestas en una tarima, y a su derecha, un poco más atrás, los embajadores del Papa y de España y el duque de Osuna. A ambos lados de la sala dos filas de gradas cubiertas de bancos para caballeros y damas. Si no se trata de una exageración del relator, cosa que suele ser frecuente en este género de crónicas de sociedad, acudieron al festejo más de 2.000 personas. Frente a sus Altezas, se situaban los decorados, una gran «máquina», en palabras del relator, oculta por un «velo». Antes de descubrirse el velo, una nube descendió, abriéndose y apareciendo Cupido en su interior iluminado. El dios dirigió un parlamento a sus Altezas explicando el motivo de la fiesta, sus bodas con Psiquis, y repartiendo entre los asistentes las letras de las composiciones que iban a cantarse, en un recurso ya utilizado en algunas fiestas renacentistas (como la lejana *Trofea* de Torres Naharro). Esta intervención funcionó a manera de loa y después de ella Cupido «se fue hacia el velo y, sin ver por dónde, se desapareció». Tras descubrirse el velo, apareció la «máquina», como la llama el relator, que constituía una montaña representando el monte Parnaso, con la fuente Helicona en su cima y un Pegaso pintado sobre ella. A media altura de la montaña, se encontraba Apolo con las nueve musas, todos con instrumentos en las manos, «y más abajo en un cóncavo de la montaña» estaban Siquis y Cupido[22]. Esta escena recuerda otra pensada por Lope para su *Fábula de Perseo*, representada en 1613, en Ventosilla, probablemente por caballeros del duque de Lerma, en la que también sería necesario un Pegaso y una fuente, y la presencia de las musas[23]. En 1608, a lo largo del espectáculo cantado, varias diosas más

[22] El anónimo relator atribuye «al ingenio de Vincecio Wenceslao» esta máquina, «que fue el que hizo el cuerpo con no menor artificio que tal alma requería», Rodríguez Villa, 1906, p. 57.

[23] Sobre *La fábula de Perseo* traté en Ferrer Valls, 1991, y ver la ed. de McGaha, 1985.

descendieron de la nube y ejecutaron un baile, y de las cavidades de la montaña emergieron seis meninas y dos enanas que representaban las Horas, que hicieron otro baile con Psiquis, y después seis «cupidines», que danzaron y cantaron con Cupido. El espectáculo finalizó con un sarao. Este tipo de espectáculos, de tradición en la corte española, como muestra también el sarao celebrado en Valladolid con motivo del nacimiento de Felipe IV en 1605, al que antes me refería —un espectáculo que contó también con parlamentos cantados, música, la maquinaria de la nube y un templo, y finalizó con una danza—, tiene muchos puntos en común con las comedias de espectáculo, son producto de unos mismos gustos y comparten por ello temas, elementos escenográficos, personajes y muchos motivos. Obras como *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana o *Querer por sólo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza no se comprenden sin esta tradición espectacular, ya bien arraigada en la corte española.

Las relaciones de fiestas, como la organizada en 1608 en Bruselas por Isabel Clara Eugenia y sus damas, debieron de circular entre las familias emparentadas de la realeza diseminadas por las cortes europeas, al igual que los embajadores y secretarios en cortes extranjeras sirvieron de vehículo para difundir noticias entre unas y otras. En realidad, las tres series más completas de dibujos y acuarelas que conservamos, las de la *Fábula de Andrómeda y Perseo* de Calderón, *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara y *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, están insertas en manuscritos realizados como obsequio para dar noticia de la circunstancia de la celebración de la que surgieron, son verdaderos objetos de lujo, relaciones de fiestas amplificadas, que incluyen el texto, la descripción circunstanciada del acontecimiento e ilustraciones. Poco tienen que ver con los manuscritos teatrales empleados para el trabajo preparatorio de una representación por las compañías de actores[24]. Es probable que la relación sobre la fiesta de *Psiquis*

[24] El manuscrito conservado de la *Fábula de Andrómeda y Perseo* de Calderón, representada en el Coliseo de El Buen Retiro el 18 de mayo de 1653, fue un obsequio de Felipe IV a su suegro, Fernando III de Austria; el manuscrito de *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, obra representada en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid, el 22 de diciembre de 1672, fue un obsequio de Mariana de Austria a su hermano el rey Leopoldo II, y el manuscrito vinculado a la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* que tuvo lugar en el palacio virreinal, el 4 de junio de 1690 para celebrar el matrimonio de Carlos II y Mariana de Baviera, fue un en-

y Cupido, celebrada en Bruselas y que se conserva en la Academia de la Historia, fuera enviada a la corte española para informar de la celebración organizada por la infanta española y sus damas.

Las cartas de embajadores y secretarios diplomáticos en cortes extranjeras o en la corte española también hacían circular todo tipo de noticias, incluidos los principales acontecimientos festivos. Los embajadores florentinos en sus misivas al Gran Duque se hicieron eco de algunos de los festejos organizados en España[25] y, a su vez, la corte española pudo estar al tanto de algunos de los festejos y novedades espectaculares vistas en Florencia, una corte a la vanguardia de las novedades escénicas en Europa. La relación política y diplomática entre ambas cortes fue un caldo de cultivo que favoreció un rico intercambio cultural entre ambas. Entre la correspondencia florentina investigada por Testaverde llama la atención, como ejemplo de este tipo de intercambios, la noticia del envío por parte de Fernando I, Gran Duque de Toscana, en octubre de 1597 al joven Felipe, futuro Felipe III de «li disegni di quella scena et intermedii che ha fatto Bernardo Buontalenti li quali Vostra Altezza [se refiere al gran duque] ha pensiero che potessero essere a proposito per le nozze di questo Serenissimo Principe et che Vostra Altezza gli ha dato ordine che lui gli mostri a Sua Altezza [el príncipe de España] et proponga questo pensiero»[26]. Testaverde recuerda que Buontalenti ideó los *intermedi* y aparatos escénicos que se pusieron en escena con motivo de la boda del propio gran duque Fernando I con Cristina de Lorena, y que acompañaron a la representación de la *Pellegrina* de Girolamo Bargagli en 1589, y apunta que quizá algunos de esos dibujos fuesen los enviados a España en esta ocasión por Fernando I, a manera de «ricordo personale, una memoria dei festeggiamenti del suo matrimonio auspiciando che potesse essere ugualmente utile per le celebrazioni delle nozze del principe cattolico»,[27] bodas que todavía, sin embargo tarda-

cargo del promotor de la fiesta, el conde de Altamira, virrey de Valencia, probablemente también como un obsequio. Las tres series de dibujos digitalizados se pueden consultar reunidos ahora en el archivo «La práctica escénica en imágenes», en DICAT, Ferrer Valls *et al.*, 2008.

[25] Ver sobre esta correspondencia, Testaverde, 1999, y Castelli, 1999.

[26] Carta del 29 de noviembre de 1597, que se encuentra en el Archivio di Stato de Firenze, Mediceo del Principato. Citada por Testaverde, 1999, p. 51.

rían en celebrarse. Hay que advertir que no hay constancia de la utilización concreta de estos diseños, ni en las bodas, ni con motivo de ningún otro acontecimiento, pero el testimonio sirve para destacar el intercambio de noticias sobre las fiestas y espectáculos patrocinados por ambas cortes. Ya en 1577 el mismo Buontalenti había enviado a Felipe II el diseño del aparato escénico que había realizado para las fiestas por el bautizo de Felipe, hijo del gran duque[28].

Las cartas de los embajadores también se hacen eco de otras noticias interesantes, que completan el panorama de espectáculos durante el reinado de Felipe III. Testaverde se refiere a la noticia de la representación en octubre de 1614 en Lerma de una obra que se denomina en la correspondencia florentina *Il Giudizio di Paride*, para la cual «hanno preparato un bello e curioso proscenio»[29]. La investigadora supone que podría tratarse de una adaptación española de *Il giudizio di Paride*, de Mighelangelo Buonarroti, puesta en escena en Florencia en 1608, con motivo de la boda de Cosme II y María Magadalena de Austria, hermana de la reina española, con proyecto escenográfico de Buontalenti, que fue finalizado por su discípulo Giulio Parigi. Se tiene constancia por la correspondencia de que los textos y dibujos relativos a decorados y maquinaria fueron enviados a la corte española. Además se sabe, por la misma documentación italiana, que en 1610, durante la visita a Florencia de Fernando de Borja, embajador español y primo del duque de Lerma, fueron puestos en escena algunos de los espectáculos de 1608 y, en particular, el 25 de noviembre pudo asistir en la «salla de la Veglia» a un baile «con musica, con belli abiti et con nugole et altre cose apparente». Se trataba, según Testaverde, de una reposición de la *Veglia dei Sogni*, espectáculo sobre el que luego volveremos. El embajador español, aparte de asistir a los festejos, fue conducido durante su estancia a la sala de los Uffizi para que pudiera contemplar «le nugole e intermedi della commedia grande», es decir, los mecanismos ideados por Buontalenti para los esponsales de 1608, y de nuevo utilizados en 1610. Estos contactos entre ambas cortes hacen suponer a Testaverde que la obra representada hacia media-

[27] Citado por Testaverde, 1999, p. 52.

[28] Citado por Testaverde, 1999, p. 53, n. 13.

[29] Citado por Testaverde, 1999, p. 58. En una de las cartas italianas de 22 de octubre, se informa de que la fiesta de *Il Giudizio di Paride* se había representado la semana anterior, sin concretar más la fecha.

dos de octubre de 1614 en Lerma a la que se hace referencia en la documentación italiana por el título de *Il giudizio di Paride* sería la obra de Buonarroti del mismo título. A pesar de lo sugerente que resulta esta hipótesis, creo que tiene razón Profeti[30] cuando considera que probablemente los preparativos de los que se da cuenta en la correspondencia italiana fueran los de la representación de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, que tuvo lugar en Lerma el 3 de noviembre de 1614[31]. Resultaría extraño, como señala Profeti, que en tan breve espacio de tiempo se representaran dos obras diferentes que requerían muy costosos preparativos. Pero sobre todo creo que los embajadores italianos, siempre atentos a agradar al gran duque con sus noticias, no habrían perdido la oportunidad de señalarle esta importación de un espectáculo de factura florentina, si así hubiese sido el caso. La correspondencia italiana, casi con toda seguridad, se refiere a la misma obra de Lope, a pesar del pequeño desajuste de fechas que manifiestan las fuentes italianas y españolas respecto al momento de la representación. Por otro lado, en la obra de Lope se produce una competencia de belleza entre varias princesas ante el templo de Cupido que explicaría el título que se le concede en la correspondencia italiana.

Con todo, esto no invalida, a mi modo de ver, la conclusión que establece Testaverde tras confrontar los espectáculos florentinos, y en concreto *Il giudizio de Paride*, y la relación española de *El premio de la hermosura* atendiendo a su puesta en escena: «La relazione dello spettacolo di un anonimo cronista rivela, per quanto riguarda la descrizione della struttura del teatro e della scenotecnica, la conoscenza delle tecniche più avanzate dello spettacolo fiorentino»[32]. Es difícil saber, a partir de la relación de *El premio de la hermosura*, si hubo una influencia directa de aquel gran evento florentino de 1608, pero la correspondencia italiana pone de relieve que la corte española no permanecía al margen de la circulación de información sobre estas novedades escénicas.

[30] Profeti, 2007, pp. 7-8.

[31] Se puede consultar la relación española de *El premio de la hermosura* en Ferrer Valls, 1993, pp. 235-256.

[32] Testaverde, 1999, p. 59.

Por su parte, Castelli ha espigado otras noticias de la misma naturaleza en las cartas de los embajadores florentinos, que dan cuenta, por ejemplo, de la entrada de Isabel de Borbón, esposa del futuro Felipe IV, en Madrid, en 1615, en cuyo contexto se hicieron representaciones tanto privadas como sobre carros, alguna «con bellissime invenzione avanti il giardino del duca de Lerma»[33], y se ejecutó al aire libre un espectáculo de fuegos de artificio con compleja maquinaria. Resulta especialmente interesante la correspondencia que informa sobre las grandes fiestas ofrecidas por el duque de Lerma a Felipe III en 1617, en su villa de Lerma, en cuyo contexto se representó *El caballero del Sol*, obra de Luis Vélez de Guevara recientemente editada por Lobato y Peale, y que yo misma estudié hace años[34]. De nuevo la correspondencia de la embajada florentina en España ofrece puntual noticia de estos grandes festejos y pone de relieve, como veremos, la fructífera relación entre las cortes florentina y española. Llaman la atención las valoraciones sobre la representación de alguna de las comedias. Así, podemos entrever, en la referencia a *El caballero del sol* de Vélez, la crítica a la aplicación del término «comedia» en España, pero al mismo tiempo la consideración positiva de texto y escenografía, algo que teniendo en cuenta que se trata de la opinión de un corresponsal florentino, conocedor de los grandes festejos de corte en Italia, resulta significativo: «La commedia così comunemente chiamata, anchorchè tal nome giuridicamente non le si convenisse per non l'essere osservate nè il verisimile, nè l'unità piacque estremamente perchè la nave apparente sopra la quale vene il cavaliere inglese, tutta nera, che atrasse dal principio l'animo de tutti, che furono sempre pasciuti con inespettate novità, che l'aiuto della locuzione e della sentenza che erano squitissime e con la variazione della scena ogni atto, rapirono [...] gli ascoltanti»[35].

Respecto a *La casa confusa*, comedia perdida del conde de Lemos, representada en la iglesia de San Blas, el embajador florentino observa que siguió «le regole comuni, tessendo la favola in versi, ripiena de

[33] Citado por Castelli, 1999, p. 61.

[34] Ferrer Valls, 1991, pp. 178-196 y Lobato y Peale, 2011. Un extracto de las relaciones referidas a estos festejos en Ferrer Valls, 1993, pp. 257-282. Sobre estas fiestas ha tratado más recientemente Cornejo, 2007.

[35] Citado por Castelli, 1999, pp. 63-64.

molti sali che la resero gustosa agli ascoltanti»[36]. Castelli llama la atención sobre uno de los espectáculos al que la documentación italiana se refiere como «veglia». Se trata de una de las máscaras de las fiestas de 1617, inserta en un complejo espectáculo que unía baile, música y representación, y en el que se hilvanaban varias máscaras, una de ellas la titulada *Máscara de los sueños y fantasmas de la noche*[37], que Castelli relaciona con la «veglia» titulada *Notte d'Amore. Veglia dei Sogni* de Francesco Cini, representada en las bodas de Cosme II en 1608, y de nuevo representada, como vimos arriba, ante el embajador español Fernando de Borja en 1610. Castelli concluye: «L'immagine del carro stellato della note accompagnato da animali notturni e dalla personificazione dei sogni richiama senza ombra de dubio il tema della veglia»[38]. Sin que sea necesario suponer que se trataba del espectáculo italiano, trasplantado en la corte española, parece evidente que la circulación de noticias podía conducir a la importación o exportación de temas, motivos, o recursos escénicos como, en otros casos, de textos dramáticos.

Es preciso tener en cuenta todo este telón de fondo de noticias sobre representaciones y fiestas teatrales, y otras en las que no me detengo ahora porque ya lo hice en su día, así como tomar en consideración esos ricos intercambios culturales entre España e Italia para encuadrar justamente la eclosión teatral y espectacular que tuvo lugar en las fiestas de Lerma de 1617, y que no haría más que intensificarse tras el ascenso al trono de Felipe IV. Es ese trasfondo, esa tradición espectacular vinculada a la corte española, la que permite entender y contextualizar cabalmente los grandes dramas de espectáculo escritos por Lope. Si nos fijamos en la obra de este tipo supuestamente más antigua del Fénix, *Adonis y Venus*, nos damos cuenta de que Lope entendió desde muy pronto que el drama mitológico amplificado con tramas pastoriles agradaba al público cortesano, porque toda una tradición renacentista española y europea lo avalaba. Si espigamos las obras de temas legendario-mitológicos de Lope, entre las conservadas y las perdidas, pero mencionadas en las listas de *El Peregrino*, podemos

[36] Citado por Castelli, 1999, p. 65.

[37] Puede verse la relación de esta máscara en Ferrer, 1993, pp. 274-276.

[38] Castelli, 1999, p. 67.

hacer el siguiente recuento[39]. En la primera lista de *El Peregrino* (1604) se incluyen *Adonis y Venus*, *Las amazonas* (probablemente *Las justas de Tebas y reinas de las amazonas*), y las perdidas *Hero y Leandro*, *La torre de Hércules*, *Los amores de Narciso* y *Psiquis y Cupido*. También se menciona *La Abderite* y *La reina de Lesbos*. Siete en total, de las cuales Lope tan sólo decidió —o pudo— recuperar *Adonis y Venus* a la hora de tomar en sus manos las riendas de la edición de sus obras. Aparte de *Adonis y Venus*, conservamos en la conocida colección de palacio reunida para el conde de Gondomar, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, que tiene como protagonista también a la reina Abderite[40]. Es evidente que el tema de las Amazonas interesó a Lope muy tempranamente. De las mencionadas en la primera lista guardarían relación con él *La Abderite*, *La reina de Lesbos* y *Las amazonas*. Más tarde volvería sobre este tema en *Las mujeres sin hombres*.

En la segunda lista de *El Peregrino* (1618) Lope incluyó la recién mencionada *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, y *La Fábula de Perseo*. Las tres verían la luz poco después en la estratégica *Parte XVI*, publicada en 1621. Digo estratégica, porque no parece inocente que Lope recuperase para esta *Parte* tres obras de temática mitológica, sabiendo el gusto que esta especie despertaba en la corte, en el momento del ascenso del nuevo monarca, Felipe IV. Además, junto a estas acomodó en esta *Parte* dos obras más que habían sido representadas ante un público de corte, la antigua *Adonis y Venus* y el drama caballeresco *El premio de la hermosura*, todo ello justo en el momento del cambio de reinado, con las esperanzas puestas en el nuevo rey y las posibilidades que este tránsito abría para su promoción en palacio[41].

Además, en la segunda lista de *El Peregrino* incluyó también otras tres obras perdidas, *La casta Penélope*, *La Atalanta* y *El vellocino de oro*, una obra esta última que no debe confundirse con la obra del mismo título y tema que Lope compondría después para palacio. Nada podemos establecer respecto a las obras perdidas, excepto su temática mi-

[39] Las listas de *El Peregrino* se pueden consultar ahora cómodamente organizadas en Tubau (coord.), 2004, Apéndice, pp. I-XX y 197-202.

[40] Puede verse, sobre las obras de temática profana de la colección, Badía Herrera, 2007.

[41] Sobre la estrategia de Lope a la hora de diseñar la *Parte XVI* trata D'Artois, 2009, pp. 285-322.

tológica. Del número de las incluidas en las listas de *El Peregrino* podemos deducir también el interés de Lope por esta especie de fuentes para una parte de su teatro desde muy temprano, a pesar de su carácter más minoritario. A estas mencionadas en las listas de *El Peregrino* habría que añadir, ya fuera de las listas, otras obras que fueron compuestas con posterioridad, y especialmente tras el ascenso al trono de Felipe IV, para ser representadas en la corte: *El vellocino de oro*, *La selva sin amor* y *El amor enamorado*. Y además *La bella aurora* y *El marido más firme*, esta última sobre el mito de Orfeo[42].

Respecto a las conservadas, algunas las analicé en su día, por sus características, como un intento de adaptación a los corrales de la temática mitológica. Se trata de obras como *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *La bella Aurora*, *El marido más firme*[43], a las que hay que incorporar *La justas de Tebas y reina de las amazonas*[44], que parecen, con mayor o menor acierto, un intento de acomodar el género a los corrales, para un público más amplio. Aunque es difícil saber si alguna de ellas pudo originalmente estrenarse en palacio, y por tanto en condiciones de obra de espectáculo.

Si dejamos de lado estas, entre las obras inspiradas en temas de la mitología que se han conservado, sabemos con seguridad que fueron «comedias de espectáculo», como se etiquetaron en el congreso que dio origen a mi artículo[45], *Adonis y Venus*, *La fábula de Perseo*, *El vellocino de oro*, *La selva sin amor* y *El amor enamorado*. Hay que incluir también entre las obras de espectáculo *El premio de la hermosura*, de trama caballeresca. Sobre su condición de obras vinculadas a la fiesta cortesana no hay la menor duda, bien por el testimonio del propio Lope, bien por relaciones y otras noticias de documentos que nos han llegado, y por el rastro que las acotaciones escénicas han dejado en los

[42] Tengo en cuenta estas dos últimas atendiendo a la datación propuesta por Morley y Bruerton, 1968, p. 599, que las sitúan respectivamente en 1620?-25 y 1620-21.

[43] Ferrer Valls, 1991, pp. 177-178.

[44] Ver el análisis en este sentido de esta comedia en Badía Herrera, 2007, pp. 252-261.

[45] El presente trabajo se presentó en el Congreso Internacional *Fiestas calderonianas y comedias de espectáculo en el Siglo de Oro*, celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela, 27-29 de septiembre de 2012.

textos. Hoy es posible que podamos añadir una más a esta lista, *La Arcadia*, una obra que en su día adscribí al ámbito cortesano, aunque entonces sin poderlo demostrar documentalmente[46]. Se trata de una comedia en la que predomina la trama pastoril sobre la mitológica, aunque quien imponga finalmente el orden en el universo arcádico para unir a los amantes sea la misma diosa Venus. ¿Qué sabíamos de esta comedia hasta hace poco? Mencionada en la segunda lista de *El Peregrino* (1618), y publicada en la *Parte XIII* (1620), Morley y Bruerton creyeron que probablemente se escribió en 1615[47]. En todo caso, en 1616 pertenecía a Alonso de Riquelme, aunque la estaba representando fraudulentamente Antonio Granados, con quien Riquelme se querelló a comienzos de 1617, alegando que era suya. Lope, de hecho, da testimonio de que fue Riquelme quien la estrenó, pues lo recuerda al publicarla en la *Parte XIII*[48]. Ahora sabemos, gracias a la correspondencia de la embajada de Florencia en la corte, que esta obra se representó en Lerma, antes de ser llevada a los corrales, lo que explicaría la elaboración espectacular que se percibe en ella y la elección del tema. Si es así, ya estaba escrita en 1614. Es plausible que Lope la compusiese para este autor de comedias, teniendo en cuenta los gustos y la demanda en esos años de obras en el entorno de palacio y por parte del duque de Lerma. Sabemos, además, que Lope vendía comedias por este tiempo a Riquelme, e incluso intervino ante su patrón, el duque de Sessa, en carta de fines de 1614, en favor de este autor de comedias para que su compañía representase una obra sobre la historia del Gran Capitán, antepasado del duque, obra que era con toda seguridad *Las cuentas del Gran Capitán*[49]. La noticia extraída de los archivos mediceos, referida a *La Arcadia* dice así:

[46] Ferrer Valls, 1995a. Allí sugerí, a partir del análisis del texto espectacular de *La Arcadia*, la utilización de un decorado para el que sería necesario un templo, una cabaña, un monte y un río o fuente, elementos característicos de obras de representación cortesana.

[47] Morley y Bruerton, 1968, pp. 285-286.

[48] Ver, para más detalles, las entradas de Antonio Granados, y Alonso de Riquelme en DICAT, y especialmente el año 1617 en que se da cuenta del pleito.

[49] Ver la entrada de Alonso de Riquelme, año 1614, en DICAT.

> Floriano musico il miglior di questa corte fu detenuto preso, per haver fatto mancamento, in questa commedia che si rappresentò a Lerma dalle dame di Palazzo, la quale comedia intitolata Arcadia di Lope di Vega poi stata da questi rapresentanti publicamente recitata per cosa molto bona[50].

El aviso lleva fecha de 19 de noviembre de 1614. Recordemos que el 3 de noviembre de este año se había representado en Lerma *El premio de la hermosura* de Lope, un drama caballeresco de gran aparato, por parte de damas de la corte, con participación del príncipe Felipe. Sin embargo, la precisión con la que se hace referencia al título y al autor, así como la diferente naturaleza temática de ambas obras, me hace pensar que la noticia alude en este caso efectivamente a *La Arcadia* de Lope. Esto supondría que, en un breve periodo de tiempo, damas de la corte habrían representado dos obras de espectáculo de Lope diferentes, quizá aprovechando parte de los mismos decorados. No obstante, hay que hacer notar cierta incongruencia en la alusión a *La Arcadia* como una obra representada por damas y después por comediantes públicamente. Es difícil saber si el corresponsal confunde las circunstancias de ambas obras, la representada por las damas, es decir, *El premio de la hermosura* de Lope, y *La Arcadia*, representada por una compañía de comediantes. De todos modos, vale la pena recordar también que existe por estos mismos años testimonio de obras que fueron de representación cortesana y después se adaptaron a los corrales, como es el caso de *La fábula de Perseo* del mismo Lope, que llevaba en su repertorio Pedro de Valdés cuando se concertó en 1615 para representar en Sevilla, o de *El caballero del Sol* de Luis Vélez, representada en Madrid en 1618 por la compañía de Baltasar de Pinedo[51].

Las obras de espectáculo arriba mencionadas, a las que creo que hay que añadir ahora *La Arcadia*, fueron representaciones vinculadas a festejos de corte, bien en la época de Felipe III o en la de Felipe IV, e incluso en la de Felipe II, si aceptamos la posible representación más temprana de *Adonis y Venus* a fines de su reinado. A pesar de las diferencias que a lo largo de los años Lope pudo imprimir a esta especie,

[50] Archivo Mediceo del Principato, sign. 5053, fol. 597, en *The Medici Archive Project* <http://www.medici.org> [consulta: julio, 2012].

[51] Ver las noticias reunidas en DICAT, correspondientes a estos autores de comedias.

todas exhiben unos rasgos comunes bien definidos que en su día ya analicé. En síntesis: son obras que no se ajustan de entrada al patrón del teatro de corral, sino que prima en ellas la poética del fasto cortesano, particularmente los temas y efectos espectaculares que los caracterizan; en Lope se aprecia la preferencia por el tema mitológico-pastoril, con alguna incursión en el caballeresco; son obras que se caracterizan por una estructura tendente a la organización en cuadros; exhiben elementos recurrentes de un espacio de la ficción (monte, selva, cueva, templo, fuente, río, playa), que tienen su plasmación plástica en forma de decorados; destaca en ellas el uso de maquinaria escénica (especialmente para el ascenso y descenso de personajes que se mueven entre el mundo terrestre y el celestial); abundan los efectos especiales (truenos, tormentas...); con mayor o menor desarrollo, destaca la utilización de música y canto. *La selva sin amor*, que ha estudiado Profeti, una obra enteramente cantada y que en muchos sentidos pudo haber supuesto un punto de inflexión, caso de haber tenido continuidad, fue una experimentación ciertamente novedosa, una obra con un formato nuevo dentro del teatro cortesano de Lope, dividida en siete escenas y no en tres jornadas, adaptada a las necesidades de la música y a la brillante escenografía aportada por Lotti[52]. La etiqueta que Lope utilizó para denominarla, égloga pastoral y no comedia, pone de relieve la diferencia en relación con sus otras obras cortesanas, pero al mismo tiempo la línea de unión con una tradición renacentista que Lope sabía identificar en este género de obras. Una apuesta que es una prueba más de la capacidad de renovación de Lope hasta los últimos años de su vida.

En un reciente trabajo sobre las fuentes de los dramas mitológicos de Lope, Agustín Sánchez Aguilar[53] analiza el modo en el que Lope se enfrentó a los mitos clásicos, atraído más por sus cualidades estéticas que por su faceta moral, cuyas posibilidades alegóricas en general no tuvo en cuenta, sometiéndolos, además, a un tratamiento muy libre. El investigador, haciéndose eco de las conclusiones de la crítica

[52] Profeti (ed.), 1999, observa en este sentido que «La *Selva* ci trasmette dunque un documento di quello che avrebbe potuto essere l'opera spagnola» pues, a juicio de la investigadora: «Gli altri interventi calderoniani marcano un camino diverso, con l'adattamento del modulo italiano alle abitudine ispaniche, e la creazione della *zarzuela*».

[53] Sánchez Aguilar, 2010, esp. pp. 31-33, pp. 195-196.

especializada sobre este tipo de drama cortesano en Calderón, apunta como rasgo diferenciador, en lo que afecta al tratamiento de los mitos por parte de ambos autores, la mayor componente ética del drama cortesano calderoniano, en el que recordaré que algunos calderonistas (como Cruickshank o Greer) han espigado incluso la existencia de «segundos discursos» que tendrían como objeto al propio Felipe IV. Sin querer entrar en este debate sobre el teatro de Calderón, si analizamos este aspecto de cerca en el teatro de Lope, no me parece que el dramaturgo, más allá de sus consabidas peticiones de reconocimiento en palacio o de la reclamación del consabido puesto de cronista, utilizase su teatro como correctivo de príncipes ni de validos. Si Lope presta su voz a algunos de sus personajes para dirigirse al rey y su entorno, lo hace para emitir por su boca sus propias quejas como poeta que se siente marginado del favor de la corte, una constante de su producción, tanto poética como teatral, especialmente intensa en su última época, como puso de relieve Rozas[54]. Podrían entresacarse este tipo de peticiones de reconocimiento de prácticamente todas las obras cortesanas de Lope, incluida la última, escrita apenas tres meses antes de su fallecimiento, *El amor enamorado*. Pero recordaré tan sólo la intervención del jardinero Fabio en *El premio de la hermosura*, pues sintetiza las aspiraciones de Lope como poeta culto, y sus consabidas peticiones de reconocimiento en palacio, que se repetirían hasta el final de sus días:

> [...] por merced os pido,
> pues tan humilde me veis
> pasar la vida entre flores,
> digáis al emperador
> que mi talento, señor,
> ocupe en cosas mayores;
> que aunque como labrador,
> y desta huerta hortelano,
> gasto mi música en vano
> solo en canciones de Amor,
> también sabría cantar
> las grandezas de sus glorias
> en elegantes historias [...]

[54] Ver los varios trabajos sobre el tema reunidos en Rozas, 1990.

Canté desde que nací
de Júpiter Español
las grandezas, y hasta el Sol
mi humilde plectro subí,
y no he merecido ser
su coronista siquiera,
y de la tierra estranjera
otros me vienen a ver (fol. 16v)

No querría cerrar este apretado repaso por el teatro cortesano de Lope sin recordar que su presencia en la corte no se puede circunscribir tan sólo a sus obras cortesanas espectaculares, y que en circunstancias festivas se representaron otras obras, que no entran dentro de los parámetros del drama de espectáculo, y que están más cerca de las obras llevadas a los corrales, como *El caballero de Illescas*, representada en Lerma en 1605, o *La noche de San Juan*, representada en 1631 en los jardines del conde Monterrey en Madrid. Por otro lado, no hay que olvidar que sus obras eran vistas también en la corte como particulares, aun en un número importante en el último periodo de su vida, el transcurrido bajo el reinado de Felipe IV. Es decir, a pesar del amargo resentimiento del dramaturgo por su apartamiento de los círculos literarios más cercanos a la familia real, Lope continuaba siendo un autor cuyas obras eran apreciadas después de 1621. Para valorar justamente la recepción en palacio de las obras dramáticas de Lope hay que tener en cuenta también esta otra parcela de su teatro, que no se ajusta al concepto del drama de espectáculo. Pero eso forma parte de otro capítulo de esta historia[55].

[55] De ello trato en Ferrer Valls, en prensa.

Bibliografía

AGP, Archivo General de Palacio, Madrid.

Badía Herrera, J., *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del Conde de Gondomar*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2007.

Castelli, S. «Le feste di Lerma nelle lettere degli ambasciatore fiorentini. II», en *Représentation, écriture et pouvoir en Spagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, ed. M. G. Profeti y A. Redondo, Firenze, Alinea Editrice, 1999, pp. 60-68.

Cornejo, M., «Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617. La teatralización de "las fiestas de Castilla" en *Lo que pasa en una tarde*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37.1, 2007, pp. 179-198.

Chaves Montoya, M. T., *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.

DICAT, ver Ferrer Valls *et al.*

D'Artois, F., «Hacia un patrón de lectura genérico de las partes de comedias: tragedias y tragicomedias en la *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Bellaterra, Prolope / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 285-322.

Díez Borque, J. M. (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, número monográfico de *Cuadernos de teatro clásico*, 10, 1998.

Ferrer Valls, T., *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador al reinado de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.

— *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Valencia / Sevilla / Madrid, Universidad de Valencia / Universidad de Sevilla / UNED de Madrid, 1993.

— «Teatros y representación cortesana: *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995a, pp. 212-232.

— «Teatros efímeros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», en *Homenatge a Amelia García-Valdecasas. Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, I, ed. Ferran Carbó *et al.*, València, Universitat de València, 1995b, pp. 335-371.

— «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XI-XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro, celebradas en Almería*, ed. J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano, Almería,

Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1996, pp. 49-63.

— «Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, 10, 1999, pp. 3-18.

— «El duque de Lerma, el príncipe Felipe y su maestro de francés», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. O. Gorsse y F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 283-295.

— «De los medios para mejorar estado. Fiesta, literatura y sociedad cortesana en tiempos de *El Quijote*», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro,* ed. B. J. García García y M.ª Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 151-167.

— *et al., Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Reichenberger, 2008. Base de Datos en DVD.

— «Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM», *Teapal*, 2013, en prensa.

FOSALBA, E., «La *Égloga de Dafne*. Algunas precisiones sobre su representación, fecha de composición, y posible —aunque no demostrada— autoría», *Propaladia*, 2, 2008, edición digital.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A., ed., *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, RAE, 1935-1943, 4 vols.

IOPPOLI, E. (ed.), Lope de Vega. *Comedias de La Vega del Parnaso, III. El amor enamorado*, Firenze, Alinea Editrice, 2006.

LOBATO, M. L. y B. J. GARCÍA GARCÍA (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2003.

LOBATO, M.ª L., «Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias», *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, ed. B. J. García García y M.ª L. Lobato, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 89-114

— y G. PEALE (eds.), Luis Vélez de Guevara. *El caballero del Sol*, Newark, Juan de la Cuesta, 2011.

MARTÍNEZ BERBEL, J. A., *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias de inspiración ovidiana*, Granada, Universidad de Granada, 2002.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S., «La educación de Felipe III», en *La monarquía de Felipe III*, ed. J. Martínez Millán y M. A. Visceglia, Madrid, Fundación Mapfre / Instituto de Cultura, 2008, vol. 3, pp. 83-146.

MCGAHA, M. (ed.), Lope de Vega, *La fábula de Perseo* o *La bella Andrómeda*, Kassel, Reichenberger, 1985.

MORLEY, S. G. y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

OLEZA, J., «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», en *Teatros y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, dir. J. Oleza, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-42. [Primero publicado en *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, pp. 9-42.]

— «*Adonis y Venus*, una comedia cortesana», en *Teatros y prácticas escénicas II: la comedia*, dir. J. Oleza, London, Tamesis Books, 1986, pp. 309-24. [Primero publicado en *Cuadernos de Filología*, III, 3, 1983, pp. 145-167.]

PROFETI, M. G., (ed.), Lope de Vega, *La selva sin amor*, Firenze, Alinea Editrice, 1999.

— «*Fiestas de damas*», *Salina*, 14, 2000, pp. 79-90.

— (ed.) J. de Herrera y Sotomayor, *La reina de las flores*, Viareggio, Baroni, 2001.

— (ed.), Lope de Vega, *El vellocino de oro*, Kassel, Reichenberger, 2007.

RAMOS LÓPEZ, P., «*Dafne*, una fábula en la corte de Felipe», *Anuario musical*, 1995, 50, pp. 23-46.

— «*Dafne*, una fábula en la corte de Felipe II (*notanda et corrigenda*)», *Anuario musical*, 51, 1996, p. 300.

REYES PEÑA, M. de los, «Una fiesta teatral española en la corte de Viena (1667)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas IX-X celebradas en Almería*, coord. A. de la Granja, H. Castellón Alcalá, A. Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, pp. 193-232.

— «El teatro barroco en las cortes europeas: las representaciones de *Fineza contra fineza* en Viena (1671) y en Madrid (1717)», en *Théâtre, musique e arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, coord. K. Sabik, Warszawa, Editions de l'Université de Varsovie, 1997, pp. 115-141.

RODRÍGUEZ VILLA, A., «Correspondencia de la infanta Archiduquesa Doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el duque de Lerma, Apéndice», *Boletín de la Real Academia dela Historia*, 49, 1906, pp. 5-87.

ROZAS, J. M., *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.

SÁENZ DE MIERA, J. (ed.), *El pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, introducción de J. Sáenz de Miera, traducción de J. L. Checa Cremades, Madrid, Doce Calles / Fundación Carolina, 2005.

SÁNCHEZ AGUILAR, A., *El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.

TESTAVERDE, A. M., «Le feste di Lerma nelle lettere degli ambasciatore fiorentini. I», en *Représentation, écriture et pouvoir en Spagne à l'époque de Philippe*

III (1598-1621), ed. M. G. Profeti y A. Redondo, Firenze, Alinea Editrice, 1999, pp. 49-59.

TRAMBAIOLI, M., «Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de su teatro cortesano», en *Cultura visual, oral y escrita en la España de los Siglos de Oro*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Visor, 2010, pp. 537-563.

— «"Aquí senado se acaba...": normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», en *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuevo. Atti del Seminario Internazionale, Firenze 19-24 ottobre de 2011*, coord. M.ª G. Profeti y G. Poggi, Firenze, Alinea Editrice, 2011, pp. 185-198.

TUBAU, X. (coord.), *Lope en 1604*, Lleida, Editorial Milenio, 2004.

VEGA CARPIO, L. de, *El premio de la hermosura* en *Decimosexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621, BNE, sign. R/25145, fols. 2r-21v. Digitalizado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.