TEATRO Y FIESTA
DEL SIGLO DE ORO
EN TIERRAS EUROPEAS DE LOS AUSTRIAS

TEATRO Y FIESTA
DEL SIGLO DE ORO
EN TIERRAS EUROPEAS DE LOS AUSTRIAS

REAL ALCÁZAR. SEVILLA

11 ABRIL - 22 JUNIO 2003

CASTILLO REAL DE VARSOVIA. POLONIA

30 JULIO - 6 OCTUBRE 2003

SOCIEDAD ESTATAL PARA LA ACCIÓN CULTURAL EXTERIOR DE ESPAÑA

SOCIEDAD ESTATAL PARA LA ACCIÓN CULTURAL EXTERIOR DE ESPAÑA

PRESIDENTE

Felipe V. Garín Llombart

DIRECTOR GENERAL

Manuel Barranco Mateos

SECRETARIA GENERAL

Elvira Marco Martínez

DIRECTOR ECONÓMICO-FINANCIERO

Julio Andrés Gonzalo

DIRECTORA DE EXPOSICIONES

Belén Bartolomé Francia

DIRECTORA DE ACTIVIDADES CULTURALES

Elvira Prado Alegre

DIRECTORA DE PROGRAMAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Beatriz Montero de Espinosa y Orgaz

ASESOR CIENTÍFICO

Carlos Hernando Sánchez

ASESOR DE COMUNICACIÓN

Juan Manzano Carmona

CONSEJEROS

Juan Manuel Bonet Planes
Alfonso Dastis Quecedo
Alicia Díaz Zurro
Juan Carlos Elorza Guinea
José Javier Esparza Torres
Amparo Fernández González
Jaime García-Legaz Ponce
Jon Juaristi Linacero
Manuel Lamela Fernández
Raúl López Fernández
Santiago Miralles Huete
Arturo Moreno Garcerán
Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola
Rafael Rodríguez-Ponga Salamanca
Jesús Silva Fernández
Baudilio Tomé Muguruza
Antonio Tornel García
Miguel Zugaza Miranda

SECRETARIO DEL CONSEJO

Pedro Ramón y Cajal Agüeras

EXPOSICIÓN

ORGANIZA Y FINANCIA

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX

COLABORAN

Ministerio de Asuntos Exteriores

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Ayuntamiento de Sevilla – Patronato del Real Alcázar de Sevilla

COMISARIO

José María Díez Borque

ASESOR

José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano

VICECOMISARIAS

Andrea Sommer-Mathis

Maria Grazia Profeti

Carmen Sanz Ayán

COORDINACIÓN

Paloma Flórez Plaza

DOCUMENTACIÓN

José Gómez Palazón

RESTAURACIONES

Esther Alegre

Carmen Alquézar Gómez

Barbacho & Beny

Juana María Calvo Sanz

Jesús Cortés

Luis Crespo Arcá

(Laboratorio de Restauración del Instituto
de Restauración del Archivo Histórico Nacional)

María Godoy Durbán

Josico-Antonio Fernández

Marc Leenaerts

Rafael Leonor Molina

Antonio P. Liberti

Elisa Miguel Águeda

Peter Zehetmayer

DISEÑO

Juan Pablo Rodríguez Frade, Arquitectos

MONTAJE

Exmoarte, S.A.

TRANSPORTES

SIT Transportes Internacionales S.A.

SEGUROS

Axa Art Versicherung AG. Sucursal en España

Aon Gil y Carvajal S.A. Correduría de Seguros

CON LA COLABORACIÓN DE:

IEIB

VOLVO

La Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior agradece su colaboración a las siguientes personas:
Carmen de Antonio; Marina Azañón García-Granados; Richard Bösel; Fernando Checa; José Luis Colomer; Margret Dietrich; Mercedes Noviembre; Cristina Pérez-Marín; Friedrich Polleross; Petr Poybil; Paloma Renar; Conchita Romero; Jorge Ruiz Ampuero.

La Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior agradece su colaboración a las siguientes instituciones:
Archivio di Stato, Bolonia; Archivio di Stato, Nápoles; Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; Archivo de la Diputación Provincial de Valencia; Archivo General de Simancas; Archivo Histórico Nacional, Madrid; Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, Comunidad de Madrid; Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Archivo de Villa; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich; Biblioteca Alfonso Fernández, Zaragoza; Biblioteca Casanatense, Roma; Biblioteca Civica Carlo Bonetta, Pavía; Biblioteca Francisco de Zabálburu, Madrid; Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; Biblioteca Marucelliana, Florencia; Biblioteca Moreniana, Florencia; Biblioteca Nacional, Madrid; Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia; Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III Napoli; Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, SIAE, Roma; Biblioteka Uniwersytecka, Varsovia; Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse, Bruselas; Blacker-Wood Library, McGill University, Montreal; Státni hrad a zámek, Český Krumlov; Civica raccolta di Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milán; Civico Museo di Milano; Colección Juan Abelló, Madrid; Deutsches Theatermuseum, Múnich; Galleria degli Uffizi, Florencia; Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Viena; Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Viena; Historisches Museum der Stadt Wien, Viena; Instituto de Patrimonio Histórico Español; Istituto Nazionale per la Grafica, Roma; Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena; Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Viena; Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Viena; Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente, Viena; Médiathèque du Metz, Réserve; Museo Arqueológico Nacional, Madrid; Museo Casa de la Moneda; Museo Davia Bargellini, Bolonia; Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid; Museo di Roma; Museo Municipal de Madrid; Museo Nacional del Prado, Madrid; Museo Nacional del Teatro, Almagro; Museo Thyssen Bornemisza, Madrid; Museu d'Art de Girona; Museu d' Història de la Ciutat de Barcelona; Museu de la Música de Barcelona; Museum Vleeshuis, Amberes; Niederösterreiches Landesarchiv, Ständ,Viena; Oberöstereichisches Landesmuseum, Linz. The Museum of the Province of Upper Austria; Österreichische Nationalbibliothek, Viena; Osterreichisches Theatermuseum, Viena; Palacio Medici Riccardi, Florencia; Patrimonio Nacional; Pinacoteca Civica del Palazzo Malatestiano, Fano; Real Academia de la Historia, Madrid; Real Academia Española, Madrid; Rubenshuis, Amberes; Sveriges Teatermuseum, Estocolmo; Wien Universitätsbibliothek; Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Viena; Würrttembergische Landesbibliothek, Stuttgart.

La trayectoria histórica de España alcanzó uno de sus momentos culminantes en el siglo XVII, cuando la gran Monarquía formada bajo la rama española de la casa de Austria aglutinaba varios de los núcleos creadores más fecundos de Europa, desde los propios reinos hispánicos hasta gran parte de las tierras italianas y flamencas.

El teatro, que entonces como nunca constituyó el principal cauce de expresión de las ideas y los gustos latentes tanto de las elites como del pueblo, se erigió también en testigo excepcional de una presencia cultural española en el resto de nuestro continente que marcaría indeleblemente la imagen y la propia realidad de España dentro y fuera de nuestras fronteras.

Por ello, la presente exposición representa una oportunidad singular para comprender las raíces de nuestro país que, aunque nunca ha dejado de estar sólidamente anclado en la vitalidad creadora europea, fue entonces protagonista clave de la formación de su más alta cultura.

Esa cultura, reconstruida con el rigor científico de las más recientes aportaciones historiográficas, nos adentra a través de esta muestra en la rica realidad de formas y símbolos del Barroco, donde las tramoyas y las perspectivas fingidas del decorado, ingenios de la apariencia, se convertían en vehículos de una idea de la magnificencia expresada tanto por el espíritu lúdico como por una erudición que exaltaba el alegorismo mitológico y religioso. De esa forma, las más diversas fiestas y espectáculos, concebidos como celebración global del poder, absorbían a la pieza teatral clásica y acentuaban la tendencia de la época a romper los límites entre el espacio del actor y el del espectador mediante los efectos ilusorios del arte escénico.

Sevilla, uno de los núcleos teatrales más activos del Seiscientos, acoge esta evocación del gran teatro español del Siglo de Oro que tiene su otro escenario en Varsovia, como tributo al necesario acercamiento a la realidad cultural de Polonia, ámbito exótico para los españoles del Barroco que allí ambientaron algunas de sus más señeras piezas dramáticas; Polonia constituyó un referente político y aun ideológico relevante dentro de su cosmovisión, como la otra gran frontera de nuestra común cultura occidental.

Al revisar y difundir el conocimiento de un aspecto tan esencial de nuestra memoria a través de esta nueva iniciativa de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, se nos brinda una ocasión más para seguir avanzando en el entendimiento de nuestros pueblos a partir de su mejor legado espiritual y estético.

Ana Palacio
MINISTRA DE ASUNTOS EXTERIORES

Entre las grandes escuelas nacionales de dramaturgia que florecieron en Europa desde finales del siglo XVI, la española fue quizás la que mayor difusión alcanzó en su tiempo por las particulares características de la composición política de la Monarquía regida por la casa de Austria. Antes y en mayor medida que las grandes obras de los maestros ingleses y franceses, las creaciones de Lope, Calderón y el resto de la pléyade de nuestros autores del Siglo de Oro se leyeron y representaron, muchas veces en su idioma original, otras en traducciones y versiones más o menos libres, por los más apartados rincones de nuestro continente. En primer lugar, la dramaturgia hispánica floreció en las cortes «provinciales» de aquella Monarquía plurinacional que multiplicaba los afanes de esplendor regio tanto en los diversos reinos de la Península Ibérica como en los territorios italianos y flamencos. Pero, también, en una medida que apenas empieza a conocerse mejor, fueron seguidas con entusiasmo por el público de los otros reinos, sobre todo en Francia y en los estados del Imperio Germánico, además de en otras cortes ávidas por conocer las últimas novedades de su tiempo. Un gran diálogo teatral surcó así la Europa del Barroco, enriqueciendo temas, recursos formales y criterios de expresión según las distintas sensibilidades nacionales.

Esa aventura, a la vez cortesana y popular, aparece recogida en esta exposición que por primera vez intenta ofrecer un panorama global de aquel gran siglo de las letras y las artes de España, de acuerdo con la realidad social e ideológica de una época que vio multiplicarse los escenarios y que, presidida por el signo de lo teatral en las más diversas facetas de la vida cotidiana, hizo de la fiesta una teatralización periódica del poder y de las expectativas de los múltiples grupos, esencialmente urbanos, comprometidos en un orden político a la vez tradicional y sujeto a profundas convulsiones. Encuadrar las obras de nuestros grandes dramaturgos en ese contexto que las explica, perseguir su eco en otras dramaturgias y otras formas de expresión, reconstruir, en suma, la encrucijada teatral del Barroco desde su impronta española, son objetivos esenciales de una muestra con la que la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior vuelve a indagar en una de las facetas esenciales de nuestra memoria, indisolublemente unida a la gran herencia cultural de Europa que sigue alentando en el espíritu de nuestro país y del conjunto de nuestra civilización.

Pilar del Castillo

MINISTRA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

La Monarquía de España bajo la casa de Austria se caracterizó, entre otras muchas cosas, por su afán de desplegar una política escenográfica que alcanzó sus más altas cotas a lo largo del siglo XVII, tantas veces evocado como el de la apoteosis del poder gracias a los recursos de la sensibilidad y el gusto identificados bajo el concepto de barroco. El siglo de Lope y Calderón se convertiría así en la Edad de Oro de una cultura española que, fecundada por las aportaciones de los otros territorios de la Monarquía, y singularmente por Italia, había de quedar ya indisociablemente unida a la memoria histórica de nuestro país. Pero ese florecimiento de un arte dramático codificado a partir de su formación durante la centuria anterior, esa culminación de los recursos teatrales para la representación de los valores de la corte y del pueblo tanto en la corte regia de Madrid como en las otras ciudades españolas y en las cortes de virreyes y gobernadores —de Nápoles, Milán y Palermo a Lisboa y Bruselas—, se inscribe en una trama social e ideológica mucho más amplia, una trama de formas y conceptos, de gestos y ceremonias capaces de transformar la existencia cotidiana, de sublimarla, generalmente de acuerdo con los criterios de las elites dirigentes.

Recorrer el espacio urbano, transformar su apariencia adornándolo con imágenes atrayentes, suponía también crear un tiempo distinto, juntar los más refinados recursos del *otium* con los intereses del permanente *negotium* de la sociedad política, para transmitir un mensaje siempre útil al poder o, más bien, al conjunto de poderes que componían la jerarquía de la *res publica* y que en el momento de la fiesta encontraban la mejor ocasión para autorepresentarse, para difundir su legitimación y sus aspiraciones. Ese espacio y ese tiempo, donde realidad y ficción se confunden como en las más acabadas creaciones de la plástica y las letras barrocas, hacen posible que la corte inunde la ciudad, la vista con sus mejores galas, la arrastre a un espectáculo total donde se funden actores y espectadores, protagonistas y comparsas, aun dentro de un estricto código de precedencias que ratifica el *ordo* establecido, hasta desbordar los límites de ese *gran teatro del mundo* que, de acuerdo con su tópica formulación calderoniana, encerraba un complejo teatro de honor y virtud, de mito y alegoría, un triunfo del símbolo y el ademán capaz de convertir en escenario las calles, las

plazas, los palacios y templos, las fachadas de los edificios disfrazados con aparatos de una efímera grandiosidad gracias a la confluencia de las más diversas artes y técnicas de expresión. De ese teatro, barrocamente integrado en la sociedad, de la difusión de sus modelos españoles en las otras cortes europeas de la Monarquía y mucho más allá de las ya dilatadas fronteras de ésta, así como de esas fiestas, tal y como se entendían en la cultura de lo que ha dado en llamarse el *Antiguo Régimen*, con su lenguaje visual y simbólico erigido en prioritario *instrumentum regni*, fusión de forma y contenido, crisol de la liturgia y la ceremonia que difumina los contornos de lo sacro y lo profano de acuerdo con los criterios de la retórica, el *decoro* y la *magnificencia*, nos habla esta exposición que podrá verse en dos ciudades que tantos cortejos y tantas obras teatrales vieron representar en aquel siglo de máscaras y tramoyas, dos ciudades situadas en los confines de la vieja Europa, Sevilla y Varsovia, dos ciudades que, dentro y fuera de aquella gran Monarquía de España se transformaron también, con desigual intensidad y fortuna, en fronteras de un fasto y una representación quizás no tan lejanas, tal vez más próximas al continuo afán de transgresión que, inseparable de la celebración del orden, ha seguido alentando en paradójica convivencia como una de las claves de la cultura moderna. Por ello, pocos aspectos de nuestro rico pasado podían tener tanto sentido, por su trascendencia y, al mismo tiempo, por la necesidad de su mejor conocimiento y difusión, en el marco de la amplia revisión de la memoria de España en Europa y en el mundo que se ha propuesto llevar a cabo la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, como el abarcado por esta muestra donde podemos ver hasta qué punto los versos de nuestros grandes dramaturgos fueron una corriente viva de cultura que contribuyó a forjar Europa.

Felipe V. Garín Llombart

PRESIDENTE DE LA SOCIEDAD ESTATAL PARA LA ACCIÓN CULTURAL EXTERIOR

ÍNDICE

PRESENTACIÓN DEL COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN 14

TEXTOS

TIERRAS EUROPEAS DE LOS AUSTRIAS.
MONARQUÍA HISPÁNICA Y MONARQUÍA HABSBÚRGICA
Karl Friedrich Rudolf (Instituto Histórico Austríaco, Madrid) 17

FIESTA

LA FIESTA EN EL SIGLO DE ORO: EN LOS MÁRGENES DE LA ILUSIÓN TEATRAL
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València) 27

LA FIESTA EN LA «ITALIA SPAGNOLA»
Isabel Enciso Alonso-Muñumer (Universidad Francisco de Vitoria) 38

TEATRO DE LA GLORIA AUSTRÍACA. FIESTAS EN AUSTRIA Y LOS PAÍSES BAJOS
Andrea Sommer-Mathis (Istituto Storico Austriaco di Roma) 54

TEATRO

EL TEATRO BARROCO EN ESPAÑA Y PORTUGAL
Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla) 69

TEATRO ESPAÑOL EN LA ITALIA DEL SIGLO XVII: TEXTOS, ESPACIOS, ARREGLOS
Maria Grazia Profeti (Università di Firenze) 85

ECOS DE COMEDIA: INFLUENCIAS DEL TEATRO ESPAÑOL EN EL SACRO IMPERIO
Y LOS PAÍSES BAJOS EN TIEMPOS DE LOS AUSTRIAS
Carmen Sanz Ayán (Universidad Complutense de Madrid) 94

LA EDAD DE ORO DE LA DANZA ESPAÑOLA
María José Ruiz Mayordomo (Compañía Danza Histórica Esquivel) 107

CATÁLOGO

FIESTA 115

FIESTA CORTESANA

IMÁGENES DEL PODER
Bernardo J. García (Universidad Complutense de Madrid; Fundación Carlos de Amberes) 116
ESPAÑA, ITALIA, AUSTRIA

ESPACIOS PARA LA FIESTA
Bernardo J. García 128

ARQUITECTURAS Y EFECTOS DE LA FIESTA
Bernardo J. García 138
ORNATO DE LA ARQUITECTURA REAL: DECORADOS EFÍMEROS
ARQUITECTURA EFÍMERA: ARCOS, ALTARES, TÚMULOS
FUEGOS ARTIFICIALES

EL CORTEJO PROCESIÓN
Bernardo J. García 158
CELEBRACIONES, ENTRADAS, CORTEJOS
CARROS TRIUNFALES

POESÍA DE LA FIESTA
José María Díez Borque (Universidad Complutense de Madrid) 172

DIVERSIONES DE LA FIESTA
Bernardo J. García 178
TOROS
TORNEOS Y OTROS EJERCICIOS ECUESTRES

FIESTA SACRAMENTAL Y RELIGIOSA
Bernardo J. García 190
PROCESIÓN Y CELEBRACIONES RELIGIOSAS
REPRESENTACIONES TEATRALES

FIESTA POPULAR
Bernardo J. García 198

CARNAVAL Y MÁSCARAS
Bernardo J. García 204

TEATRO 213

DRAMATURGOS Y OBRAS TEATRALES
Ignacio Arellano (Universidad de Navarra) 214
DRAMATURGOS
OBRAS TEATRALES: ESPAÑA, ITALIA, AUSTRIA, PAÍSES BAJOS

ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN
José María Díez Borque 228
TEATRO CORTESANO: PALACIOS Y JARDINES
ESPACIOS PROFESIONALES: CORRALES, COLISEOS, TEATROS

LA ESCENA
José María Ruano de la Haza (Universidad de Ottawa) 250
DECORADOS: ESPAÑA, ITALIA, AUSTRIA, PAÍSES BAJOS
APARATOS ESCÉNICOS, OBJETOS

LOS ACTORES
Bernardo J. García 272
ACTORES: ESPAÑA, ITALIA, AUSTRIA

COMMEDIA DELL'ARTE
José María Ruano de la Haza 284

MÚSICA-BALLET-DANZA
Bernardo J. García
María José Ruiz Mayordomo 292
MÚSICA
BALLET-DANZA

TEATRO DE MARIONETAS
José María Ruano de la Haza 306

BIBLIOGRAFÍA 311

PRESENTACIÓN

La fiesta cortesana, como forma de «teatralización» del espacio urbano, conoció un esplendor inusitado en la Europa de los Austrias (también en América, claro, pero no entra en ello la exposición) en el arte efímero de arcos, pirámides, obeliscos, carros triunfales, cortejos, además de en las complejas arquitecturas efímeras de la muerte. Diversiones vinculadas a la fiesta —toros, juego de cañas, sortija, torneos...— constituían la expansión lúdica en este mundo celebrativo. A su vez, la fiesta popular —de la que es quintaesencia el carnaval— llevaba a todos los estratos de la sociedad el regocijo de la participación y no sólo de la contemplación.

Hubo también en tierras europeas de los Austrias (en la corte madrileña y sus dominios y en la corte vienesa) un espectacular teatro palaciego, de elevado estilo, concepto y escenografía, así como un desbordante teatro popular, con importantes aportaciones españolas de dramaturgos de la talla de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, intercambios e influencias recíprocas. También tuvieron lugar de relieve la *commedia dell'arte*, teatro de marionetas, danza...

A mostrar visualmente este rico y plural mundo espectacular va encaminada la exposición, subrayando los puntos de encuentro, contactos, influencias, intercambios..., en momentos que fueron de auténtica comunidad cultural europea en estos aspectos de teatro y fiesta.

Aunque teatro y fiesta tienen estrechas relaciones en el siglo XVII, es el momento en el que el teatro, en una concepción moderna, adquiere su madurez e independencia como espectáculo. Por ello, la exposición tiene dos partes bien definidas: fiesta y teatro, con un itinerario conceptual preciso en cada caso.

Los caminos de la fiesta se inician con imágenes del poder, los monarcas, para pasar a los espacios urbanos de la fiesta cortesana. Naturalmente, las arquitecturas efímeras (arcos, altares, túmulos,...) ocupan un lugar central en la exposición, con bellos testimonios de España y Europa, así como el cortejo-procesión y los carros triunfales. Tras una breve detención en la literatura celebrativa, diversiones (toros, torneos...) se cierra el recorrido de la fiesta cortesana del XVII, pero no el de la fiesta, pues todavía queda transitar por la popular —con el carnaval como manifestación destacada— y por la sacramental, que tanta importancia tuvo en España, con la altura de verso y concepto de Calderón de la Barca y espectaculares puestas en escena, sumadas a fastuosas procesiones, en una integración de todos los sentidos, que llevan la fiesta a formas de perfección memorable.

El itinerario del teatro se inicia con las imágenes de los dramaturgos más importantes y de obras significativas, traducciones, adaptaciones, en testimonios de autógrafos, manuscritos, primeras ediciones, para pasar, inevitablemente, pues de teatro se trata, a los distintos componentes del espectáculo. En primer lugar, los espacios y formas de representación del teatro cortesano (palacio, jardín, coliseo...) y del teatro popular (coliseo, corral de comedias, salas de teatro), lo que obliga a mostrar tanto la arquitectura teatral como deco-

rados, aparatos escénicos, vestidos,... Pero como el actor es alma y vida del teatro se ofrecen testimonios de actores y actrices, aunque sea, claro, pálido reflejo de lo que fue acción y palabra encarnada en movimiento.

Por la importancia europea de la *commedia dell'arte* se le presta en la muestra una particular atención, y en menor medida a otras manifestaciones como ballet, teatro de marionetas, etc.

Los materiales de exposición, que proceden de museos, bibliotecas, colecciones privadas, instituciones, de España, Austria, Italia, Francia, Alemania, Portugal, Polonia, Suecia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Canadá, son óleos, acuarelas, dibujos, grabados, esculturas, impresos, manuscritos, maquetas, objetos varios, etc.

La intención es que al terminar el recorrido de la muestra se tenga una imagen viva del poliédrico mundo de fiesta y teatro en un siglo que vive la crisis también desde la espectacularidad barroca de contrastes y contradicciones, en ámbitos de importante influencia hispana y de intercambios y puntos de encuentro.

Toda exposición es un difícil balance —recordando el título cernudiano— entre la realidad y el deseo, es decir, entre la respuesta a las solicitudes y el plan inicial elaborado. Con todo, dejando en el olvido algunas actitudes poco explicables, sólo gratitud hacia las más de setenta instituciones y coleccionistas de España, Europa y Canadá, que han prestado, generosamente, las doscientas cuarenta piezas que integran la muestra.

El catálogo pretende recoger, en conjunto, todos los testimonios expuestos en las dos sedes de la exposición (Sevilla y Varsovia). Pero el hecho de que haya dos sedes, sucesivas cronológicamente, determina, de acuerdo con las distintas condiciones de los prestamistas, que existan cambios, ausencias, sustituciones, reproducciones... Ésta es la causa, inevitable, de algunas divergencias.

De acuerdo con el sentido de la muestra, cada uno de los apartados lleva una introducción particular, aparte de los estudios generales que abren el catálogo, lo que hace inevitables algunas coincidencias y repeticiones. Las referencias catalográficas pretenden, en todos los casos, facilitar la máxima información dentro de unos criterios unitarios y normas habituales, alterados en ocasiones por los datos facilitados por las fuentes de información, así, por ejemplo, en lo que se refiere a medidas, frente a formato, en libros, técnicas de grabado, etc.

Sería tan larga, y sincera, la *tabula gratulatoria* que renuncio a toda nómina, personal o institucional, pero no dejaré de subrayar mi gratitud, inolvidable, hacia todos los que han trabajado sin límites de tiempo y esfuerzo, cuando el tiempo apremiaba y exigía esfuerzos inhabituales. Como escribió Lope de Vega, aunque fuera del amor, «quien lo probó lo sabe».

José María Díez Borque
COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN

TIERRAS EUROPEAS DE LOS AUSTRIAS MONARQUÍA HISPÁNICA Y MONARQUÍA HABSBÚRGICA

Karl Friedrich Rudolf

> Partieron del Santo Templo de Nuestra Señora de Atocha, segundo día de Pascua de Navidad, a 26 de Diciembre de 1629, el Serenísimo Rey Felipe IV, nuestro Señor, los Señores Infantes D. Carlos y D. Fernando y la Serenísima Reina de Hungría, con la Corte y grandeza que se deja entender de tan Reales personas en ocasión de tanto regocijo y alegría[1].

Mientras el conde-duque de Olivares se quedó en Madrid, la corte acompañó a la infanta María, esposa del futuro emperador Fernando III, hasta Zaragoza. El largo viaje terminó el 23 de febrero de 1631 cerca de la ciudad de Klagenfurt, en el ducado de Carintia, en el sur de Austria. Esta vez se había escogido la ruta italiana para llegar a la residencia vienesa de la familia, siguiendo la ribera del Mediterráneo, pasando por Génova y Liorna hasta Nápoles, atravesando después la península apenínica para llegar a Ancona, y continuando el viaje desde allí por mar hasta el puerto de Trieste. De tal forma se evitaron peligrosas zonas de pestilencia y de guerra, como Alemania, igual que la tradicional ruta por Milán, que iba por el territorio del ducado de Mantua, en estos años objeto de discordia entre la Casa de Austria y Francia. Este viaje refleja también en medio de conflictos políticos y bélicos, que se había perfilado otra etapa en las relaciones entre las dos ramas de la Casa de Austria. La actual situación política además puso a prueba el modelo antiguo que hasta ahora había garantizado la hegemonía de la familia, edificada en el entendimiento de la poderosa Monarquía española con los emperadores del Sacro Romano Imperio, al mismo tiempo señores de feudos imperiales y dos reinos.

En los territorios de la dinastía de los Austrias se unieron una multitud de identidades europeas, gente de los reinos hispánicos, de los Países Bajos, de los reinos de Bohemia y de Hungría y de los países austríacos propiamente dichos, de los cuales proviene el nombre «Haus Österreich» (Casa de Austria). Este conjunto de territorios había empezado a formarse a finales de la Edad Media, a partir de la boda borgoñona del emperador Maximiliano I y a través de la unión dinástica con los Reyes Católicos, cuya herencia recogió al inicio de la época moderna Carlos V, cabeza de la dinastía, a partir de 1519 además emperador del Sacro Imperio Romano. Esta unión personal de los reinos hispánicos con territorios centroeuropeos será determinante para la historia europea hasta la mitad del siglo XVII.

Subrayaba Antonio Domínguez Ortiz como conceptos fundamentales de la sociedad española el honor y la reputación[2], que encontramos igualmente en el contexto centroeuropeo barroco en una imagen que describe los rasgos fundamentales del carácter, tal vez estereotipados, de las distintas naciones europeas, incluidos los otomanos. Las preferencias del «Spanier» (español) se califican de igual manera con las palabras «Ehrlob und Ruhm» (honor y gloria), mientras el alemán prefiere la bebida, el italiano el oro, el inglés la voluptuosidad y el francés la guerra.

Sin embargo, la idea y la construcción de una unión dinástica supranacional además era complicada a causa de la existencia paralela de dos ramas geográficamente muy apartadas, que, a pesar de esto, querían actuar juntas en la defensa de la fe y de los territorios de la dinastía. Lo que sí existió en el interior de los bloques territoriales fueron factores que se resistieron a un concepto de tipo hereditario monárquico absolutista, como los fracasados intentos de crear un fuerte poder central en los reinos hispánicos igual que en el Sacro Imperio Romano, mientras ascendían en el siglo XVII además otras potencias europeas contrarias a la idea supranacional que simbolizaba la Casa de Austria.

Por lo tanto, la dinastía estaba presente, de forma más evidente quizás en los programas iconográficos de los arcos triunfales que se erigieron en ocasión de las entradas de sus miembros en todo el continente, desde Sevilla hasta la frontera este del reino de Bohemia con el reino de Polonia, en los tres complejos territoriales, en los reinos españoles, los Países Bajos y en los países hereditarios en Europa central, en Austria, Estiria, Carintia, Tirol, etc., además en los reinos de Bohemia y Hungría. En suma,

Fig. 1 *Tabla de naciones*, siglo XVIII. Bad Aussee (Austria), Heimatmuseum

se trata de una extensión territorial desde los Vosgos y las fronteras de Bohemia y Hungría hasta el mar Mediterráneo. Sin embargo, la historiografía a partir del Siglo de las Luces, ofrece una valoración distinta del siglo XVII. Mientras los reyes de la línea peninsular se llaman comúnmente Austrias menores, terminando en un ocaso triste un ciclo de la historia de España, en la historiografía austríaca el XVII tradicionalmente es valorado como el siglo decisivo en la formación del estado plurinacional de la monarquía danubiana[3], que se perpetuó hasta 1918 y hasta hoy como mito literario.

El emperador en el siglo XVII todavía se pudo llamar «*defensor ecclesiae*». En realidad, después de la Reforma, ya no era el señor del mundo entero para conseguir la unidad cristiana y perdió en ese siglo su poder como señor feudal sobre los príncipes alemanes, especialmente después de 1648, sin embargo, conservó una serie de derechos y su posición como primero de los monarcas europeos[4].

Mientras en España hasta el final del siglo XVII sigue la línea principal, la de Maximiliano II y de la infanta María, hermana de Felipe II, se extingue en 1619 con el emperador Matías. Sucede la de su hermano Carlos de Estiria. Ambas familias, la española y la austríaca, cambian por un cierto período sus residencias principales —Madrid por Valladolid y Viena por Praga— y regresan otra vez a las sedes originarias, respectivamente en 1606 y en 1612. Viena y Madrid serán a partir de estos momentos los escenarios principales de la vida cortesana, como capitales y residencias de las dos cortes barrocas, con el Alcázar de Madrid, el Palacio del Buen Retiro y el Palacio Imperial de Viena como telón de fondo[5]. Se desplazaban más a menudo los familiares vieneses, principalmente a las residencias existentes en las distintas capitales de los territorios de la Casa de Austria como Praga, Pressburg (Bratislava), Graz, Linz o Innsbruck. El Danubio se perfila como eje que une el reino de Hungría, Austria y Alemania.

EL INICIO DE LA NUEVA RELACIÓN DINÁSTICA: LA ELECCIÓN DE LA NOVIA COMO JUEGO DE NAIPES

Los dos primeros emperadores del siglo XVII todavía son de la línea principal de los Habsburgos centroeuropeos, Rodolfo II, fallecido en Praga en 1611, y su hermano Matías, fallecido en 1619, que tampoco deja un heredero y sucesor. Por lo tanto la sucesión recae en la línea de Graz, en la familia del archiduque Carlos de Estiria, que había iniciado su relación con la corte de Felipe II durante su visita a España en 1568-1569. Entre sus hijos encontramos al futuro emperador, su hijo mayor Fernando II, y también a la futura reina de España, la archiduquesa Margarita (1584-1611). Los planes de boda empiezan a concretarse en la última década del siglo XVI, cuando en 1596 llegan las imágenes de las posibles novias del futuro rey a la corte madrileña. La elección de la esposa tuvo lugar durante una reunión entre Felipe II, sus hijos Isabel Clara Eugenia y el príncipe Felipe, y algunos consejeros[6]. Se le presentaron al joven los retratos de las archiduquesas y éste escogió a la menor, Margarita. Cuando su padre le aconsejó que tenía que meditarlo bien, el príncipe dejó la decisión a Felipe II, quien tampoco quería cargarse con la responsabilidad. A este punto la infanta Isabel puso los retratos bocabajo y los mezcló. A ciegas el futuro rey de España eligió uno y otra vez apareció el retrato de Margarita. Aunque Felipe II se pronunció a favor de la mayor, la suerte era favorable a la archiduquesa Margarita, que se casó con Felipe III en 1599. Es muy posible y sería lógico que la infanta no hubiese mezclado retratos grandes, sino unos retratos pequeños en forma de naipes, casi en una especie de juego cortesano. Esta suposición se vería avalada por la existencia entre los bienes que dejó la reina Margarita después de su muerte en 1611 de «Trece retratos de naipes de personajes de la casa de la reyna»[7].

LA «PIETAS» AUSTRÍACA-LA DEFENSA DE LA FE

La línea de Graz, muy favorable al catolicismo y por lo tanto en la misma línea que los familiares en Madrid, a inicios del siglo XVII está representada ahora por el archiduque Fernando, después emperador, un personaje que había recibido su formación de los jesuitas. No menos pia-

doso que Felipe III, ejecuta en sus territorios con mano dura la Contrarreforma católica, al mismo tiempo que en España se expulsa a los moriscos. Fernando promueve un absolutismo estricto, que en las cláusulas de sus testamentos en 1621 y 1635 establecía la indivisibilidad de los países habsbúrgicos y la primogenitura, que encuentra una analogía con las ideas centralizadoras de la época del conde-duque de Olivares. Pero sobre todo la religiosidad más que nunca será el aspecto común de la familia, junto con la defensa de la fe como causa conjunta. Todavía en la época posterior a la Paz de los Pirineos Diego Tafuri (Didacus de Lequile) elogia este aspecto en *De rebus austriacis,* una obra genealógica, publicada entre 1658 y 1660 y dedicada a Fernando III y Felipe IV, en la que el argumento central para justificar el engrandecimiento de la Casa de Austria gira entorno al concepto de la «Pietas».

Esta situación se refleja de forma más clara en ciertas imágenes de los miembros de la familia de Fernando II. La dinastía se sacraliza y se acerca a Dios[8] y los santos, incorporándose en escenarios sacros, que se pueden interpretar como precursores de los cuadros vivientes del siglo XIX. Teniendo en cuenta la lucha de la dinastía contra el protestantismo y los estamentos protestantes en los territorios habsbúrgicos esta forma de representación adquiere, como la máxima expresión del catolicismo y piedad de la Casa de Austria, una importancia fundamental. Este hecho lo podemos observar en la pintura de Giacomo de Monte en la catedral de Graz, donde cada miembro de la familia está protegido por una santa o un santo. La misma práctica se da en la corte española, como por ejemplo en las Descalzas Reales[9]: en un cuadro de la capilla dedicada a Santa Magdalena[10], padres y hermanos de la reina española no están unidos en un retrato de familia, sino en la ceremonia de la eucaristía (fig. 2). El archiduque Carlos de Estiria, ya difunto, vestido con los paramentos sagrados ofrece la comunión a su esposa durante la ceremonia eucarística. Los hijos más jóvenes de la pareja, Leopoldo y Carlos, que habían iniciado carreras eclesiásticas, aparecen vestidos como sacerdotes, al igual que su padre. A la izquierda se pueden ver la archiduquesa María y algunas de sus hijas[11]. El cuadro, fechado entre 1600 y 1605, y atribuido al taller de Pantoja de la Cruz, se realizó por encargo de la piadosa reina española, que no está representada en la escena. En el fondo aparece la figura del evangelista Juan en la isla de Patmos y su martirio en Roma; en la parte superior, la Virgen debajo de la cruz.

Comparables con esta escenografía son dos cuadros que realizó Pantoja de la Cruz en 1603 por encargo de la reina Margarita. Se trata del *Nacimiento de María* y del *Nacimiento de Cristo,* hoy en el Museo del Prado. En el *Nacimiento de María* la archiduquesa María sostiene a la Virgen recién nacida en sus brazos, asistida de dos de sus hijas (fig. 3)[12]. En el *Nacimiento de Cristo* sin duda se puede identificar en el pastor situado a la izquierda al joven archiduque Fernando, después emperador Fernando II, mientras a la derecha se encuentra su hermana, la reina Margarita, esposa de Felipe III. La figura colocada en el fondo a la izquierda podría representar al archiduque Maximiliano Ernesto.

En el retablo del entonces monasterio de clarisas en Graz, un cuadro monumental realizado entre 1602 y 1608 por Giovanni Pietro de Pomis[13] muestra la ascensión al cielo de la archiduquesa María, madre de la reina española, asistida por su hijo, el después emperador Fernando II. Éste tenía por costumbre realizar peregrinaciones marianas antes de empezar acciones relacionadas con la Contrarreforma o antes de la

Fig. 2 ¿Taller de Juan Pantoja de la Cruz?, *La familia del archiduque Carlos de Estiria*, *ca.* 1600-1605. Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales

lucha contra los protestantes en Bohemia, y nombró a la Virgen «generalísima» de sus ejércitos en la Guerra de los Treinta Años, convirtiéndose así en la «Magna Mater Austriae»[14]. En 1631 Palafox nos brinda una descripción de algunos de sus rasgos físicos y de su carácter:

> Alemán, de estatura más que mediana, el rostro aunque austríaco muy abultado, [...] aficionadísimo a la línea de España, a quien miraba como a su cabeza con grande respeto, [...] y lo que nadie ignora es que comenzó siempre la guerra con el celo de la fe y de la religión Católica[15].

Fig. 3 Juan Pantoja de la Cruz, *El nacimiento de la Virgen*, 1603. Madrid, Museo del Prado

A través de la infanta María, hermana de Felipe IV, y Fernando III llegó la imagen de la Virgen de Montserrat a Viena y se erigió en Madrid un monasterio: el Real Monasterio de la Encarnación, fundado en 1611 por iniciativa personal de la reina Margarita de Austria[16].

LA DEFENSA DE LOS TERRRITORIOS. FLANDES E ITALIA

Una zona de común interés de ambas líneas es Flandes, la antigua herencia borgoñona de Carlos V. A partir de 1599 los Países Bajos están gobernados por la infanta Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto, su esposo, que se habían casado dos meses después de la muerte de Felipe II. No tuvieron descendencia y por esta razón el proyecto de un estado de Flandes, dirigido por una propia dinastía, fracasó con la muerte de Isabel en 1633, y los Países Bajos volvieron a la situación anterior, gobernados por un miembro de la dinastía[17]. Los primeros años de su gobierno estuvieron marcados por la guerra contra los Estados Generales, desde 1581 independientes, hasta 1609, cuando se llegó a concertar un armisticio, que duró hasta 1621, año de la muerte del archiduque Alberto. La reanudación de las hostilidades coincidió con los inicios de la Guerra de los Treinta Años, con las Provincias Unidas al lado de las potencias antihabsbúrgicas.

Como gobernador de los Países Bajos encontramos a partir de 1646 al archiduque Leopoldo Guillermo, segundogénito del emperador Fernando II, continuando la lucha contra el ejército francés. Después de la Paz de Westfalia consiguió que los Estados Generales entrasen en una alianza contra Francia. Su posición le ofrecía la posibilidad, sobre todo desde el punto de vista económico, de reunir una de las más famosas colecciones de pinturas y objetos de arte, siguiendo en esto el ejemplo de su primo y cuñado Felipe IV. Dejó su cargo en Bruselas en 1656 y se mudó con todas sus pertenencias hacia Nassau y en 1657 hacia Viena, donde permaneció su colección en el palacio Stallburg. Después de su muerte en 1662 el emperador Leopoldo I heredó su colección, que hoy forma parte de la pinacoteca del Museo de Bellas Artes de Viena.

La hegemonía española en Italia, sobre todo después de la Paz de Cateau-Cambrésis (1559), se manifestó durante todo el siglo XVII. Por el otro lado, existieron los intereses y los derechos del Sacro Imperio Romano en «Reichsitalien» (Italia Imperial), que disponía en la península de unos trescientos pequeños vasallos[18]. Esta situación llevó al entendimiento político de las dos líneas y su colaboración en un modelo de gobierno, que se basó en la delegación del poder y el respeto de las instituciones locales. El ducado de Milán y el reino de Nápoles, con las islas de Sicilia y Cerdeña, pertenecieron a la Monarquía española.

Fig. 4 Pedro Antonio Vidal, *Felipe III* (detalle), *ca.* 1608. Madrid, Museo del Prado

Los pequeños estados, como Génova, Módena y Parma, se contaban entre los partidarios de ella, lo que definió el teatro de la guerra. Fue de interés fundamental en esta situación bélica el control de los puertos, la lucha por la sucesión en el ducado de Mantua a partir de 1627 y la participación de Francia, que entra en 1635 en la guerra, hasta 1659 en que concluye esta guerra mediterránea. También hay que subrayar la importancia de la Valtelina, única vía entre Lombardía y los territorios habsbúrgicos, y la personalidad del duque de Saboya como aliado de Francia. La línea vienesa de los Habsburgos siempre demostró un interés relativo en el Mediterráneo, como lo demuestra el hecho de que Maximiliano II no participó en la empresa de Lepanto en 1571, y que en la Guerra de los Treinta Años, cuando Wallenstein y su armada luchaban en el norte, Viena tampoco quiso inmiscuirse demasiado en los asuntos mediterráneos. Sin embargo, la Paz de los Pirineos no cambió la situación en la península apenínica. Otro capítulo que añade nuevas perspectivas a la situación general son las relaciones con los papas, que, a veces, como Urbano VIII, siguieron una política antiespañola.

DE LA GUERRA DE LA RELIGIÓN A LA LUCHA POR LA SUPREMACÍA EN EUROPA

La ayuda a la rama austríaca de parte de los familiares españoles, como se había establecido ya en 1551 en Augsburgo, fue una constante durante todo el siglo XVII, cuando tropas españolas participaron en las guerras contra los otomanos. La defensa de los intereses de la dinastía en los inicios de la Guerra de los Treinta Años no hubiera sido posible sin la ayuda militar y financiera, establecida en 1617, de parte de la familia española, la más poderosa[19]. Los emperadores Fernando II y Fernando III estuvieron amenazados de forma directa por las consecuencias de la guerra de religión, que había comenzado en sus territorios:

> El rey de España no podía consentir la ruina de la rama austríaca [...]. Aun así, hubo que vencer la inercia de los partidarios de la paz, capitaneados por el Duque de Lerma, casi apartado ya del poder y derrotado en una votación decisiva en el Consejo del Estado. Soldados italianos enviados por España a través de los Alpes decidieron a favor de los Habsburgos la batalla de la Montaña Blanca[20].

Los *imperialistas*, que denunciaban la pérdida de reputación por una política de concesiones, no sólo hacia ingleses y holandeses sino incluso hacia pequeños príncipes como el duque de Saboya,

> ... actuaban muchas veces por su cuenta, sin plan común, mezclando y confundiendo el espíritu patriótico con el afán de poder en su propia área de mando [...] o a los embajadores en Viena inmiscuyéndose en la política del Imperio, interpretando y, en ocasiones, sobrepasando las instrucciones de Madrid, de modo que no sería exageración decir que el conde de Oñate metió literalmente a España en la Guerra de los Treinta Años[21].

El gran triunfo de las armas de la Casa de Austria en otoño de 1634 sobre el ejército sueco en Nördlingen es el tema del auto sacramental *El primer blasón de Austria* de Calderón de la Barca, con Fernando III, después emperador, y el cardenal infante Fernando (1609-1641) como protagonistas, que se encontraron al inicio de septiembre de 1634 cerca de la localidad de Donauwörth, en el sur de Alemania. Los dos Fernandos actuaron en la batalla, tres días después, contra las tropas protestantes como defensores de la verdadera fe. Además, el primo español salva al futuro emperador:

> El rey de Ungría, Fernando, está en gran peligro puesto, pollo del nido imperial, águila del sol espejo[...], el otro, que siempre rindió el católico pecho, a la debida obediencia, como Fernando glorioso, arzobispo de Toledo, hermano del rey Felipe, de tantas provincias dueño, que ya a salido del nido imperial, alzando el vuelo, al que el se [le] reconozca por águila del imperio...[22].

Fernando III, que sucedió a su padre en 1637, se inclinaba más hacia una vida cortesana.

Con la entrada de Francia en la guerra al año siguiente ya no se trataba de una guerra de religión. En los conflictos bélicos entre 1635 y 1659 se trata de la supremacía en Europa. Al inicio del siglo, en ocasión del proyecto de doble boda entre España y Francia, el famoso François de Malherbe (1555-1628) deja hablar en una de sus poesías a la Sibila de Delfos, anunciando una nueva época:

> La France à l'Espagne s'allie;
> leur discorde est ensevelie,
> et tous leurs orages finis.
> Armes du reste de la terre,
> contre ces deux peuples unis
> qu'êtes-vous que paille et que verre?[23].

Esta nueva situación se refleja claramente también en las fiestas, celebradas en la corte de París. Francia será aliada de las potencias protestantes y se reactivarán sus ambiciones en Italia.

LOS MONARCAS FELIPE IV, FERNANDO II Y FERNANDO III. LA LENGUA Y LAS LENGUAS

A partir de Fernando II en la corte vienesa el español es la segunda lengua[24], como nos confirma también Palafox, cuando habla del futuro emperador Fernando III:

> ... sabía muy bien las lenguas latina, italiana, alemana y española[25]; la conversación era en Italiano y entendíalo bastantemente la Reina por haber puesto algún cuidado cuando estuvo en Nápoles de aprenderlo, otras veces servía de intérprete el Conde de Franquemburgo, Embajador, que luego hicieron Mayordomo Mayor de la Reina.

No menos interesante es el primer encuentro de la infanta, camino de Viena, con su esposo cerca de Klagenfurt, capital de Carintia. La conversación entre ellos es, sin embargo, también en español:

> Dijo S. M. a la Reina, hablando en castellano, que le había dolido mucho que hubiese traído tan mal camino, pero que entrando en Austria, sería país más llano y llegaría con mayor comodidad. Respondió la Reina que de Alemania todo le parecía muy bien. Poco después le dijo el Rey, estándose siempre en pie, que le perdonase si no hablase bien el español, como estaba acostumbrado el hablar la lengua italiana, se le ofrecían muchas veces, el trocarse las palabras de una lengua a otra. Respondió la Reina que holgara mucho de hablar tan bien el alemán como S. M. el español, a que respondió el Rey que eso él se lo enseñaría[26].

Fernando, un «Señor de poco más de veinte y cinco años, la estatura grande, cenceña, los ojos negros, la cara austríaca, el color algo moreno; venía vestido a la española»[27] tuvo tres hijos con su esposa, la infanta María: Fernando, muy delicado de salud, fallecido siendo Rey de Romanos y rey de Hungría en 1654; Leopoldo, después emperador; y María Ana, la futura esposa de Felipe IV.

Esta última boda ya coincide con los años del Tratado de Westfalia. La carta del 20 de octubre de 1648 de Felipe IV al emperador, pocos días antes de la firma de la paz entre Suecia y el Imperio, demuestra claramente la difícil situación:

> ... y si las revueltas de París fuesen acrecentando el fuego que ha empezado, nos podríamos prometer una paz muy diferente de la que se ha tratado. Por cartas que recibí ayer de Flandes y de ahí veo que lo que todos aprietan a V[uestra] M[agesta]d para que haga la paz con mi exclusión y juntamente con la resolución con que V[uestra] M[agesta]d estaba de no apartarse de mí yo entiendo que aunque los aprieto y sángranos están nuestros enemigos tan apurados como nosotros...[28].

Entre 1639 y 1648, el reino de Bohemia casi de forma continua fue escenario de la guerra por la presencia de las tropas suecas. Todavía culminaba el asedio de Praga por las tropas suecas en la segunda mitad del año 1648, cuando se firmaron las paces. Las tropas suecas quemaron y saquearon la parte de la ciudad donde se encuentra también el Hradschin, la residencia de los reyes de Bohemia, llevándose como botín de guerra la colección de arte del emperador Rodolfo II. El 2 de noviembre de 1648 Fernando III escribe desde Viena a Felipe IV:

> ... la resolución que he tomado de convenir con los estados del Imperio en materia de paz esforzado dellos, con el peligro de perder el Imperio y todos mis estados hereditarios, ni me separa de V[uestra] M[agesta]d ni me quita los medios de socorella de aquí adelante...[29].

Fig. 5 Folbert Van Alten-Allen y Joseph Mulder, *Vista de Viena*, 1683. Viena, Historisches Museum der Stadt Wien [19512]

Las consecuencias las resume Fernando III mismo en una carta a Felipe IV: «No sé lo que será de aquí en adelante, pero yo me fio tan poco destos malditos suecos y franceses, y de los estados, que tengo poca esperanza de buen fin»[30].

A MITAD DE SIGLO. HACIA LA CUESTIÓN DE LA HERENCIA. LEOPOLDO I Y CARLOS II

Poco después Felipe IV se casó con la archiduquesa Mariana de Austria, madre de la futura esposa del emperador Leopoldo I, la infanta Margarita Teresa, retratada por Diego Velázquez en 1651[31], y de Carlos II, nacido en 1661. En el último período del reinado de Felipe IV y la siguiente regencia de la reina Mariana, poco podía hacerse de parte de Viena. La independencia de Portugal fue aceptada por parte de España en 1668, mientras Cataluña estaba expuesta al expansionismo del Rey Sol.

Con Fernando III (1637-1657) había concluido la Guerra de los Treinta Años. Se produce la división familiar definitiva en plan político, buscando cada uno su papel en el nuevo orden. Mientras en España se intenta salir de la actual situación hacia una recuperación económica, abandonando también costosas empresas bélicas buscando nuevas alianzas, los países habsbúrgicos del otro lado de Europa se concentraron en la lucha contra la amenaza otomana. Se conservaron sólo las relaciones dinásticas y, en consecuencia, culturales hasta el final de los Austrias en España, que no eran suficientes obviamente para establecer un renacimiento de la hegemonía habsbúrgica en el continente, que sobrevive de manera teórica. Muerto el hijo mayor Fernando (IV), le sucedió su hermano Leopoldo I (1657-1705) como emperador y como señor de los territorios hereditarios. Coincide su largo reinado con la Paz de los Pirineos y los comienzos de la supremacía de Francia, con el reinado de Luis XIV, su peor enemigo en las próximas décadas. Sin embargo, terminó el siglo como vencedor contra los otomanos y concluyendo la lucha contra Luis XIV en 1697 con la Paz de Ryswick. Por lo tanto, la segunda mitad del siglo XVII desde siempre de parte de la historiografía austríaca se ha interpretado como un período glorioso, que en su tiempo se reflejó en la literatura, la arquitectura, el arte y la iconografía de la Casa de Austria; hasta una de las siempre citadas obras históricas tiene el título *Potencia mundial del Barroco. Austria en la época de Leopoldo I*[32]. Siempre se contrapone Leopoldo I

Fig. 6 Juan Carreño de Miranda, *Carlos II*, *ca.* 1680. Nueva York, The Hispanic Society of America

con Luis XIV, el Rey Sol, pocas veces con su primo Carlos II. Se ha revalorizado últimamente la época del último de los Austrias, destacando, por ejemplo, ciertos cambios positivos en el plan económico, que finalmente fueron truncados por la Guerra de Sucesión, origen del fenómeno del «austracismo» del siglo XVIII, sobre todo en Cataluña[33].

En las capitulaciones en ocasión de su elección a emperador en 1658, Leopoldo I se había comprometido a no ayudar a sus familiares españoles ni en los Países Bajos ni en Italia. Al año siguiente se concluyó en la isla de los Faisanes la guerra entre España y Francia con la Paz de los Pirineos, que incluyó también el casamiento entre la infanta María Teresa y Luis XIV. Con esta decisión terminaron los planes de una boda entre Leopoldo y la infanta, la cual, como deseaba el emperador, hubiese aportado como dote los Países Bajos. Entonces la corte de Madrid propuso a Leopoldo casarse con la infanta Margarita Teresa (1651-1673), que contaba en este momento sólo con ocho años de edad. Ella era hija de Felipe IV y de la archiduquesa María Ana (1635-1696), hija de Fernando III y por lo tanto hermana del emperador Leopoldo I[34]. Seis años después, el 28 de abril de 1666, empezó el viaje de la infanta. Era ya otra época. Desde Valencia se trasladó hasta Finale en Liguria con la nave «Real de España», construida en Nápoles, y desde allí por tierra, pasando por Milán, Brescia y territorio veneciano hasta Rovereto, donde se celebró la entrega a la delegación imperial. Después se siguió la antigua ruta por Tirol, Carintia, Estiria, Baja Austria hasta Viena, donde entró al inicio de diciembre de 1666. Murió el 12 de marzo de 1673 y el emperador se casó en segundas nupcias con la archiduquesa Claudia Felicitas. Las relaciones dinásticas no se reanudaron y tampoco en el terreno político era posible que la Casa de Austria volviese a una acción conjunta y efectiva.

Lo impidió el expansionismo francés después de 1659. Vemos a España y Holanda como aliados, cuando las tropas francesas entraron en los Países Bajos y en el Franco Condado. En 1668, al devolver Luis XIV este territorio, se quedó con las ciudades de Charleroi, Mons, Lille y Douai. Empezó otra guerra cuatro años después, que terminó en 1678 con la pérdida del Franco Condado, de Cambrai, Valenciennes y la isla de Haití. La ocupación de Luxemburgo por tropas francesas en 1687 provocó otra contienda entre Luis XIV y una alianza entre España, el emperador, Inglaterra y Holanda. El rey de Francia devolvió lo que había conquistado —Rosas, Girona y Barcelona— en la Paz de Ryswick. Sin embargo, en el horizonte aparecía ya el problema de la sucesión en los reinos hispánicos.

Carlos II empezó su reinado en 1675, siendo declarado mayor de edad. En primeras nupcias se casó con la princesa María Luisa de Orleans, que murió después de once años de matrimonio sin dar al rey el deseado heredero. La segunda esposa, María Ana de Neoburgo, una hermana de la emperatriz, llegó en 1690 a la corte de Madrid. Cuando tampoco ella consiguió tener descendencia, y a partir de la paz de 1697, aumentaron las actividades diplomáticas para asegurar la sucesión.

Sobre la cuestión de la sucesión en los reinos españoles ya se había hablado en la época de Westfalia, cuando el cardenal Mazarino en 1646 se pronunció a propósito de una boda de Luis XIV, entonces de ocho años, y la infanta María Teresa: «La infanta estando casada con Su Majestad, podríamos aspirar a la sucesión de España»[35], a pesar de que la infanta renunciase a la sucesión. Veinte años después, en 1668, se firmó entre Viena y París el tratado secreto de Crémonville sobre la división de los territorios españoles, de tal forma que Francia se quedaría con los Países Bajos, con el condado de Borgoña, Nápoles y Sicilia, Navarra, los territorios en África y las Filipinas. Sin embargo era ya una cuestión europea.

Los distintos partidos en la corte de Madrid que apoyaron a los candidatos se dividían entre el nieto de Luis XIV, Felipe de Anjou, el archiduque Carlos, segundogénito del emperador Leopoldo I y José Fernando de Baviera, un nieto de Felipe IV. A José Fernando le designó el rey Carlos II en su testamento de 1696 como sucesor, buscando al mismo tiempo en La Haya una solución para satisfacer también a los otros pretendientes, sin embargo en una forma considerada escandalosa desde el punto de vista español. A José Fernando se le quitaría Milán para darlo al archiduque Carlos, y Guipúzcoa y el resto de los territorios italianos pasarían a Felipe de Anjou. La muerte del príncipe bávaro terminó con estos planes. La lucha diplomática de los años siguientes la ganaron los diplomáticos franceses. La rama vienesa ya no tenía las fuerzas necesarias para conseguir por sí sola y sin la ayuda de otras potencias europeas la sucesión en los reinos españoles y no hablemos de defenderlas militarmente. La caída del conde de Oropesa, que favorecía las aspiraciones del candidato vienés, hizo oscilar el péndulo definitivamente al lado del partido francés. En la primavera de 1700 tuvieron lugar conversaciones en La Haya sobre un nuevo acuerdo de división. Al final, Portocarrero, sucesor de Oropesa, consiguió que Carlos II incluyese a Felipe de Anjou en su último testamento, antes de morir el 1 de noviembre de 1700.

Termina en los territorios españoles, por lo tanto, el siglo del barroco, de oro desde el punto de vista de las artes y de la literatura, en los preparativos de una guerra, mientras en Austria continúa hasta 1740. Leopoldo, la cabeza de la dinastía se alaba como «Sagrada Majestad, Monarca Augusto, Católico Campeón, Christiano Marte, Cessar Excelso siempre, siempre Justo, Aguila soberana...», igual que sus hijos «Joseph y Carlos, flores de su tronco», residiendo en Viena, más importante que las capitales de la antigua Grecia y Roma: «Más Viena Señor Y más gloriosa / En sí contiene sabia los Museos...», como se puede leer en unas farragosas octavas dedicadas a Leopoldo I en 1695 en ocasión de la colocación de la primera piedra del convento de los trinitarios[36]. Dos años antes aparecen publicadas en La Haya las *Nouvelles Espagnolles,* de Madame d'Aulnoy, que ofrecen a un gran público un particular panorama de la vida de la corte de Carlos II: historias galantes en un entorno cortesano tipo fin de siglo, como la del marqués de Mansera y doña Teresa de Castro, que sin embargo se desarrolla en pleno expansionismo francés:

> la Guerre que le Roi de France venoit de porter dans le Païs Bas, épouvantoit toute l'Espagne, & que la rapidité de ses premieres victoires sembloit ne devoir être bornée que par la Conquête de toute l'Europe. Toute ce qu'i y avoit de jeune Courtisans, à la Cour de Madrid, ne songeoient qu'à partir pour la Catalogne[37].

Es otra terminología. Ya no se habla ni de la dinastía, ni de la Casa de Austria.

1 Palafox 2000, pp. 15 y 16.
2 Domínguez Ortiz 1999, p. 25. Véase también Díez Borque 1990; Gómez Centurión 1999, p. 39.
3 Evans 1979. Véase también Berenger 1993.
4 Véase Neuhaus 1997, pp. 14-19.
5 Véase Polleross 1998, pp. 10-141.
6 Khevenhüller 1721, columnas 1.552-1.553. Sobre el matrimonio véase Pérez Bustamante 1992, pp. 77-100; y Laferl *et al.* 1992, pp. 42-45.
7 «Relación de los géneros, que se comprenden de los bienes, que quedaron de la reina doña Margarita», en Beer 1898, CLXXV, núm. 151.
8 Véase sobre este tema Polleross 2000, pp. 189-218.
9 Sabemos que ya en 1583 habían llegado retratos de las hijas de la piadosa pareja de Graz, no como normales retratos de familia sino transformadas a través de ciertos atributos en santas.
10 Fue interpretado tradicionalmente como el encuentro de la emperatriz María, abuela de Felipe III, y su séquito durante su viaje en 1582 a España con Carlos Borromeo en Milán. Que se trata de la familia archiducal de Graz lo esclarecieron García Sanz y Ruiz 2000, pp. 148 y 149.
11 Véase García Sanz y Ruiz 2000. La archiduquesa viste traje de viuda, sus hijas Ana y María tienen el cabello recogido en alto, quizás para indicar su estado de casadas, las otras tres (Leonora, Constancia y María Magdalena), todavía solteras, tienen el pelo suelto. Constancia, nacida en 1588, se casó en 1605 con el rey Segismundo III de Polonia; María Magdalena, nacida en 1587, en 1608 con el gran duque Cosimo II de' Medici.
12 Tradicionalmente se identifican con las archiduquesas Eleonora y Catalina Renata, muerta sin embargo en 1595, por lo tanto podría ser también María Cristina.
13 Hoy en Graz, Museo Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie.
14 Mezler Andelberg 1992, p. 78.
15 Palafox 2000, 94.
16 Sánchez Hernández 1986, p. 50.
17 Echevarría Bacigalupe 1999, pp. 32-45.
18 Hersche 1999.
19 Sobre la relación de España y el Sacro Romano Imperio véase Chudoba 1952.
20 Domínguez Ortiz 1999, p. 28.
21 *Ibidem.*
22 *Calderón y Nördlingen* 1981, p. 117.
23 Malherbe [s. a.], p. 128.
24 Messner 2000, pp. X y XI.
25 Palafox 2000, 92 y 94.
26 *Ibidem*, 114.
27 *Ibidem,* 92.
28 Madrid, Archivo Histórico Nacional, Libro 712 D. Véase Rudolf 1999, pp. 234 y 235.
29 Archivo Histórico Nacional, *loc. cit.*
30 *Loc. cit.,* Viena, 27 de agosto de 1649.
31 Sobre el envío de retratos a la corte de Viena véase Morán y Rudolf 1992, pp. 289-302.
32 Redlich 1961.
33 Véase ultimamente Poyato 1996.
34 Sobre este matrimonio véase Widorn 1960, pp. 128-181; y Rudolf 1994, pp. 33-40.
35 Mignet 1835.
36 *Octabas Reales acción de gracias que al invictissimo [...] Leopoldo Primero ofrecen los Trinitarios Descalzos* (Viena, 1965), en Messner 2000, pp. 323-334
37 Aulnoy 1693, p. 383.

F I E S T A

LA FIESTA EN EL SIGLO DE ORO: EN LOS MÁRGENES DE LA ILUSIÓN TEATRAL

Teresa Ferrer Valls

La historia del espectáculo teatral está íntimamente unida a la historia del fasto, de la fiesta, tanto en su vertiente pública como privada, religiosa como profana, ligada al calendario litúrgico o fruto de circunstancias y acontecimientos diversos. Sin embargo, es durante el Siglo de Oro cuando la fiesta adquiere una dimensión teatral sin precedentes. La vida misma se impregna de una teatralidad, de un afecto por el gesto, por la imagen cifrada y el concepto alambicado, que responde muy bien a una sensibilidad barroca. El gusto por lo asombroso, por lo maravilloso, por el artificio, encuentra en la fiesta un lugar privilegiado de expresión, que se manifiesta en espectáculos que buscan «suspender» al público, utilizando un término de la época, dejarlo absorto con lo nunca visto, como repiten incansablemente los cronistas de este tipo de acontecimientos. Los decorados urbanos de la fiesta, por su carácter efímero, invitan a desatar la imaginación, y contribuyen a crear la ilusión de una realidad mejorada, de una ciudad transformada ante los ojos de los ciudadanos, de un espacio que, durante unos días, pretende dejar de ser lugar de fatigas cotidianas para convertirse en el espacio de la diversión y del espectáculo. La fiesta no sólo es la expresión de las necesidades lúdicas del ser humano, válvula de escape de la monotonía cotidiana, sino que, como en toda sociedad políticamente organizada y madura, la fiesta está íntimamente relacionada con una visión del poder que, como puso de relieve Maravall, cifra en parte su conservación en la imagen que es capaz de crear de sí mismo, particularmente en un momento histórico de crisis, de duda y desasosiego. Con ironía, y un sabor amargo en la boca, lo expresaba un contemporáneo, Barrionuevo: «bien son menester estos divertimentos para poder llevar tantas adversidades»[1].

La espectacularidad impregna en el Siglo de Oro todos los actos de la vida pública —las juras y besamanos al monarca, las reuniones de los Consejos, los autos de fe o los mismos sermones, que pueden llegar a convertirse, en el caso de oradores afamados, en verdaderos espectáculos de masas—, y alcanza, en el ámbito de la corte, en donde se imponen las reglas de la etiqueta y el protocolo, hasta las más mínimas manifestaciones de la vida cotidiana de la familia real y su entorno, como la comida o los paseos y visitas. Cualquier acontecimiento es susceptible de convertirse en objeto de celebración pública: coronaciones, bautismos, matrimonios o funerales de miembros de la familia real, visitas del rey a una ciudad, recibimiento de príncipes, embajadores o dignidades eclesiásticas, victorias militares, inauguraciones de iglesias y capillas, traslados de reliquias e imágenes, beatificaciones o canonizaciones...

La fiesta se convierte en un objeto de gran valor para acercarse al estudio de una sociedad, en tanto en cuanto traduce simbólicamente sus relaciones políticas y sociales, y exhibe, como producto cultural, todo un programa de ideas y creencias a través de un lenguaje que entraña la colaboración de diferentes lenguajes, desde el vestuario a la arquitectura escénica o la escultura de carácter efímero, desde la música y la danza a la pintura y la literatura. La fiesta despliega todas sus posibilidades en un tiempo y un espacio que rompen con el ritmo de lo cotidiano para establecerse en el ámbito de lo excepcional, ofreciendo a su público una realidad transformada a partir de la articulación de diferentes formas de expresión, desde las más populares, marginales en la fiesta oficial, hasta los lenguajes artísticos más elaborados, que se fraguan, en las ocasiones más relevantes, con la participación de artistas de primer orden.

La fiesta no sólo genera espectáculos efímeros y circunstanciales para un consumo inmediato, sino toda una literatura que, a pesar de su interés también circunstancial, pervive gracias a la difusión impresa. La arquitectura efímera, los arcos triunfales, altares y tablados con que

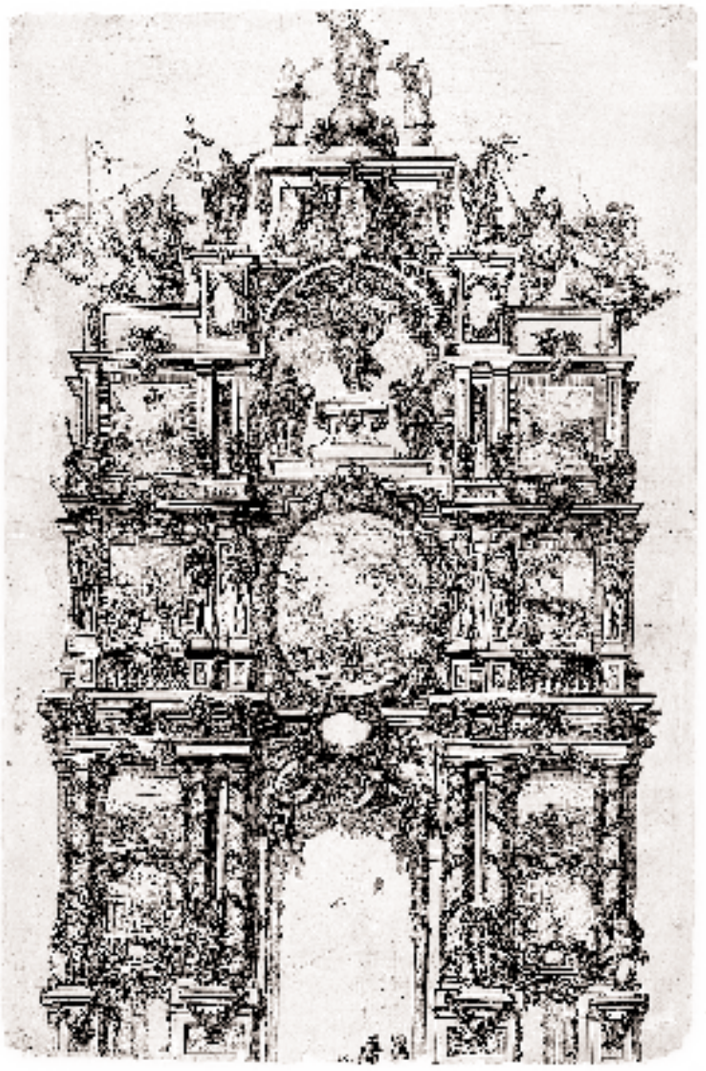


Fig. 1 Matías de Torre, *Arco de la Puerta del Sol*, 1680. Madrid, Biblioteca Nacional [70.861]

se adorna la ciudad se cubren de composiciones poéticas, jeroglíficos y emblemas. Son frecuentes también los certámenes poéticos aparejados a festejos, como el patrocinado por la villa de Madrid en 1620 para celebrar la beatificación de San Isidro, en el que actuó como secretario Lope de Vega, o el que tuvo lugar dos años más tarde, con motivo de su canonización, del que dio cuenta de nuevo Lope en una relación dirigida a la villa de Madrid, principal promotora de las fiestas. El mismo Lope de Vega fue secretario del certamen poético organizado en Madrid por la Compañía de Jesús con motivo de las fiestas por la canonización de San Ignacio de Loyola en 1622, y sabemos también de la organización de un certamen poético en Valladolid en 1610 con ocasión de la beatificación de San Ignacio, entre otros certámenes o justas poéticas que salpican todo el período[2].

Con todo, las relaciones o crónicas de los festejos, son el máximo exponente de la palabra escrita puesta al servicio de la propaganda y ofrecen siempre, en un lenguaje cargado de tópicos, una imagen favorecedora del poder. Hay que tener en cuenta que muchas de estas relaciones eran obras de encargo por parte de los organizadores, bien fuesen ayuntamientos, órdenes religiosas o algún noble participante o patrocinador de la fiesta, para quienes la relación se convertía en un instrumento útil de cara a la amplificación de su prestigio social. Si durante el Renacimiento son bastantes las relaciones que nos han dejado la huella de los actos públicos celebrados, es durante el Barroco cuando van a cobrar un mayor relieve por el carácter de propaganda política que adquiere la fiesta barroca y la función que en este marco cobran las relaciones. Municipios, nobleza, órdenes religiosas o la propia Corona van a encargarse de hacer públicos sus fastos por medio de relaciones que proliferan de manera abrumadora por cualquier motivo y circunstancia, y no sólo las impresas, lógicamente las más abundantemente conservadas, sino también, especialmente en los círculos cortesanos más selectos, las manuscritas, que sirven como medio para comunicar entre los miembros de la propia clase los grandes acontecimientos sociales. El valor añadido de la relación como crónica de sociedad en los círculos aristocráticos se puede calibrar por las menciones y comentarios que aparecen ocasionalmente en los epistolarios; así, por ejemplo, el archiduque Alberto, mostraba en carta privada al duque de Lerma su agradecimiento por las relaciones que éste le había enviado dándole cuenta de los festejos celebrados en Valladolid con motivo del nacimiento del príncipe Felipe en 1605, y el propio Felipe III en carta a su hija, la infanta Ana, casada con el rey Luis de Francia, le anunciaba el envío de una relación sobre los grandes festejos organizados por el duque de Lerma en su villa de Lerma en 1617[3].

Los artistas aprovecharon este filón que les proporcionaban las fiestas para poner su pluma al servicio de la difusión de estos acontecimientos cuando les fue posible. El dramaturgo valenciano Gaspar Aguilar o Lope de Vega contribuyeron, por ejemplo, entre muchos otros, a la difusión del fasto que acompañó a los festejos por las dobles bodas celebradas en Valencia en 1599, de Felipe III con Margarita de Austria y de la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto, dedicando sus relaciones a sus respectivos protectores, el vizconde de Chelva y la condesa de Lemos, madre del marqués de Sarria, a cuyo servicio estaba Lope por

aquel entonces como secretario. El mismo Gaspar Aguilar escribió también por encargo, esta vez del municipio valenciano, la relación de las fiestas celebradas en la ciudad por la canonización de San Luis Beltrán en 1608, y también Lope, por encargo del Ayuntamiento de Toledo hizo su relación de los festejos celebrados en esta ciudad por el nacimiento del príncipe Felipe, futuro Felipe IV, y contribuiría años después a relatar las honras fúnebres de su padre, Felipe III, en 1621, encargadas por el Ayuntamiento de Madrid. Otro dramaturgo, Juan Ruiz de Alarcón, se hizo cargo de relatar por orden del duque de Cea el recibimiento en Madrid, en 1623, del príncipe de Gales, encargo que cumplió con la colaboración de Mira de Amescua. Aunque podríamos ampliar la nómina de poetas que colaboraron en este tipo de menesteres, no siempre se trataba de artistas de tanto prestigio como los mencionados, sino que la mayor parte de las veces nos hallamos ante autores de menor relieve o desconocidos para nosotros hoy día. Aun así, la competencia que generaba en poetas y cronistas de distinto pelaje la ansiedad por formar parte del coro de los elegidos, llamados a cantar las alabanzas de una fiesta, la pone de manifiesto Pedro de Herrera, el relator oficial de los festejos de Lerma de 1617, al referirse con desdén a todos aquellos competidores advenedizos que, ansiosos de granjearse el favor del duque de Lerma y otros nobles

Fig. 2 «Altar erigido en el Convento de la Merced con motivo de las fiestas de la Inmaculada Concepción en Valencia (1662)», en Juan Bautista Valda, *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María,* Valencia, Jerónimo Vilagrasa, 1663, p. 413. Madrid, Biblioteca Nacional [3/18636]

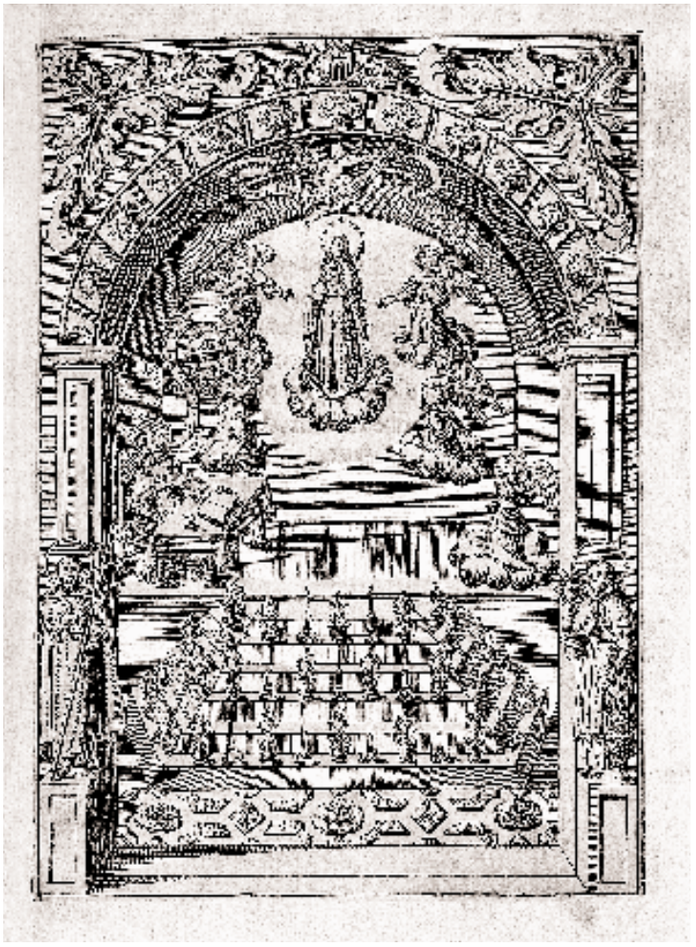
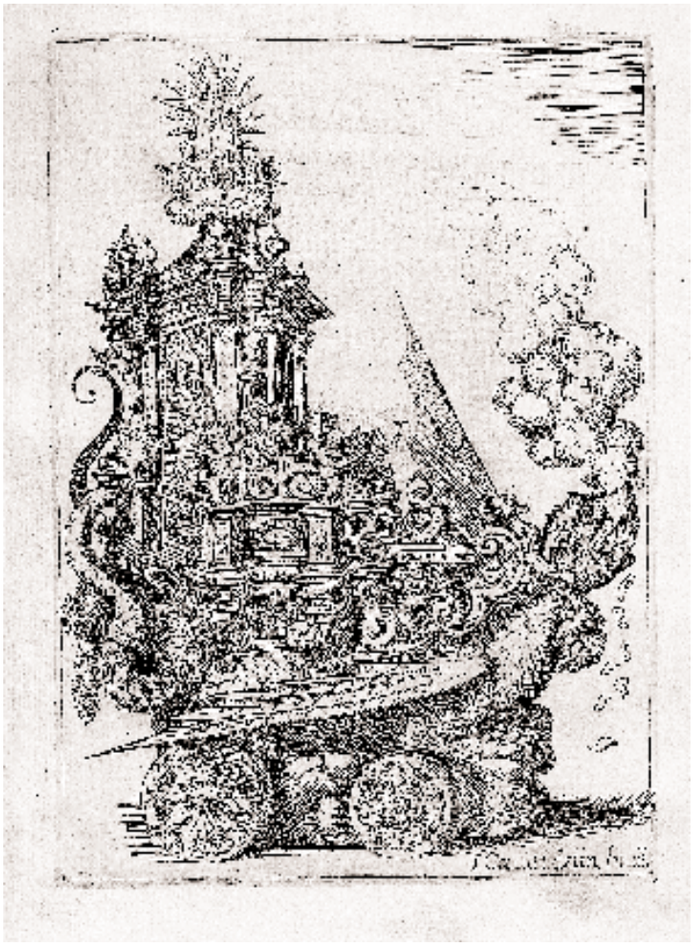


Fig. 3 «Carro construido por el oficio de carpinteros para el desfile de la procesión con motivo de las fiestas de la Inmaculada Concepción en Valencia (1662)», en Juan Bautista Valda, *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María,* Valencia, Jerónimo Vilagrasa, 1663, p. 517. Madrid, Biblioteca Nacional [3/18363]



organizadores de los festejos en honor de Felipe III, «fuera de orden anticiparon impresiones de lo que no se les había encargado»[4]. Las relaciones, numerosísimas en el Siglo de Oro, son el mejor documento que hoy en día poseemos para hacernos una idea cabal de las dimensiones que adquiere la fiesta en el Siglo de Oro y de sus pautas de organización.

Dada su finalidad sociopolítica, la fiesta se construye por definición como una celebración participativa, pero se trata de una participación extremadamente reglamentada, controlada y jerarquizada por las autoridades. No hablamos, claro está, del modelo de fiesta carnavalesca y popular que con toda su carga de transgresión estudió Bajtin, nos referimos a la fiesta «oficial», organizada desde los órganos de poder. Hay en ella toda una parte de la población que no participa como protagonista de la fiesta sino que queda relegada al papel de mera espectadora. Las autoridades establecen quiénes participan en las procesiones, en qué orden y con qué vestuario, fijan el itinerario y el ceremonial, generan sus propios espectáculos o promueven y organizan la participación en la fiesta de gremios, universidades, colegios y órdenes religiosas. Durante los días que dura la celebración, los espectáculos se apropian de un área de la ciudad, de un espacio vivido cotidianamente, de un espacio con otras funciones, para convertirlo, durante el tiempo que dura la fiesta, en espacio del espectáculo, extracotidiano. Puertas de entrada a la ciudad, calles y plazas, patios de edificios públicos o iglesias, márgenes de ríos..., todos son espacios aptos para convertirse en lugar del espectáculo. Sin embargo, los lugares de la ciudad susceptibles de convertirse en espacio de la fiesta son, con muy pequeñas variaciones a lo largo del tiempo, siempre los mismos y en muchos casos, como ocurre con los recorridos de las procesiones o los lugares establecidos para juegos ecuestres y taurinos, suelen estar asentados en una lejana tradición medieval.

Si en general el fasto público entraña una modificación del aspecto habitual de la ciudad por medio de escenografía urbana, merece una mención especial, en este sentido, la entrada real, nombre que se suele aplicar a la fiesta que genera el recibimiento del monarca, o de su nueva esposa, en una ciudad, pues es en este tipo de fasto cuando se muestra un mayor interés en transformar la ciudad por medio de arquitectura efímera para ofrecer al monarca, o a la reina, una imagen ideal de la misma. Ninguna otra celebración cívica requiere una transformación tan profunda del aspecto real de la ciudad como aquellas en las que el rey participa. La ciudad se convierte en un espacio teatral en donde todas las actuaciones de los personajes comparsa giran alrededor de la actuación del protagonista: el monarca. Los arcos triunfales en estas ocasiones se convierten en el decorado adecuado a través del cual el monarca, a la manera de los emperadores romanos, va avanzando por la ciudad, ratificando simbólicamente su toma de posesión de la misma. En este sentido, la entrada del monarca o del príncipe en otras ciudades, fuera de la corte y del reino de Castilla, adquiere —especialmente cuando se trata de visitas motivadas por la celebración de cortes o por actos como el de la jura—, un carácter fuertemente político, pues simboliza la renovación de la lealtad a la Corona. La presencia de la persona real y de su séquito de cortesanos, verdaderos protagonistas de la fiesta, es la que infiere al fasto de la entrada cierto carácter cortesano, a pesar de tratarse de una fiesta cuya organización corre fundamentalmente a cargo de las autoridades municipales.

De entre los espectáculos que forman parte de los festejos motivados por la entrada real, hay uno que caracteriza a este tipo de fasto frente a otros, y que aparece vinculado al mismo momento en que el monarca realiza su entrada oficial en la ciudad. Este acto, que tiene un lejano origen medieval, puede desarrollarse como una simple ceremonia en la que se efectúa por parte de los representantes de la ciudad la entrega simbólica de las llaves de la misma al monarca, o puede complicarse desarrollándose como un espectáculo de carácter teatral. Lo habitual es que el acto del recibimiento se verifique en una de las puertas principales de entrada a la ciudad, que se suele decorar a manera de arco triunfal, imitando materiales nobles como mármoles, granitos o jaspes, e incorporando estatuas de carácter alegórico y mitológico, y lienzos pintados alusivos a la circunstancia del recibimiento, o relacionados con la historia de la ciudad o con las gestas de la monarquía. En ocasiones, estos arcos triunfales podían incorporar también ciertos mecanismos de maquinaria aérea, de tradición medieval, mecanismos que habitualmente reciben en las relaciones el nombre de nubes, granadas o globos. Esta maquinaria aérea servía para el descenso de personajes, representando habitualmente ángeles, virtudes u otros personajes vinculados a la historia de la ciudad (encarnados por niños cantores, músicos o, en algún caso, por representantes de las autoridades), que realizaban el acto de entrega de las llaves de la ciudad al monarca, tras el cual el monarca seguía traspasando otros arcos de triunfo estratégicamente situados en el trazado del recorrido.

Los arcos triunfales, que habían sido muy del gusto del fasto renacentista, conservaron plenamente su función en la fiesta barroca, llegando a complicarse y a integrar elementos muy heterogéneos, dentro de una tendencia liberadora que caracteriza la escenografía urbana de este período, frente a la más puramente clasicista del período anterior. Son numerosas las relaciones que se hacen eco de este tipo de

Fig. 4 Juan de la Corte, *Fiesta en la Plaza Mayor*, 1623. Madrid, Museo Municipal

espectáculos. Así, por citar algún ejemplo, con motivo de la entrada en Valencia en 1599 de Felipe III y su hermana la infanta Isabel Clara Eugenia para la celebración de sus respectivas bodas, se construyó en la puerta de San Vicente un arco triunfal desde lo alto del cual, según el relator

> con maravilloso artificio bajó un globo ovado y pintado de color de cielo del cual salieron dos hermosos niños [...] los cuales representaban los dos santos patrones desta ciudad de Valencia [...], San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer, los cuales con mucha gracia y donaire dieron las llaves de la ciudad a Su Majestad como a señor y rey della, siendo las llaves muy bien hechas y todas sobredoradas, y al tiempo que se las libraban les estaban cantando con muy delicadas voces, los dos juntos a la par esta letra de coplillas[5].

Otra relación de la época sobre los mismos festejos se refiere a otro de los arcos levantados en el trayecto del recorrido, en el que había «otra bola muy grande, la cual se abrió y salieron della muchas suertes de pajarillos y diferencias de aves, y luego bajó della un muy hermoso niño, de hasta tres o cuatro años y traía una clavellina y se la puso en la mano a Su Majestad»[6]. En Valencia se conservó durante mucho tiempo este espectáculo tradicional, que se repitió en ocasiones similares, como en 1632 con motivo del recibimiento de Felipe IV, para el cual se construyó una «granada» que al descender se abría dejando ver en su interior un ángel que entregó al rey las llaves de la ciudad[7]. Pero podemos encontrar espectáculos semejantes en otros lugares de la Península. Así por ejemplo en 1619, Felipe III, que regresaba de su viaje a Portugal, fue recibido en Guadalupe con un arco triunfal construido en la puerta de la iglesia, en cuya parte superior se veía una «nube» que al llegar el monarca comenzó su descenso, abriéndose y descubriendo en su interior a la Justicia y a la Religión, que dirigieron al rey sus parlamentos áulicos[8]. Por cierto, que en Portugal el monarca había sido agasajado con multitud de festejos, y se construyeron arcos triunfales para la ocasión, descritos en varias relaciones conservadas de este acontecimiento, especialmente relativas a las fiestas de

Lisboa, en donde se celebraron Cortes y se realizó el acto de juramento al príncipe Felipe, futuro Felipe IV[9].

No sólo son los arcos triunfales que se levantan en lugares señalados de la ciudad los que contribuyen a transformar su aspecto con motivo de cualquier fiesta pública, sea ésta motivada por una circunstancia religiosa o profana. Otro de los adornos que sirven para transformar su fisonomía son los altares, profusamente enriquecidos con tapices, joyas, imágenes, reliquias, banderas y estandartes, jeroglíficos y composiciones poéticas, que se levantan en las calles, patios de edificios públicos e interiores de iglesias. En la mayor parte de las relaciones de actos públicos de la época figura en un lugar destacado la descripción de altares y, no menos importante, la enumeración minuciosa de quienes los financiaban. Desde las autoridades municipales a los gremios de artesanos, pasando por nobles, órdenes religiosas y universidades, todos trataban de contribuir con ellos al oropel de los festejos, haciendo al mismo tiempo ostentación de su propia riqueza. El mismísimo rey Felipe III, aparte de personalidades tan relevantes como su valido, el duque de Lerma, llegaron a tomar a su cargo la construcción de fastuosos y efímeros altares, como hace constar el anónimo relator de la *Fiesta solemnísima que hubo en Madrid a la translación del convento y monjas de la Encarnación*, en 1616, quien finaliza su descripción en un tono de elogio que, por lo tópico, vale la pena evocar como botón de muestra:

> ... no quedó cosa curiosa en palacios, ni en los destos señores y otros, que no se viesen en estos altares, en competencia unos de otros, con general admiración de la grandeza y suntuosidad de cada uno; y, en tan breve término como una tarde, no se pudo apenas percibir con la vista ni particularizar, sino por lo general, encogiendo los hombros y enarqueando las cejas[10].

Los altares adquieren formas de composición caprichosas (piramidales, a manera de arcos triunfales, hemiexagonales) y pueden integrar pinturas y tallas, ir acompañados de iluminación artificial, o incluso contar con artilugios mecánicos para permitir el movimiento de personajes, muy en sintonía con los gustos y la estética barrocos. Así por ejemplo, el levantado en Valencia en la parroquia de San Juan del Mercado, con motivo de las fiestas por la Inmaculada Concepción de 1662, que tenía 60 palmos de alto y 45 de ancho, inspirado en escenas del Apocalipsis, en el que se podía contemplar al águila de San Juan moviendo la cabeza y a un dragón de siete cabezas móviles arrojando agua por cada una de sus siete bocas, con un mar de fondo cuyas olas se movían[11]. Similar concepción a la de los altares adquieren los túmulos funerarios, especialmente los erigidos con ocasión de la muerte del monarca o de algún miembro de la familia real.

Parte habitual de la fiesta pública, ya fuese motivada por una celebración religiosa o profana, era la procesión general, en la que desfilaban los Oficios, uniformados por gremios, con sus estandartes, banderas, imágenes, música y danzas, acompañados algunos de ellos por carros. En la procesión participaban también las autoridades civiles, la nobleza, órdenes religiosas, autoridades eclesiásticas y representantes de las universidades, en aquellas ciudades en que estas instituciones académicas tenían presencia. Las autoridades conformaban la parte más protocolaria y solemne de la procesión, que en su conjunto ofrecía una imagen sintética e ideal de la composición de la sociedad y del lugar, más o menos preminente, que cada uno ocupaba en ella. El elemento más espectacular y atractivo de la procesión lo constituían los carros y las danzas, especialmente los de los gremios, que estaban obligados a asistir a la procesión y que en el marco del desfile encontraban, más que en otras parcelas de la fiesta, el lugar idóneo para su lucimiento, rivalizando entre ellos por conseguir los premios con que la ciudad solía incentivar el esfuerzo de los gremios. Los carros sobre ruedas —que tienen, como otros elementos de la fiesta pública, un remoto origen medieval— forman parte habitual de la fiesta barroca, profusamente decorados con pinturas de colores vistosos, con dorados, con imágenes y personas disfrazadas, y adornados con jeroglíficos pintados en tarjas y escudos. Los temas, aunque podían ser diversos, solían tener alguna relación con el motivo de la fiesta y, en el caso de los gremios, estaban frecuentemente relacionados también con su profesión. Las danzas de enanos y gigantes, de espadas, paloteados, etc., con sus músicas, eran también imprescindibles para completar el cortejo de la procesión.

Por otro lado, los particulares y las autoridades engalanaban las calles y plazas convertidas en espacio de la fiesta con colgaduras en balcones y ventanas, o cubrían las calles con ramas de mirto o arrayán y otras plantas, y también se ubicaban tablados con músicos para regocijar a los ciudadanos. Existían otras costumbres que podían contribuir ocasionalmente al regocijo del pueblo: así las órdenes religiosas, en el caso de festejos motivados por beatificaciones o canonizaciones, y las autoridades podían ofrecer comida y bebida, o repartir limosnas entre los pobres, como se hizo en los festejos celebrados en Salamanca en 1629 con motivo del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, en los que, en el transcurso de la fiesta de toros, se arrojó al pueblo confituras y dinero. En Valencia, por ejemplo, en 1639, en las fiestas

en conmemoración de Juan de Ribera, fundador del colegio del Corpus Cristi, se erigieron fuentes de agua y vino, repartiéndose pan entre los pobres[12].

Otro elemento aparejado inevitablemente a la fiesta pública lo constituía la iluminación artificial. Las luminarias contribuían a crear la ilusión de convertir la noche en día, como con machacona insistencia repiten todos los relatores de la época: desde las simples parrillas de leña y hogueras diseminadas por las calles y los faroles distribuidos por terrazas, torres y ventanas, hasta ingenios de iluminación más complejos como el ubicado en la iglesia de San Juan del Mercado en Valencia, esta vez con motivo de la celebración de la canonización de San Luis Beltrán en 1608, descrito así por el autor de una de las relaciones:

> Colgaba una rueda grande con dieciséis lámparas, teniendo en medio pintado un sol, y en cada rayo dos lámparas. Luego tres ruedas pequeñas en contorno de la grande, muy pintadas con las armas de Valencia y las de la Orden de Predicadores. Alrededor había colgadas ocho lámparas, y rodando la rueda grande hacía girar las pequeñas, y en ellas cuarenta lámparas [...]. De la rueda mayor salía una pirámide muy grande y muy pintada, y transparente, con luz dentro; y otra luz en una bola, que hacía remate muy vistoso, rodando con el viento[13].

No sólo la iluminación, también los fuegos de artificio podían llegar a complicarse siendo el broche con el que se remataban, al consumirse, ciertos elementos de escenografía efímera. De nuevo encontramos desde los simples dragones, serpientes, castillos o galeras que pueden ser quemados en las plazas de la ciudad, a construcciones más complejas en las que, con material efímero, se trata de dar cuerpo a escenas alusivas al motivo de la fiesta o a episodios de carácter histórico o legendario. Así, en Lisboa, entre los espectáculos de fuego con que se agasajó a Felipe III en 1619, uno consistió en una galera sobre cuatro ruedas «con toda la proa, popa, mástiles y remos llenos de invenciones de fuego» que tras dar vuelta a la plaza, acabó ardiendo[14]. Más compleja resultó una de las construcciones efímeras confeccionadas con motivo de las mencionadas fiestas por la beatificación de San Luis Beltrán en Valencia en 1608, en la que se representaba la destrucción de Sagunto, y que contaba con un castillo, un templo, unas termas y un coliseo, rodeado «de hermosos y soberbios edificios, frisos, pilares frontispicios y arcos», todo lo cual acabó consumido por las llamas. Otro de los espectáculos de fuegos artificiales ideados para estos mismos festejos consistió en una escenografía que representaba la ciudad de Troya, de 90 palmos, en cuadrado, en la que se hizo penetrar un caballo, que acabó, como la ciudad, prendido en llamas, en medio del ruido de cohetes y artillería[15].

Un espectáculo de gran tradición, muy documentado ya en la Edad Media, era el que consistía en un simulacro bélico que enfrentaba dos ejércitos, con frecuencia moros y cristianos, o que enfrentaba a varios caballeros contra un animal mitológico o legendario, habitualmente una serpiente o dragón. Este tipo de espectáculos a veces incluían también elementos de escenografía efímera, como galeras móviles y castillos, y podía complicarse con fuegos de artificio. Un ejemplo de un desarrollo complejo del tradicional simulacro bélico, aplicado a la temática religiosa de una fiesta, nos lo ofrece la descripción del que tuvo lugar en Madrid en 1620, en el marco de los festejos por la beatificación de San Isidro, para el cual se construyó en la Plaza Mayor un castillo sobre una montaña con «grutas, riscos, árboles, hierbas y flores, con varios animales, pintados y verdaderos», todo ello sustentado por un tablado cuadrado de 120 pies de ancho y ocho de alto. Tres días antes de la fiesta, por medio de un cartel, se habían anunciado las dificultades que entrañaría alcanzar el castillo para quienes se lo propusiesen, pronosticando que tan sólo podría cumplir la hazaña un humilde labrador. Llegado el día de la fiesta varias cuadrillas, representando sucesivamente al ejército romano, a «la secta de Mahoma», a la Herejía y al Judaísmo, hicieron su aparición en la plaza para tratar de apoderarse del castillo, defendido por dragones, serpientes y gigantes, siendo todos ellos vencidos y aprisionados, y logrando tan sólo alcanzar la victoria, cumpliendo el pronóstico, San Isidro, acompañado de varios ángeles. El espectáculo finalizó con disparo de fuegos y una quema de la escenografía que provocó un incendio, «estando a pique —según testimonio de un anónimo relator— de quemarse la Plaza Mayor»[16].

Junto a los simulacros bélicos terrestres, algunas ciudades aprovechaban su cercanía al mar o a un río para organizar simulacros de batallas navales o naumaquias. En 1599, para el recibimiento de Felipe III y Margarita de Austria, se representó en Zaragoza una batalla naval en el río Ebro, y en 1605 tuvo lugar, con motivo del nacimiento del príncipe Felipe, un simulacro de batalla naval en Sevilla, en el río Guadalquivir. Las naumaquias eran espectáculos que resultaban también muy del gusto cortesano, y tenemos noticias de algunas de las celebradas en el estanque del Retiro, que fue utilizado no sólo para este tipo de fiestas, sino también para algunas de las más fastuosas representaciones de piezas dramáticas cortesanas de la época[17].

De entre el conjunto de espectáculos que formaban parte de la fiesta pública, invadiendo las plazas de ciudades y villas, son los juegos ecuestres en sus diferentes manifestaciones (torneos o justas, juegos de cañas, sortijas, estafermos) los que permitían un mayor lucimiento de la nobleza. Perdida ya la función de adiestramiento militar que habían tenido durante la Edad Media, la nobleza participaba en estas diversiones exhibiendo no sólo su habilidad con las armas, sino sobre todo las galas y adornos de un vestuario que ponía en juego ante la mirada del espectador una tupida red de significados relacionados con los colores, emblemas y divisas que distinguían el atuendo de cada una de las cuadrillas participantes. A veces el simple juego de armas aparece enriquecido con otros elementos (por ejemplo, carros triunfales), o incluso engastado en una mínima acción, cuyos detalles se circunstancian con la publicación de un cartel de desafío en los días o momentos previos al desarrollo del juego, todo lo cual le confiere el carácter de un espectáculo más teatral. Así, en 1630, en el marco de las celebraciones en Zaragoza por la entrada de Felipe IV, tuvo lugar en la plaza del Mercado un torneo en el que participaron caballeros principales de la ciudad, y que fue precedido por la entrada de dos carros con música y decorados. En uno de ellos iba la ciudad de Zaragoza «representada en una mujer», y al llegar el carro ante el balcón de palacio, donde se encontraba el monarca, se alzó pronunciando un parlamento y ofreciendo el cartel con las condiciones del torneo al monarca[18].

Los toros estaban íntimamente vinculados a cualquier fiesta en la época. No existían lugares construidos específicamente para este tipo de espectáculo, sino que se empalizaba alguna de las plazas de la ciudad, en la que se disponían tablados para los espectadores de mayor rango. Se trataba de un juego protagonizado también por caballeros que ponían los rejones desde sus monturas, y las faenas de a pie eran realizadas por lacayos y peones. Un carácter más popular tenían, sin embargo, las fiestas de toros que se corrían a pie, a veces con cohetes y fuego prendido en los cuernos del animal. Mucho menos habituales que las fiestas de toros, pero muy del gusto de los cortesanos, para quienes la caza era un motivo frecuente de diversión, eran los combates de fieras. Es muy conocido el organizado en 1631 en Madrid por el conde-duque de Olivares para celebrar el cumpleaños del príncipe Baltasar Carlos, en el que combatieron un león, un tigre, un oso y un toro del Jarama, que los venció a todos ellos, siendo después matado de un arcabuzazo por el mismo Felipe IV. El episodio incentivó la musa de muchos poetas, entre los cuales Quevedo, Lope de Vega o Ruiz de Alarcón, y un conocido cronista de la época, Pellicer, lo describe con toda la pompa característica de este tipo de relatos:

> El rey pidió el arcabuz [...] y sin perder la mesura real ni alterar la majestad del semblante con ademanes, le tomó con garbo, componiendo la capa con brío; y requiriendo el sombrero con despejo, hizo la puntería con tanta destreza y el golpe con acierto tanto que, si la atención más viva estuviera acechando sus movimientos, no supiera discernir el amago de la ejecución, y de la ejecución el efecto; pues encarar a la frente el cañón, disparar la bala y morir el toro, habiendo menester forzosamente tres tiempos, dejó de sobra los dos, gastando sólo un instante en tan heroico golpe. La sangre se vio primero enrojecer la plaza que oyese el viento el estallido de la pólvora[19].

Espectáculos de fieras, como éste, pudieron ser contemplados en otras ocasiones en la corte. Así, pocos años después, en 1638, con motivo de los festejos por el nacimiento de la infanta María Teresa de Austria, tuvo lugar en la plaza del Buen Retiro otro combate similar entre leones, tigres, osos, alanos, lebreles y toros[20].

Otro tipo de diversiones ecuestres eran las llamadas encamisadas, que solían tener lugar de noche, y en las que se reunían varias cuadrillas de caballeros para recorrer las calles y plazas de la ciudad, montados a caballo y con hachas encendidas en las manos en señal de regocijo. En su *Fastiginia,* Tomé Pinheiro da Veiga describe una encamisada que tuvo lugar en Valladolid, en 1605, entre los múltiples festejos con que se celebró el nacimiento de Felipe IV, y en la que participaron doscientos cincuenta caballeros, divididos en cuatro cuadrillas que se identificaban por el color que lucían en sus libreas[21]. Cercanas a las encamisadas, por lo que tienen de desfile, están las máscaras, parte habitual de la fiesta, tanto pública como privada. La máscara consistía fundamentalmente en una diversión en que los participantes se disfrazaban y cubrían su rostro con máscaras, desfilando a pie o a caballo por las calles, a veces acompañados con carros y música, bien de día o de noche. Son muchísimas las máscaras que encontramos descritas en las relaciones de la época, tanto en el ámbito estrictamente ciudadano como en el más privado de palacio, y entre ellas se perfilan algunos temas y personajes como recurrentes: las naciones del mundo, los planetas, bodas de villanos, grupos de turcos, indios y personajes bíblicos, legendarios o mitológicos, etc. Podemos citar, a manera de ejemplo, algunas de las que en 1617 desfilaron por la ciudad de Sevilla, en celebración de la Inmaculada Concepción, como la organizada por los mercaderes, acompañada de música de clarines, chirimías y atabales, y compuesta de salvajes,

turcos, comendadores, antiguos caballeros castellanos, los Doce pares de Francia, y las tribus del pueblo hebreo; o la organizada por los barberos y cirujanos en donde se representaba una boda villana; o asimismo la que corrió a cargo de la orden de los mercedarios, compuesta por dos cuadrillas, una con veinte profetas, precedidos de atabales y ministriles, y otra, precedida también de música, en que se representaban las naciones del mundo[22].

Algunas máscaras se relacionaban con el motivo de la fiesta por la que se celebraban. Así la que organizó en Segovia el colegio de la Compañía con motivo de la beatificación de San Ignacio en 1610, «el intento de la cual —según palabras del relator— fue éste»:

> Sacar los nueve de la Fama, cuyos hechos y nombre se extienden por el mundo; y así salía el mundo repartido en sus cuatro partes: Europa, Asia, África y América. Tras estos salían los nueve compañeros con nuestro S. Padre Ignacio, cuya fama y hechos no menos se extendieron por el mundo que las de los arriba dichos; pero por ser 10, uno más que los otros, decía una letra: *Uno más y más famosos, Ignacio con sus nueve valerosos*[23].

Vistosa fue también la máscara con la que se recibió en 1615 en Segovia a Isabel de Borbón, esposa del príncipe Felipe, que se componía de los siete planetas, cada uno acompañado de otros muchos personajes; así, por poner sólo un ejemplo, Neptuno aparecía sobre un delfín, rodeado de sirenas y acompañado de la ninfa Europa. A todos ellos seguía Himeneo —en alusión al motivo del festejo, las bodas reales—, acompañado de dos pajes: uno portando una fuente con las arras y el otro un yugo dorado. Tras todos ellos, representando sus respectivas naciones, iban un armenio, un gitano, una persa, un alemán, un indio, un portugués y un negro etíope, cada uno con sus pajes y vestidos característicos. Cerrando todo el cortejo de la máscara aparecía en un carro triunfal la Fama, acompañada de músicos y cantores[24].

A veces, especialmente cuando surgen en el ámbito privado de la fiesta cortesana, representada en el espacio acotado de la sala, jardín o patio de palacio, las máscaras pueden complicarse hasta alcanzar un elevado desarrollo dramático, y aunque lo habitual es que sean representadas por los propios caballeros y damas de la corte y por meninos, también las hay que son ejecutadas por actores. Así, por ejemplo, en 1605 en Valladolid, adonde se había trasladado la corte, tuvieron lugar unas máscaras por el nacimiento del príncipe Felipe en una sala de palacio, decorada con un templo, en cuya cima se veía una figura de la Fama. En la fiesta participaron los músicos y cantores de la capilla real. El tema de la máscara giraba en torno a las virtudes del nuevo príncipe, seis de ellas representadas por seis meninas, y la séptima y suprema por la infanta Ana, que hizo su entrada en la sala sobre un carro

> en forma de una popa de navío de veinticinco palmos en alto, relevadas en él diversas figuras deformes, sirenas, brutescos y tarjetas doradas, en el campo dellas pintadas algunas fantasías poéticas. Tirábanle dos acas domésticas muy pequeñas y mansas cubiertas con paramentos de tela de oro carmesí, penachos vistosos en las frentes.

Como remate de la fiesta, el duque de Lerma y otros cortesanos, así como Felipe III y su esposa, Margarita de Austria, vestidos de ninfas y héroes, descendieron hasta el suelo de la sala, por medio de una nube, ubicada a manera de cielo sobre una de las puertas de entrada, para ejecutar una danza[25].

Una de las fiestas cortesanas más sonadas de todo el período fue la organizada para agasajar al rey Felipe III por su valido el duque de Lerma, en su villa de Lerma, en 1617, de la que se conservan detalladas relaciones. Las máscaras que tuvieron lugar en el patio del palacio del duque, preparado para la ocasión como si de una gran sala de fiestas se tratara, alcanzaron una gran complicación, y en ellas participaron tanto criados y familiares de la casa del conde de Lemos (yerno del duque de Lerma), que fue quien organizó este espectáculo, como actores profesionales. La fiesta integraba música, canto, danza, representaciones breves, y contaba con elementos de decorado, carros triunfales y maquinaria escénica aérea. A pesar de la diversidad de espectáculos que integró esta fiesta, todos ellos aparecían coordinados por la presencia de la Fama, quien tras descender de una nube y elogiar al monarca, a su valido y a la nobleza presente, ejerció a lo largo de toda la fiesta como maestra de ceremonias, introduciendo en figura de personajes alegóricos a todas las villas del duque, cada una de las cuales, en señal de regocijo por la visita del monarca, ofrecía su espectáculo, y entre ellos tres máscaras: la de la «Expulsión de los moriscos», la de «Los sueños y fantasmas de la noche» y la del «Arca de Noé»[26].

Hay que tener en cuenta que, 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 y de la nobleza, que lleva aparejado un sentido oficial y político que determina el que calles y plazas de la ciudad se conviertan en su espacio; ya privada, en el interior del recinto palaciego, en el que la fiesta despliega todo su sentido como una operación de prestigio dentro del microcosmos de la propia corte y de sus relaciones de poder, al mismo tiempo que sirve de diversión y entretenimiento para una nobleza cortesana que se recrea en una estética, unos modos de vida y unos ideales que comparte como clase. Aunque no tan prolijamente relatadas como las de

Fig. 5 Anónimo, *Llegada a Madrid del príncipe de Gales*, *ca.* 1623. Madrid, Museo Municipal

las fiestas de Lerma, son muchas las máscaras palaciegas que se hicieron en el período, como también los saraos, o bailes, con los que solía rematarse la fiesta. Con bastante frecuencia las máscaras eran representadas por damas de la corte, como lo fue la máscara y comedia titulada *El nuevo Olimpo* escrita por Gabriel Bocángel y Unzueta, y representada por la infanta y damas de la corte en 1648 en el Salón Dorado del Buen Retiro para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, mujer de Felipe IV[27].

La comida y la bebida como expresión de la fiesta en todos los ámbitos sociales, tienen su manifestación en el seno de la fiesta cortesana en el banquete, que se impregna del gusto por el ceremonial y la artificiosidad que caracteriza la cultura barroca. El portugués T. Pinheiro da Veiga nos dejó con su *Fastiginia o fastos geniales* un documento precioso del ambiente festivo de la corte de Felipe III en la Valladolid de principios del XVII y, entre otras, una descripción del banquete ofrecido por el duque de Lerma al embajador de Inglaterra en 1605, al que los monarcas asistieron ocultos, como espectadores privilegiados:

> Estaban las mesas con servilletas de figuras y el pan cortado en invenciones, y los saleros, con servilletas de varios géneros de flores y animales y los antes [platos de entrantes] con flores como en arco, con castillos y labores doradas y plateadas. Sirvieron a la mesa 24 pajes del Duque, de librea negra para aquel día, cueras blancas y cadenas de oro, y el maestresala, copero y mayordomo y otros criados de igual suerte. Estuvieron el rey y la reina viendo todo por una celosía que quedaba frente al extremo de la mesa, escondidos; y se afirma que sirvieron a la mesa 2.200 platos de cocina, y que fue de ver, además, los dulces secos, los frascos de conservas, y sobre todo la invención de empanadas de mil figuras de castillos y navíos, todo dorado y plateado[28].

En todos los espectáculos que componen la fiesta, ya sea pública o privada, el vestuario adquiere una gran importancia por su valor visual, porque en él se cifra el prestigio del individuo ante la sociedad de la que forma parte. Cualquier acto social se convertía en ocasión especial de lucimiento y ostentación, hasta el punto de que la crisis económica obligó a que, a largo de todo el período, se dictasen leyes para reducir el gasto en galas y adornos. Sin embargo, la importancia otorgada al valor visual y social del vestuario, hacía que este tipo de leyes quedasen en suspenso con frecuencia cuando se trataba de incentivar a la participación en la fiesta, como ocurrió en Madrid en 1623, cuando se hizo pública por pregón la orden real del alzamiento de las prohibiciones que habían puesto límite a los excesos de vestuario:

> Manda el Rey nuestro Señor, que no embargante las leyes y premáticas destos reinos, y de las últimamente publicadas en razón de los trajes, en significación del contento de haber venido a estos reinos el señor príncipe de Gales, por el tiempo que estuviere en ellos, se sus-

penda, como desde luego se suspende, la ejecución dellas, y se permite el uso de oro, plata y seda en telas, guarniciones, bordaduras de vestidos de hombres y mujeres, y en las libreas de fiestas y en las gualdrapas, y generalmente en todas cosas de traje. Y las mujeres puedan llevar en las lechuguillas, puños y mantos, puntas y guarniciones, y los mercaderes vender y comprar libremente las cosas referidas[29].

De entre las fiestas religiosas de carácter cíclico merece destacarse por la importancia que adquiere en el Siglo de Oro la fiesta de la celebración del día del Corpus y su Octava. Las autoridades daban una gran importancia a la organización de esta fiesta, convertida en seña de identidad de la Iglesia católica, y los comisarios encargados de su organización controlaban hasta los más mínimos detalles. La procesión del Corpus era una de las más vistosas que podían contemplar los contemporáneos, pues al cortejo de autoridades y representantes de la ciudad, órdenes religiosas y gremios, se añadían los carros, alusivos al acto conmemorativo, y las danzas y músicas de los oficios, además de la representación de los autos sacramentales, género teatral específicamente vinculado a esta celebración. Las autoridades municipales, particularmente en las grandes ciudades, con mayor poder económico, trataban de atraer a las mejores compañías de actores para la representación de los autos y controlaban y revisaban no sólo el texto, sino también los decorados, el vestuario o la música. La puesta en escena tenía lugar en las calles y plazas de la ciudad, sobre tablados y carros móviles, que a veces también desfilaban en la procesión. Hay que tener en cuenta que el teatro, aunque tratado de manera específica en otros capítulos de la presente obra, aparece durante el Siglo de Oro estrechamente vinculado a la fiesta. No hay más que recordar las suntuosas representaciones de piezas dramáticas que surgieron motivadas por una circunstancia de fasto cortesano, de las que Calderón se convertiría en verdadero maestro. O las llamadas en la época «comedias de santos», muchas de las cuales surgieron como obras de encargo, al calor de fiestas motivadas por beatificaciones o canonizaciones, siendo representadas también, como los autos, en calles y plazas de diferentes ciudades. La representación teatral se convertía así en un eslabón más dentro de la cadena de espectáculos que se integraban en el conjunto de la fiesta, y son frecuentes en las relaciones de la época las referencias a los tablados montados por las autoridades en las calles de la ciudad para la representación de comedias por parte de compañías profesionales.

Junto a todas las manifestaciones organizadas de la fiesta pública o de la fiesta cortesana, recogidas en múltiples testimonios por los relatores de la época, hay que recordar también las expresiones más populares y anónimas, relacionadas también con el calendario religioso (fiestas patronales, fiestas de San Juan, etc.), o vinculadas al ritmo de la vida agraria (nuevas cosechas), o a acontecimientos de la vida de los más humildes, como bodas, bautizos..., que tienen en bailes, romerías, comidas, hogueras, toros embolados, etc., algunas de sus formas de demostración.

Merece destacarse también, dentro del conjunto de celebraciones periódicas, por su importancia y su vinculación a determinadas manifestaciones teatrales, la fiesta de Carnaval, tanto en su vertiente popular, más libre y difícil de perseguir documentalmente, expresada en forma de mascaradas callejeras o bailes de carácter burlesco; como en su vertiente cortesana, en especial a través de representaciones burlescas y espectáculos como el de la mojiganga, basada originariamente en una estructura de desfile o comitiva ridícula de danzantes, a veces disfrazados de animales, que adquirió, al trasplantarse desde el ámbito popular, al cortesano, un importante desarrollo como género dramático breve, que servía muchas veces de contrapunto a la acción seria planteada por la pieza dramática.

En su conjunto, pues, la fiesta del Siglo de Oro se dispara en múltiples direcciones, e invade múltiples espacios, configurando una compleja red de espectáculos, en los límites entre la realidad y la ilusión teatral, que se convierten hoy en memoria viva del momento histórico y de la cultura de los que surgieron.

* Se ha normalizado la ortografía en las citas incluidas en el artículo.
1 Barrionuevo 1968-1969, II, p. 51.
2 Alenda 1903, I, pp. 204, 211 y 152.
3 Ferrer Valls 1991, pp. 113 y 121.
4 Herrera 1618, s.f.
5 Carreres Zacarés 1926, I, p. 130.
6 Anónimo, Mss 2346, fols. 205 y 206.
7 Alenda 1903, I, p. 281.
8 *Ibidem*, p. 202.
9 Véanse las varias relaciones incluidas por Alenda 1903, I, pp. 196-202.
10 Simón Díaz 1982, p. 102.
11 Pedraza 1982, pp. 209 y 210.
12 Alenda 1903, I, pp. 264 y 265.
13 Gómez 1609, p. 60.
14 Alenda 1903, I, p. 195.
15 Gómez 1609, pp. 183 y 184.
16 Anónimo, Mss. 2351, fols. 538v-539r.
17 Alenda 1903, I, pp. 128 y 142; y Díez Borque 2002, pp. 48-51.
18 Alenda 1903, I, pp. 267 y 268.
19 Reyes 1916, pp. 170 y 171.
20 Alenda 1903, I, p. 290.
21 Alonso Cortés 1972, p. 22.
22 Alenda 1903, I, p. 188.
23 *Ibidem*, p. 150.
24 *Ibidem*, pp. 180-181.
25 Ferrer Valls 1993, pp. 235-244.
26 Ferrer Valls 1993, pp. 270-278.
27 Dávila [¿1649?].
28 Alonso Cortés 1972, pp. 117 y 118.
29 Alenda 1903, I, p. 217.

LA FIESTA EN LA «ITALIA SPAGNOLA»

Isabel Enciso Alonso-Muñumer

... Per tutti le strade si accesero lumi, ed i fuochi nel famoso Teatro del Palazzo Reale; formando cento Piramidi, mostravan tra l'ombre, Napoli Cittá del Sole[1].

REFLEXIONES SOBRE LA REALIDAD/ APARIENCIA DE LA FIESTA BARROCA

PROPAGANDA DE PODER Y «DESORDEN ORDENADO»

En 1658 se celebraban en Nápoles las fiestas por el nacimiento del nuevo vástago de la dinastía de los Austrias. La metáfora del sol, a través del lenguaje icónico-visual y la literatura emblemática, tenía diversos significados. «Appunto come il Sole da splendore alle stelle», se lee en la Relación, «e fa che lucidissime brillino; cosí per tutto vedevansi pompe e udivansi voci di applauso»[2]. Durante varios días, la ciudad se tornaba *Ciudad del Sol* y proclamaba la gloria de la Monarquía, que «come gli antichi heroi [...] publicarono esser nati insieme col Sole [...], il non sapersi l'origine de'suoi natali, expresamente dinota haver sempre regnato e, al pari di Dio, havuto insieme l'essere e il Regno»[3]. Lugar común era relacionar este acontecimiento —además de ensalzar la antigüedad y legitimidad del linaje— con la esperanza y el «augurio di Prosperitá»[4], con el triunfo de la luz frente a las tinieblas, de la fe sobre la herejía, que «al suono delle trombe accoppiandosi le campane e l'ribombo dell'arteglierie, mostrava che la militante chiesa [...] allora dirsi poteva triunfante, perche era nato chi dovea, a somiglianza de'suoi maggiori»[5].

Resulta difícil expresar con palabras la vivacidad de las imágenes que recogen los libros de la época, la belleza de los carros triunfales, el despliegue espectacular de medios escénicos que convertían la ciudad en un teatro *all'aperto*, que avivan la imaginación y la aventura; símbolos de una concepción del mundo y del poder específicos de un período histórico. La estética y retórica barroca, como afirman M. Morán y F. Checa, «mezclan lo verdadero con lo probable; ambos aspectos pueden convertirse en un medio para convencer al espectador»[6].

J. E. Ruiz-Domenec se hacía eco, en su estudio sobre la fiesta, del sentido social que la impulsa y la estimula: «un mundo desdoblado por la escasez y el hambre que necesitaba de un rito fertilizante que quebrara las fronteras de lo cotidiano»[7]. Se trata de un orbe paralelo, lleno de artificio e invención, que configura una dimensión humana y creadora de una realidad distinta. El hombre manipula su propio paisaje, la ciudad, e inventa, en círculos concéntricos de apariencia, una nueva Naturaleza, a la vez que evoca paraísos perdidos y virtudes heroicas. Ni se carece de referencias a la abundancia y la felicidad en contraposición a un destino incierto. No faltan las referencias a la épica de arquetipos del pasado. Cada uno interpreta la fiesta según el prisma de su condición social y espiritual o cultural. Mientras, explica S. Carandini, «la corte ritrova nella festa una *onesta familiaritá* con il suo sovrano, [...] il popolo si diletta allo spettacolo»[8]. El juego de la ilusión y del contraste, tan caro al barroco, entre la realidad y la ficción tienen, sin embargo, mensajes ocultos, y no tanto. La fiesta del poder transmite a los espectadores, a través de lo lúdico, un mensaje cifrado en emblemas, epigramas, jeroglíficos, arquitecturas efímeras y pirotecnia. La sorpresa dirige sus flechas hacia la conmoción y la emoción. En la plaza del Palacio Real de Nápoles, como en otras cortes europeas, se produce esa simbiosis entre convivencia reglada y jerarquía visible. Resulta inevitable citar, nuevamente, aspectos comunes de la fiesta real y cortesana en los territorios de la Monarquía hispánica: exaltación de la dinastía austríaca, como factor de unidad frente a la diversidad de reinos; exaltación nobiliaria a través de la centralidad del *alter ego* del rey o del gobernador; principios religiosos constitutivos de las celebraciones e importancia de la liturgia y sacralización del poder o pedagogía de vidas ejemplares; participación de artistas, escritores, literatos, cronistas, arquitectos e ingenieros en el proyecto y de altos funcionarios o autoridades municipales en la organización, y expectación y protagonismo de ciertos elementos populares.

S. Carandini, en su estudio sobre el teatro y el espectáculo en el Seiscientos, definía la fiesta como

> un insieme di condizioni e di tradizioni sedimentate nel tempo, un piú antico alone *sacrale* che intorno a eventi di gioco e di spettacolo si instaura, un confine preciso intorno a tali eventi, un margine che li contiene e li isola entro i limiti straordinari del tempo non lavorativi, delle feste comandate, delle solennitá ricorrenti, delle celebracioni religiose e civili, della licenza carnavalesca[9].

Demostración política y magnificencia, transgresión social y «revolución ilusoria» en un espacio y tiempo utópicos. La fiesta, no sólo por su contenido político, sino también por las implicaciones sociales, antropológicas e ideológicas, artísticas y culturales que derivan de su análisis —crisol de enfoques—, ha ocupado, como objeto historiográfico, un lugar privilegiado entre los entendidos a lo largo de las últimas décadas[10]. Especialmente fructíferos han sido aquellos que centran su atención en el siglo barroco, porque, como afirma S. Carandini,

> mai feste e cerimonie, sono state tanto frequenti e capillarmente diffuse, tanto fastose, ricche di apparati, ideologicamente elaborate come in questi anni: strumento privilegiato dell'assolutismo politico, della pedagogía religiosa controriformista, vitalisimo campo di sperimentazione dei diversi linguaggi artistici e delle techiche retoriche[11].

En el siglo XVII, el significado del acontecimiento festivo se impregna de valores que hacen referencia a una forma de entender el presente, que corrobora el carácter histórico de su acepción[12]. Explica M. Fagiolo dell'Arco:

> Si dimostra la finalitá del secolo che é quella nota della *maraviglia*, attraverso un dispiegamento di musiche, rappresentazioni, fuochi, e insomma un rapporto globale con il pubblico tutto bassato sulla immagine. Il fin la *maraviglia*: l'obbiettivo del secolo viene raggiunto con la persuasione, mentre la nuova idea diventa la *propaganda*: si tratta di due aspetti che fanno del Barroco il primo momento della civiltá dell'immagine[13].

El estudio clásico de A. Bonet Correa fue pionero en sus conclusiones sobre la festividad barroca y el poder, pero no fue el único de una serie de investigaciones que pretendían renovar los criterios metodológicos[14]. Para este autor, la fiesta «con su mágico poder, con su hacer visible lo realmente maravilloso, dejar en suspenso la monotonía grisácea de la vida cotidiana [...], propiciaba una evasión indispensable para aliviar del peso de las obligaciones y presión de la miseria de las clases inferiores, sobre todo, en una época en la que las crisis de subsistencias o de pestes eran una constante amenaza»[15], como advertía, también, J. Ruiz-Domenec. Esta ruptura con la cotidianeidad era necesaria para mantener el orden vigente; es lo que A. Bonet Correa llamó el «desorden ordenado». La fiesta, por tanto, aparecía como un recurso para mantener el equilibrio social y político, como medio de evasión ante una realidad compleja. El historiador italiano M. Fagiolo dell'Arco incidía en los mismos términos:

> Alla base della festa é l'incontenibile manifestazione dello spirito popolare che, a suo modo, continua alcune tradizione pagane (il carnevale, il *trionfo*, la pira fúnebre): la realtá é invece la storia di come, di queste occasioni, si sia impadronito il potere[16].

Se nos presentan, por tanto, para comenzar nuestra reflexión, dos claves iniciales de interpretación: la «defensa colectiva» frente a la realidad y el control social y la propaganda. Como decía J. M. Nieto Soria, «gobernar es, en esencia, hacer creer, siendo indudable que la escenografía desplegada por las ceremonias políticas constituye un medio incuestionable de hacer creer en la legitimidad del poder político de quien lo ostenta»[17].
Es difícil delimitar los márgenes entre las diferentes manifestaciones de esa ruptura: la fiesta popular, la fiesta religiosa y la fiesta real y cortesana son variantes que se sustentan sobre conceptos arraigados en el pensamiento y la cultura del seiscientos, aunque puede haber matices en la diversidad de espacios, la transmisión y recepción del mensaje y la puesta en escena. Aun así, estamos de acuerdo con la opinión de M. Fagiolo dell'Arco cuando afirma que «é quasi impossibile nel'600 distinguere tra un'occasione civile e una religiosa perché quasi sempre i due campi interferiscono»[18]. O, como afirmaba O. Rey Castelao, existen ejemplos de ese espacio vacío «entre los dos planteamientos opuestos, fiesta pública y fiesta espontánea, tomando como cauce la imaginación y los recursos del teatro»[19], que es, en definitiva, recalcar las «distinciones internas hechas de una forma arbitraria»[20] entre una y otra.

LA FIESTA Y LAS CORTES ITALIANAS DE LA MONARQUÍA

Por otro lado, los historiadores han debatido sobre la definición de *Monarquía hispánica* en la época moderna. Algunos la definen como una pluralidad de reinos unidos bajo la soberanía de un mismo rey. Así lo cree G. Galasso[21]. Según la concepción del poder y la cultura de la época, el universo de las fiestas se utilizó como medio/instrumento simbólico para afianzar la unión personal de los diversos territorios de la Corona. Milán,

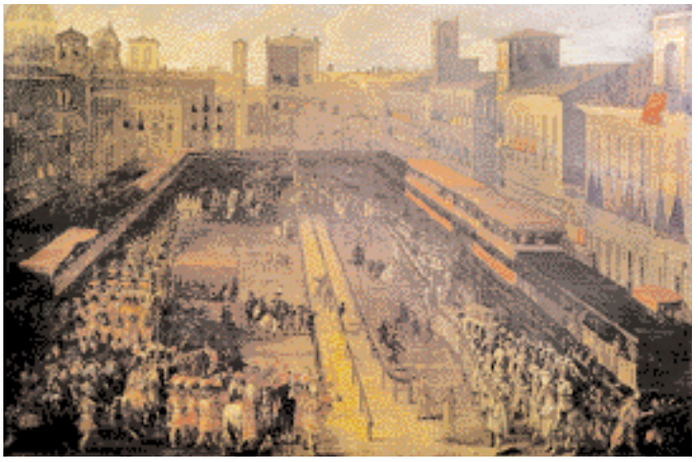


Fig. 1 Escuela de Sacchi, *La Giostra del Saracino*, siglo XVII. Roma, Museo di Roma

Nápoles, Sicilia y Cerdeña formaban parte del engranaje político de una *superestructura*, aunque cada uno de ellos, como explica G. Galasso, mantendría sus tradiciones, sus costumbres, su lengua y sus instituciones. Las arquitecturas efímeras, las procesiones y cabalgatas, el ceremonial fueron métodos recurrentes utilizados por el poder virreinal y los gobernadores de Milán para transmitir un mensaje legitimador de la teoría y *praxis* política; también ocasión idónea para hacer visible la jerarquía entre las elites y las facciones de la corte. En aquellos reinos alejados del *centro* de la Monarquía, resultaba de vital importancia mantener los lazos a través de una presencia real o simbólica de los elementos de cohesión de un poder heterogéneo en su composición. Desde el punto de vista institucional, se crearon, ya desde la Edad Media, figuras como la del virrey «para suplir la ausencia, temporal o permanente y para vincular, a distancia, al rey ausente con su reino»[22]. Por otro lado, las visitas regias y las celebraciones en torno a los acontecimientos de la familia real (bautizos, matrimonios, funerales) se convirtieron en aglutinantes de sociedades diversas a lo largo de la Edad Moderna[23]. Durante el seiscientos, además, se desarrollaron las técnicas teatrales y se enriqueció la forma y el contenido político de la fiesta. Como explica M. A. Pérez Samper,

> cada uno de los reinos intentaba reproducir a escala local el esplendor de la corte [...], se buscaba reproducir el fenómeno cortesano de manifestación plástica y ritualizada del poder, difundiéndolo por toda la Monarquía hispánica y haciéndolo llegar a todos los territorios y a todas las gentes. El instrumento por excelencia para proyectar la presencia del rey ausente será la fiesta pública y sus mejores armas la grandiosidad y la vistosidad[24].

X. Gil Pujol explicaba el *mimetismo* entre las cortes provinciales y Madrid. Se «promovieron», afirma,

> entre las clases dirigentes de los respectivos reinos unas pautas de conducta y sociabilidad miméticas de los de la corte real. Las cortes nobiliarias, las ciudades que habían sido capital y dejaron de serlo [...] y las capitales provinciales, eran centros tan característicos de la vida política, social y cultural del Antiguo Régimen como las grandes capitales y cortes principescas. Y, en este sentido, las cortes virreinales ayudaron a gestar una cultura cortesana provincial, la cual, a su vez, permitió que, en cierto modo, la corte, ya que no el rey en persona, estuviese presente en sus reinos y provincias[25],

a pesar de las diferencias que pudieran existir, según la personalidad de cada territorio[26].

La concepción de la realeza estuvo impregnada de metáforas religiosas o naturales que se reprodujeron en los actos festivos[27]. Como explica R. Strong, «antes de la invención de los medios de comunicación mecánicos actuales, la creación de la imagen de un monarca para atraer la lealtad del pueblo, era tarea de los humanistas, poetas, escritores y artistas»[28]. También, M. A. Pérez Samper resaltaba como

> la fiesta real era un camino más en la búsqueda de cauces de comunicación, intentando, más allá de las distancias, plasmar momentos de aproximación y entendimiento. Se trataba de conseguir simbólicamente un momento de comunicación entre el rey y el pueblo. Aunque se hallara ausente, el rey era siempre el protagonista principal[29].

En las demás cortes italianas, la Florencia de los Medici, la Ferrara y Módena de los Este, la Parma de los Farnesio, las Repúblicas de Génova y Venecia, el ducado de Urbino y en el resto de los estados menores, así como en las cortes europeas, cada príncipe, como puso de relieve R. Strong, utilizó el arte y la fiesta como propaganda política. No era una actitud nueva, pero «terminaría convirtiéndose [...] en el vehículo ideal para los exponentes del absolutismo»[30]. Para este autor, «hacia mediados del siglo XVII, tales expresiones en el lenguaje de los espectáculos de corte formaban parte del aparato del monarca barroco»[31].

Por tanto, el desarrollo del mundo festivo estuvo ligado, en gran medida, a fines políticos. F. Mancini afirmaba, en su estudio clásico, que «le *Feste*, ad onta della posizione di preminenza gia occupata nella vita delle principali regioni italiane e straniere, trovarono a Napoli un terreno eccezionalmente fertile che permise loro raggiungere una esuberanza ed un rigoglio inusitado»[32]. La explicación, según el autor, se debía, al

menos en parte, «all'utilizzazione ed alla strumentalizzazione politica che se ne fece»[33]. Lo mismo se puede decir de Sicilia o Milán. También Roma se convirtió en centro de emisión y recepción del mensaje político de la Corona a través de las fiestas organizadas por los embajadores[34].

Napoli-Signorelli hizo en su tiempo un esbozo, además, de la influencia española en las fiestas:

> la feste dei tori, l'evoluzione di quarantotto cavalieri divisi ora in quattro ora in otto quadriglie a somiglianza de las parejas di Spagna, le arabe mascherate che servivano d'introduzione a'tornei, le serate (saraos), le rappresentazioni alla foggia spagnola che si dissero reali, e le vite di santi poste in scena [...] si videro dunque in Napoli[35].

La fluida relación cultural entre los diversos territorios italianos y la corte de Madrid se evidencia, además, por la presencia de artistas italianos en la capital, por la circulación de libros impresos de autores españoles, como Cervantes, por la participación y colaboración de intelectuales y escritores del *entourage* de gobernadores y virreyes en Academias y actos conmemorativos.

La perspectiva que damos de la fiesta como propaganda de poder, especialmente interesante en la *periferia dell'Impero*, no significa, de todas formas, que no fuera, también, cauce de rebeldía y de expresión popular. Desde mediados del XVI, la corte[36] se va afianzando como lugar de sociabilidad nobiliaria, como ámbito privilegiado de gobierno y como escenario festivo, por ello, hemos querido resaltar, en primer lugar, el grado de desarrollo, complejidad y significado de las fiestas reales y cortesanas. Las celebraciones de exequias, bodas, bautizos de la familia real y también algunas formas de festividad popular o religiosa pueden llegar a componer el marco idóneo para desplegar el mensaje político de la Monarquía y de las elites, pero siempre encontramos otros elementos que hacen referencia a aspectos religiosos y populares, a aquel sedimento tradicional del que hablaba S. Carandini.

LA DIVERSIDAD FESTIVA

LA FIESTA REAL Y CORTESANA

> La ostentación, en una cultura basada en la apariencia, adquiere un valor intrínseco en tanto que contribuye de manera eficaz a configurar las mentalidades y a conculcar posibles estados de opinión adversos, pero también por lo que la pompa y el ceremonial cortesano tienen de sacralizador al establecer una verdadera liturgia en torno a la persona del soberano[37].

O, como ponía de relieve C. Lisón Tolosana, el ritual cortesano ensalzó «el poder de la forma donde el accidente es substancia y lo banal esencial»[38].

En el siglo XVII, el consumo de lujo, como ya dijo P. Burke[39], estaba ligado a una sociedad jerarquizada y estamental, en la que la riqueza era símbolo de magnificencia, liberalidad y de distinción. Con el desarrollo de la corte como escenario de poder, los recursos festivos de persuasión adquirieron una notable relevancia, especialmente importantes para el «Rey ausente» en los territorios de la *Italia spagnola*. La ostentación era un «aggettivo di apprezzamento» en la Europa moderna; un signo de virtudes morales. «Per le famiglie che avevano giá raggiunto il vertice», explica P. Burke, «il consumo di lusso era considerato un autentico dovere»[40]. También podía convertirse en razón de Estado:

> Le reppubliche e i principati che spendevano larghe somme di denaro per i palazzi (per non parlare di forme di consumo piú effimere come le feste) agivano secondo il consiglio dato da Machiavelli di governanti che volevano farsi rispettare[41].

En las fiestas de corte, el protocolo y el lujo en las libreas, carrozas y número de lacayos se convirtieron en elementos necesarios de ostentación de la realeza y de sus representantes y de las elites. Un factor característico de la forma de gobierno de la Monarquía hispánica en los reinos italianos era el mantener la fidelidad y lealtad de los súbditos, especialmente de la alta nobleza y altos funcionarios, a través de las mercedes y títulos. El virrey o gobernador se convertían en vehículo intermedio para conseguir mercedes regias, fuente indispensable de ingresos y de prestigio social, y, por tanto, en torno a él se configuraba una facción de servicio al poder constituido. Sin embargo, fue otra característica del sistema político de la Edad Moderna, el romper o rehacer dichas alianzas según las circunstancias y los intereses. Cuando había un cambio de gobierno en Madrid, éste repercutía directamente en la configuración de las facciones de las cortes italianas[42]. Grupos de oposición al valido podían registrarse entre las elites de los diversos reinos. En las fiestas, el cambio podía hacerse patente a través del lugar que cada uno ocupaba. La proximidad al virrey o gobernador y la mayor o menor participación de la nobleza y elites revelaban la situación de la política interna. El lujo se asociaba, por tanto, a un determinado *status* político, económico y social, y la fiesta se convertía en representación icónico-visual del mundo circundante y casi siempre lejano para la mayoría. Como afirma P. Burke,

> la vita quotidiana era per la nobiltá italiana uno spettacolo cosí grande che é difficile [...] descrivere la teatralitá delle feste, sia di quelle *solite* e

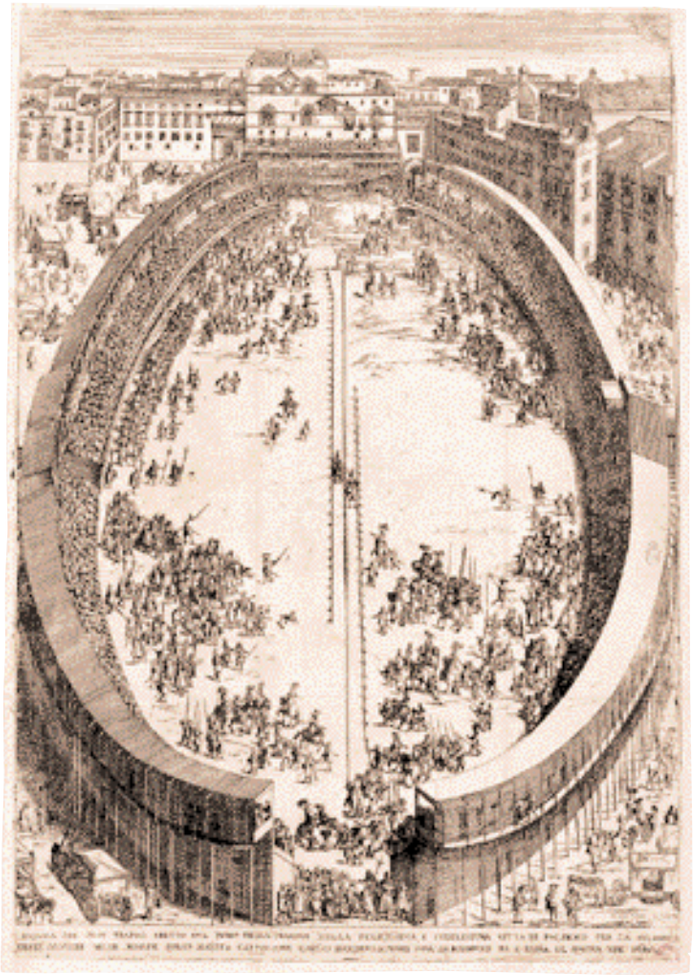


Fig. 2 P. Amato, *Torneo en Palermo por la boda de María Luisa de Orleans con Carlos II*, 1679. Madrid, Biblioteca Nacional [15531]

> ricorrenti, come il carnevale, sia di quelle straordinarie come il ricevimento di ospiti di particolare riguardo o la celebrazione di un matrimonio. Il punto é che si volevano rendere memorabili determinati occasioni; celebrare la condizione, la ricchezza e il potere dell'ospite; forse evidenziare il fatto che, a differenza degli individui, le istituzioni [...] erano immortali[43].

La abundante literatura impresa que se conserva del seiscientos napolitano, siciliano o milanés pone de relieve la importancia y trascendencia artística y política de las celebraciones. Entre ellas, mencionamos algunas de especial interés: la entrada de Margarita de Austria en Milán, que fue estudiada por F. Checa y R. Díez del Corral[44]; las exequias de los reyes y reinas de la Casa de Austria en Nápoles, Milán y Palermo, que cuentan con una amplia bibliografía[45]; los funerales de virreyes, como el VI conde de Lemos y el marqués del Carpio[46]; diversos torneos, saraos y óperas promocionadas por los virreyes con motivo de la visita de la reina María, reina de Hungría, hermana de Felipe IV[47], o por el nacimiento del príncipe Felipe[48] y el matrimonio de Carlos II con María de Neoburgo[49], por escoger algunas de las más representativas.

J. M. Díez Borque distinguía entre los textos *antes*, *durante* y *después* de la fiesta, «lo que afecta al grado de literalidad y voluntad artística de los mismos»[50]; desde los proyectos, las poesías de los certámenes poéticos, hasta el programa emblemático y el impreso final. En otro lugar, ya vimos los rasgos que definían esta *literatura de propaganda*, al menos en el caso napolitano. G. C. Capaccio, cronista y escritor del XVII, dedicaba su *Apparato fatto nella festivitá di San Giovanni Battista*[51] al VII conde de Lemos y hacía hincapié en el homenaje que le dedicaba la ciudad al virrey. V. Petrarca[52] explicaba que, a partir de los textos de G. C. Capaccio, se enfatizó el homenaje político y la descripción de invenciones, artificios y luminarias frente al significado religioso o popular de la fiesta. En el programa, se exaltaba la Corona, pero también la figura del virrey y de su gobierno:

> Es la autoridad civil napolitana —he escrito— quien obsequia al virrey con la fiesta del santo, celebración popular y religiosa que formaba parte de los usos y costumbres napolitanos. Esta ocasión fue aprovechada por el virrey Lemos para hacer propaganda política a través de la literatura impresa, y fue una oportunidad para crear una imagen del *alter ego* acorde a los gustos estéticos de principios del Seiscientos[53].

También con el virrey Oñate, explica F. Mancini, prevaleció la propaganda política en la fiesta de San Giovanni, en la difícil coyuntura de la reciente revuelta masanelliana, a mediados de siglo. Afirma F. Mancini:

> Pertanto, non sorprende leggere che nel giugno del 1649, mentre si procedeva contro i nobili rei di aver scondato l'intervento francese, fosse stata predisposta, per l'anuale festa di San Giovanni Battista, una serie di manifestación le quali, di fatto, avevano il compito di sancire l'avvenuta restaurazione[54].

Otras fiestas de carácter religioso, especialmente la del Corpus Christi, se vieron modificadas por el protagonismo del virrey. Tal y como afirma C. Hernando,

> el esplendor cortesano de la capital virreinal no se ceñía a la celebración profana de la Monarquía y la nobleza sino que, como en la corte

regia, llegaba a su culminación al fundirse con el culto divino, capaz de comprometer aún en mayor medida a los distintos estratos de la población. Piedad dinástica y piedad virreinal confluían en devociones como la adoración al Santísimo Sacramento, una de las más cultivadas de la Casa de Austria[55].

Cualquier acontecimiento cortesano y festivo tenía, por tanto, dos significados: fomentar la lealtad al soberano, pero también la imagen del virrey o gobernador. Al estudiar las exequias del VI conde de Lemos en Nápoles, en 1601, decíamos que la emulación nobiliaria de los usos y costumbres de los monarcas es un hecho comprobado y estudiado, pero quizá donde mejor se refleje es en los hábitos que desarrolla el *alter ego* del rey en las cortes virreinales, en las que goza de los privilegios y autoridad de la Majestad aún sin serlo. Y si en la práctica no poseían un poder tan amplio, la teoría, la imagen, el ceremonial, el protocolo, la erudición, el arte de la pintura y la escritura, en suma, se focalizan hacia la introducción de los elementos que habían pertenecido de forma exclusiva al soberano y que ahora son compartidos por un sector de la nobleza que vive y actúa como un espejo que debiera proyectar la imagen de la verdadera persona regia[56].

Desde la época de Felipe II, la Corona intentó controlar y mantener una información fluida con los virreyes y gobernadores de los territorios italianos. Sin embargo, esta dependencia respecto a Madrid, se vería pronto limitada por los problemas de la distancia y la ambición nobiliaria. A pesar del progresivo encarecimiento de los beneficios de tales cargos políticos, los destinos de Nápoles, Milán o Sicilia siguieron manteniendo el prestigio para la nobleza cortesana en el *cursus honorum* de su ascensión política y social; también, se mantuvo el interés cultural que permitía entrar en contacto con importantes pintores y artistas italianos, pioneros y maestros del espectáculo y la escena teatral.

En las exequias del VI conde de Lemos se siguió el esquema del ritual regio y se reprodujeron, en la decoración y arquitectura efímera, las virtudes propias del gobernante y del hombre: doble vertiente propagandística, sin parangón en otras celebraciones. La catedral se decoró con festones negros, poesías y emblemas, y el catafalco fue diseñado por Domenico Fontana, arquitecto e ingeniero del reino, que había trabajado previamente en la corte de Roma. La arquitectura funeraria se expuso en el interior de la catedral, iluminada con «muchas hachas y luminarias»[57]. Tenía columnas corintias y era de planta cuadrada, con escalinatas, y en el centro se situó el ataúd con las insignias de la Casa de Lemos y un manto de brocado del hábito de Calatrava. Las estatuas y figuras alegóricas, de tamaño natural, simbolizaban las virtudes de la Religión y la Justicia, la Magnanimidad y la Prudencia, la Mansedumbre y la Misericordia, la Paz y la Concordia. Así, he escrito en otra ocasión, «la *defensa de la fe católica* y la *defensa de la justicia*, la *protección de los súbditos*, la *exaltación de la figura regia* y la *defensa del patrimonio*», principios de legitimidad dinástica, «fueron [...] los que se tradujeron al lenguaje y a la imagen simbólica y alegórica en los ritos funerarios reales y en los de sus *alter ego*»[58]. Se trataba, en suma, de una «emulación de la concepción monárquica, unida a la exaltación de la persona individual del virrey»[59].

En el estudio comparativo de los funerales femeninos de la Casa de Austria en Italia, según M. Moli Frigola, se descubre «una normativa bien precisa»[60], que es indispensable analizar. Por otro lado, las exequias de Felipe IV, en 1666, descritas por V. Mínguez, muestran la consolidación del pleno barroco en los territorios del *Mezzogiorno*. Al igual que Nápoles, Milán y Sicilia desarrollarían una intensa labor festiva en torno a la exaltación de la Monarquía y en la aplicación de la nueva estética. Otras connotaciones de prestigio y fidelidad tenían los funerales reales en el resto de Italia.

La fiesta de la muerte y entradas reales

La apoteosis de las celebraciones regias quizá tenga su expresión más solemne en los ritos fúnebres. M. Allo Manero ponía de manifiesto, en un amplio y exhaustivo trabajo, los diversos elementos que configuran el microcosmos del tránsito y la continuidad[61]. Una vez más, debemos resaltar la tesis de E. H. Kantorowicz en *Los dos cuerpos del rey*: «existe una dualidad entre la mortalidad del soberano y la inmortalidad de su soberanía»[62]; una distinción, en suma, entre lo humano (el cuerpo material, físico, natural, mortal) y la persona mística (impersonal e inmortal). De esta forma, los rituales funerarios pretendían ensalzar, ante todo, la continuidad de la dinastía. Como afirma C. Lisón Tolosana, la imagen de la realeza «hablaba con fórmulas sacramentales, que por su centralidad aúna lo disperso, fusiona la sociedad fragmentada y, como fuente de poder, graciosamente otorga bienestar y paz, seguridad, libertad y justicia a todos por igual, sin distinción de reinos o pueblos»[63]. La teoría del poder tendía a sacralizar la Monarquía y, con ello, a mantener los lazos del consenso político.

En Milán, Nápoles, Palermo, Roma y en otras capitales ducales, como Florencia[64], se celebraban simultáneamente las honras fúnebres de las reinas españolas. M. Moli Frigola, al examinar varios ejemplos del

gran teatro de la muerte en Italia[65], recalcaba la rivalidad entre las cortes en la organización de las ceremonias y procesiones, elección de música, supervisión de las composiciones poéticas y encargos a los mejores arquitectos e ingenieros de la traza y construcción de la arquitectura efímera. Como había ocurrido en épocas pasadas, «le *feste*», en opinión de F. Mancini,

> furono sempre legate alle particolari condizioni storico-politiche ed al livello umanistico delle corti: il fasto e l'imponenza degli apparati, con funzioni di rappresentanza, erano pretesto di emulazione e rivalitá nella politica dei signori che tentavano con ogni mezzo di attirare al loro servizio le maggiori personalitá artistiche del tempo[66].

El poeta Giovanni Battista Basile y los miembros de la Academia degli Oziosi en Nápoles; Diego Saavedra Fajardo, en Roma; Iacopo Soldani, en Florencia; Filippo Parruta, en Palermo; y Francesco Peretti, en Milán, fueron algunos de los autores de los programas iconográficos y composiciones poéticas y musicales de los funerales regios[67]. También participaron, en la construcción de los catafalcos, arquitectos e ingenieros, como Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiati, en Nápoles; Gaspare Baldovino, en Milán; Orazio Torriani, en Roma; Giulio Lasso y Scipión Bassa, en Palermo[68].

A lo largo de la centuria, se constituyeron círculos literarios y artísticos en torno a los virreyes y gobernadores. En las cortes italianas se reflejaba la misma tendencia que en la corte de Madrid, en la que se estrenaban obras de Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca y otras grandes figuras del Siglo de Oro. En las exequias reales, virreyes y gobernadores contaban con la colaboración de intelectuales y nobles *dilettanti*, que formaban parte de su *entourage*. La participación de nombres relevantes de la literatura y el arte en el programa artístico de las ceremonias regias fomentaba la interrelación cultural entre españoles e italianos y era fuente de prestigio. A. Quondam dijo al respecto que, especialmente en el seiscientos, la actividad de mecenazgo tenía una función política, en la que se subrayaba la colaboración del intelectual y la instrumentalización de la cultura en servicio de la Monarquía hispánica[69].

La cuestión económica era también importante. Para los funerales de Margarita de Austria en Nápoles, el virrey Lemos pedía información sobre las costumbres del reino. Entre los papeles de la Escribanía de Ración, le respondían sobre las cuestiones financieras:

> con billete de V. S. [...], dize que V. E. manda que se busque y embíe nota de lo que se hizo en este reyno quando murió la reina nuestra señora, madre del Rey nuestro señor. Luego mandé buscar todos los libros y registros donde havía de estar anotado el gasto; y, por mucha diligencia que se ha hecho, no se ha hallado nada[70].

En su defecto, le enviaron una relación de lo que se había invertido en las de Carlos V, María Tudor, Isabel de Valois y Felipe II. El coste de las fiestas recaía sobre la mayoría de la población, a través de gravámenes impositivos. En los presupuestos de la Hacienda regia no se escatimaban partidas para sufragar los espectáculos, aun en períodos de crisis.

La suntuosidad y el gasto de las exequias, en el caso de las reinas, iban ligados a su condición de mujer y madre. M. Moli Frigola ha puesto de relieve como

> i funerali spagnoli in Italia durante il Seicento ricalcano il rigido cerimoniale della corte di Spagna per le esequie delle sue regine [...]. Cosí una regina avrá un catafalco con un maggiore numero di torce o candelotti a seconda della discendenza che ella abbia avuto, aumentando considerevolmente il numero delle luci qualora la discendenza sia maschile[71].

La sucesión se convertía, de este modo, en uno de los pilares de la representación efímera e iconográfica, además de ser un elemento de distinción en cuanto a la magnificencia de las honras fúnebres:

> mentre á quelle che lassano successione [...] si fá ad esse un funerale grandioso, e superbo quasi come quello che suol farsi per li re regnanti, á quelle non sterili, ma che non lassano sucessione se li fa un funerale splendido, et honorifico, ma in minor grado che l'antecedente, et á quelle affatto sterili, e che mai hanno dato alcun segno, che siano abbili alla successione se gli é solamente fatto un funerale decente, ma di poca spesa, e quasi solo per cerimonia[72].

Habría que interpretar, por tanto, las exequias de María Luisa de Borbón, en 1689, bajo el prisma del problema sucesorio durante el reinado de Carlos II. Con mayor motivo, en sus funerales de Lodi, las composiciones poéticas privilegiaban

> la storia della casa d'Austria, con particolare riferimento ai quattro sovrani signori di Milano (Carlo V, Filippo II, Filippo III e Filippo IV); Messina invece illustra il combatimento tra Orazi e Curiazi, che viene paragonato ai rapporti tra l'Imperio asburgico e il Papato[73].

En Nápoles, el proyecto iconográfico de 1612, según se conserva en el libro impreso de J. Valcazar, seguía un esquema preestablecido, a saber: la conservación de los territorios y exaltación de la casa reinante;

el lamento por su muerte y la apología de sus virtudes y gloria eterna. J. Varela aludía, en su estudio clásico sobre el ceremonial funerario[74], a la división de la arquitectura efímera en tres cuerpos, en los que, *in crescendo*, se hacía referencia a «las hazañas cumplidas en este mundo, a la huella de su fama perdurable y su feliz ingreso en la bienaventuranza eterna»[75]. La distribución de los emblemas y epigramas en el espacio sagrado y la disposición de los temas simbólicos tradicionales de propaganda habsbúrgica en el catafalco se regían por estos criterios expositivos. El ingreso de la iglesia se decoró, como era costumbre, con festones y brocados negros y las armas reales. Se podían leer los versos de Diego de Mendoza:

> Entra, y verás el túmulo, que al cielo
> parece que levanta su cuerpo helado
> como en busca del alma que ha llegado
> desde la tierra a Dios en breve buelo.
> Entra, y verás, que muestra su consuelo
> con luminarias triste celebrado
> la homicida fatal,
> pues ha alcanzado
> la victoria mayor de todo el suelo.
> Entra, y verás mil Reynos, que se quexan
> por despojos del carro, do encubierta
> está la Majestad, que al mundo espanta.
> Entra, si las lágrimas te dexan,
> verás que a *Margarita* lloran muerta,
> la alaban Reyna, honrran como santa[76].

En el interior, se habían colocado estatuas de mármol de los reyes de Nápoles en actitud de duelo, y en el lugar central del recinto *sacro* se situó el túmulo, de base circular, obra de Bartolomeo Picchiati. Las columnas que lo circundaban creaban vanos en los que «estavan puestas [...] figuras de bulto de ángeles»[77]. Entre ellos, San Miguel, que en representación alegórica ensalzaba el mérito y la recompensa de la vida eterna (armado contra Lucifer y con una balanza como juez de los actos humanos); San Gabriel, anuncio de la gloria (con un lirio blanco); San Rafael, como guía (en hábito de peregrino y acompañado de Tobías) y el ángel de la guarda (con las insignias de la Casa de Austria y como símbolo de protección hacia la Monarquía). Los versos de los académicos ociosos y de los padres jesuitas y los motes sacados de las Sagradas Escrituras por Ottavio Caputi decoraban las estatuas de tamaño natural.

Fig. 3 Scipio Basta, *Túmulo en Palermo en la muerte de María Luisa de Borbón,* en F. Montalbo, *Noticias Fúnebres de las Reales Exequias de María Luisa de Borbón Reyna de las Españas*, Palermo, Thomas Romolo, 1689, fol. 27. Madrid, Biblioteca Nacional [ER 2736]

En la corte de Milán se organizó, para la misma ocasión,

> un magnifico funeral antico formato di cose á quello necessario, mandate tutte con hiporbele poetiche da'regni et paesi della catolica maestá del re di Spagna. Donde si veniva a spiegare in varie maniere in prima la grandeza di questo Imperio, et della nostra regina, la quale per mezzo del re suo marito ne era donna e padronna[78].

En el terreno espiritual, se subrayaba el triunfo de la reina ante la muerte, «per cui la sovrana viene innalzata in cielo da un carro trionfale, trainato da quattro aquile»[79]. Años después, en 1645, en los funerales de Isabel de Borbón, se

> ripete [...] la formula del funerale all'antica, ma introdurre la novitá del funerale nel funerale. Nel catafalco la Magnificenza viene rappresentata come una donna coronata con manto regio, la quale mostra al popolo un disegno in carta del catafalco con quella mano pareva che invitasse gli occhi a vedere la magnifica mole[80].

Entre otras figuras alegóricas, aparecían «anche i regni di Napoli e di Sicilia che avrebbero trasformato i loro vulcani, Etna e Vesubio, in sepolcri ove per fiamme per l'occasione ardesse amore»[81], arquetipos de la simbología geográfica de los reinos y frecuentemente representados en fiestas públicas y comedias.

A lo largo de la centuria iría triunfando la estética barroca en la literatura emblemática y en los túmulos funerarios. La teoría de la exposición del cuerpo real y la liturgia y procesión hacia la catedral se regían por un ceremonial y protocolo estrictos, fijados a través del tiempo y recogidos en los libros de etiqueta[82]. En todas las ocasiones, la ciudad se veía envuelta por la escenografía de la muerte regia. El gran desembolso pecuniario que conllevaba su organización, no hizo disminuir, sin embargo, el despliegue de medios propagandísticos.

Otro ejemplo de gran interés fueron las exequias de Felipe IV, en 1666. En el libro impreso que se conserva, «texto e imágenes revelan una de las maquinarias efímeras funerarias más impresionantes del Seiscientos»[83]. El virrey de Nápoles, cardenal Pascale Aragona, presidió los actos. Se le encargaron varias pinturas a Luca Giordano para la decoración, y el túmulo fue obra de Francesco Antonio Picchiatti. Varias «inscripciones, palmas y cipreses»[84] decoraban el ingreso, y, en el interior del atrio, se colocaron «alegorías de los cuatro elementos —tierra, agua, aire y fuego—»[85] y una estatua ecuestre del monarca con una figura de Parténope, que simbolizaba, según la interpretación de V. Mínguez, «el dolor napolitano por la pérdida de su monarca», o, en su defecto, «el sometimiento de Nápoles a la Corona española»[86]. Si durante el reinado de Felipe III se había asistido a un momento de reformismo en los reinos italianos en el período de *paz hispánica*, durante el reinado de Felipe IV, el reino de Nápoles protagonizaría, como ocurrió con otros territorios de la Corona, una sublevación contra el mal gobierno y la carestía[87], aunque la escasa participación y apoyo nobiliario propiciaron la restauración del orden virreinal. La revuelta de Massanielo marcó una época de fortalecimiento de la autoridad por parte del conde de Oñate[88].

El programa efímero y emblemático de las exequias de Felipe IV desarrollaba una composición alegórica de la Monarquía a través de la astrología. En la fachada de la iglesia se erigió una arquitectura efímera que custodiaba la representación alegórica de los planetas, cuyo lugar central lo ocupaba el sol —con una lira— y coronado por Atlas, que sostenía el mundo. Todo ello acompañado de epigramas en los que «se manifestaba la condolencia por el fallecimiento del monarca»[89]. Era frecuente ofrecer, a través del lenguaje cifrado, esta imagen del monarca-sol, «génesis de la armonía celeste». Como afirmaba R. Strong,

> en la tercera década del siglo XVII los temas de la fiesta cortesana renacentista habían pasado de la contemplación de la armonía cósmica y su reflejo en el estado a la contemplación del monarca como génesis de esa armonía celestial y terrenal [...]. Quizá pueda tomarse esto como la línea divisoria significativa en términos de pensamiento político entre el festival renacentista y el barroco[90].

El programa continuaba en el interior de la iglesia, decorada de negro, y en la que colgaban jeroglíficos con las constelaciones y retratos de miembros de la Casa de Austria[91], que simbolizan las virtudes clásicas.

El túmulo era de planta octogonal —no ya cuadrada, como veíamos en las exequias anteriores de principios de siglo— y de tres cuerpos. En el primero de ellos, se representó los reinos de la Monarquía de forma alegórica, a los que les correspondía un monte y un río, todos coronados por una estrella. En el caso de los reinos italianos, se veía la secuencia: Nápoles-Vesubio-Sebeto; Sicilia-Etna-Gela y Cerdeña-monte-Tirso[92]. Y estaban incluidos en una de las fachadas principales, destinadas cada una de ellas a un continente. El féretro se situaba en el centro con las armas reales. Otros territorios figuraban en el segundo cuerpo, y el último se reservó a diversas alegorías de la eternidad, la memoria, la gloria y el mérito, como explica V. Mínguez. Volvemos al terreno abonado por R. Strong al intentar descifrar las claves de la fiesta barroca en toda su dimensión. Por un lado, el monarca se representa como símbolo del orden celeste y terrenal; por otro lado, se relaciona con sucesos acaecidos en el reino durante su reinado. Como afirma V. Mínguez, «creemos que [...] las honras [...] son en realidad una proclamación de lealtad al rey fallecido y sobre todo a la casa reinante», es más, «hace olvidar la mencionada sublevación contra el rey difunto demostrando la fidelidad de la ciudad y reino»[93].

La *fiesta de la muerte* puede interpretarse, en definitiva, como fiesta de continuidad dinástica, como muestra de fidelidad a la Monarquía hispánica y como instrumento de propaganda al servicio de la conservación de los reinos. Siempre dentro de los márgenes de un contexto histórico, la explicación y el sentido de la festividad adquiere una dimensión enriquecedora y útil para penetrar en la realidad última que lo inspira. Además, involucra no sólo a los artistas que formulan el programa de la decoración y el arte efímero; no sólo a las autoridades y elites de cada territorio que lo organizan, sino también, al resto del cuerpo social, espectador de cortejos fúnebres, tambores y luminarias de duelo, que movían «dolor grande [...], lugubre mestitia», e «intervenivano alle lacrime

ogni occhio che mirava»[94]. El objetivo de conmover y emocionar a través del dolor podía ser un recurso para la cohesión social mucho más efectivo que cualquier decreto. El rito y la ceremonia adquieren, de esta forma, un significado trascendente que se renueva en cada acto.

Rito y ceremonia, también, en los grandes espectáculos de las entradas reales. Un magnífico modelo, en los albores del siglo XVII, fue la entrada en Milán de Margarita de Austria, que describió, en obra manuscrita, G. Mazenta. Como creación de universos imaginarios, en estas ocasiones, «la ciudad queda convertida por sólo unos pocos días en una mera decoración»[95]. Preludio, asimismo, del triunfo del Barroco, como explican F. Checa y R. Díez del Corral, «se había llegado a una codificación de los símbolos por medio de los libros de jeroglíficos y de los tratados de iconología, que proporcionan un lenguaje preciso y propio para este tipo de acontecimientos»[96]. J. M. Nieto Soria descifraba varias claves de las *ceremonias de recepción*: la exhibición de poder —espectáculo—, legitimación, representación global del reino —nobleza cortesana y local, la iglesia, las autoridades concejiles y el pueblo—, cohesión de la comunidad política y eficacia propagandística[97].

Desde el siglo XVI, el ducado de Milán formaba parte de la Monarquía hispana y se regía por la figura del gobernador. Era eje esencial de la política italiana de la Corona, *puerta de Italia*, como acuñaba L. Ribot[98], pieza esencial en las relaciones con Roma y el resto de ducados y repúblicas, además de Nápoles y Sicilia. El estudio de F. Checa y R. Díez del Corral[99] desvela los pormenores de las decoraciones efímeras: cinco arcos dedicados a Margarita de Austria, Felipe III y al condestable —gobernador de Milán—, en los que, según el programa de la arquitectura efímera, emblemas y jeroglíficos, aparecen «símbolos de amor y matrimonio, virtudes del Príncipe, alusiones a la Casa de Austria, alegorías de las armas y las letras y referencias a hechos victoriosos»[100]. La entrada festejaba el futuro matrimonio de los Habsburgo, y ensalzaba la juventud y las virtudes de la princesa —Fe, Caridad, Esperanza e Inocencia—, según la iconografía de Ripa, Bolzanus y Alciato. Como era habitual en las fiestas de recepción, había numerosas referencias dinásticas, a través de figuras alegóricas, que ilustraban, tanto las virtudes políticas —Honor, Piedad, Mansedumbre, Fe, Justicia o Liberalidad—, como la gloria de los miembros del linaje y las cualidades de la dinastía —Inmortalidad, Fama y Eternidad, entre las que destaca la metáfora del ave fénix—.

El recorrido comenzaba en la puerta de la muralla, continuaba por el *Corso*, para concluir a las puertas de la catedral, en un itinerario que se estructuraba según las arterias principales de la ciudad. En Roma, Nápoles y Sicilia, las entradas reales seguían una misma estructura. En los días siguientes al ingreso, se organizaban fiestas, torneos y comedias. De hecho,

Fig. 4 Filippo Gagliardi y Filippo Lauri, *Giostra dei Caroselli*, 1656. Roma, Museo di Roma

para recibir a María Ana de Austria en Milán, en 1649, «furono date in suo onore moltissime feste, un torneo nel cortile dell'Ospedale ed un ricevimento in casa del governatore Marchese di Caracena»[101]. Se tomaron en consideración los gastos realizados en 1598, aunque se redujeron a la mitad. Los bandos que se promulgaron ordenaban la decoración de fachadas «delle case e a segnalarsi in una ocasione cosí singolare verso la Maestá Sua, acció da questi segni esteriori risulti maggiormente la divozione, fedeltá e svisceratezza di questa cittá»[102]. Fiesta y fidelidad volvían a ser claves de lectura en coyunturas difíciles para la Corona.

Saraos, torneos y bailes en las celebraciones cortesanas

A. Bertarelli y A. Monti, en su libro sobre las fiestas y costumbres milanesas, afirmaban, con recelo, que

> une delle caratteristiche del governo spagnolo in Italia fu indubbiamente quella di considerare i sudditi come sottoposti ad un perenne minoratico, in forza del quale il governo dovesse pensare per loro, comandare ai loro sentimenti, predisporre le manifestazione collettive di dolore e di gioia, comminare pene severe contro chi non vi partecipasse[103].

Los torneos, saraos y bailes para conmemorar bodas y bautizos reales envolvían toda la ciudad, aunque al factor de la espontaneidad se unía aquel de la participación más o menos forzosa, ya fuera por órdenes expresas[104] o por la propia dinámica festiva —no resultaría fácil sustraerse al ambiente creado en las calles principales de la urbe—.

Son múltiples los ejemplos que podemos citar para ilustrar la evolución de la fiesta barroca en las cortes italianas.

La visita del príncipe Filiberto de Saboya a Nápoles, en 1616, después de la firma de la Paz de Asti, que puso fin al enfrentamiento, aunque temporalmente, entre la Monarquía hispánica y Carlos Manuel de Saboya, se festejó con «un gran recibimiento», afirma J. Raneo, «haciendole comedias, torneos, festines y sumptuossísimos banquetes muy a lo Real»[105]. M. Buonarroti, en su curiosa obra *El Passatempo*[106], puesta en escena en Florencia un año antes, daba preeminencia al baile sobre el resto de los entretenimientos cortesanos. El ocio formaba parte de una práctica nobiliaria en la que las relaciones personales configuraban alianzas políticas. El refinamiento y la habilidad en el juego, el baile, la música o las artes eran considerados, por las elites, como elementos constitutivos de unas normas de comportamiento inherentes al *status* y nacimiento.

Las normas se fijaban a través de una etiqueta que se seguía estrictamente en torneos, saraos y bailes. Un error de precedencia era causa de agravio y tenía consecuencias políticas. Así ocurrió durante la visita del príncipe Filiberto. La reparación del honor y la afrenta dependían de un *gesto*. Una figura tan celosa de su autoridad y tan consciente de la importancia del protocolo, como el conde de Lemos, introdujo novedades en el baile para recuperar su posición ante el príncipe, en un momento de tensión por el relevo de poder y la situación en Italia. Los libros de etiqueta tenían, por tanto, una importancia esencial en la sociedad cortesana.

J. Raneo explicaba que, después de *lanzas* y *sortijas*, las damas tenían que acudir a la sala donde tendría lugar el baile y acomodarse hasta la entrada de los virreyes, «que se sentarán en su lugar, y luego se abren las puertas para que entren todos los caballeros [...] dándoles a todos sillas»[107]. Los que habían participado en el torneo debían cambiar de atuendo y entrar en la sala. «Serán los primeros a dançar», afirma el que fuera maestro de ceremonias del duque de Alba y Monterrey, «con su preçedençia, conforme fueron por suerte entrar en la fiesta de la plaça, y para ello el maestro de dança tiene que procurar tener una lista de dicha preçedençia»[108]. Se alternaba, por tanto, la fiesta en la plaza pública, con los bailes y el sarao, en el interior del palacio. A lo largo del siglo, el torneo pasaría del espacio público al interior de los teatros palaciegos, y daría lugar a un nuevo género, la ópera-torneo»[109]. Como afirma L. Ciaparelli,

> nel secondo decennio del secolo alla comparsa dei primi teatri pubblici fa riscontro un insieme di *luoghi* la cui connotazione architettonica é in stretta relazione con la crescita edilizia della cittá e le sue trasformazioni. La piazza, la strada, il palazzo divengono le sedi dello spettacolo[110].

La *Gran Sala* del palacio de Nápoles[111] sería escenario de fiestas cortesanas desde la época de Lemos, según F. De Filippis. En ella, los virreyes «facevano eseguire drammi e commedie al primo piano dove veniva montato il palcoescenico»[112]. Sin embargo, L. Ciaparelli retrasa la utilización del teatro hasta 1617, cuando había sido nombrado virrey el duque de Osuna, en virtud del éxito de la facción emergente en Madrid. Un año después, se celebraría, según las fuentes disponibles, una fiesta, «la quale consisté in una nave di Turchi, che passeggió per la sala di Palazzo, e poi uscirono tutti a ballare e a combatere insieme; e poi si collazionarono; e duró la festa sino alle sette ore»[113], en un contexto de enfrentamiento con Venecia, para frenar sus pretensiones en el Adriático, y de acciones marítimas contra los turcos, que no tuvieron gran repercusión. Para la puesta en escena, el teatro, según L. Ciaparelli, «non ebbe un allestimento fisso ma strutture decorative e sceniche differenziate in relazione alle esigenze richieste dall'occassione»[114]. La *Gran Sala* tenía, por tanto, todavía, un carácter polifuncional.

Otras representaciones teatrales, en 1620, tuvieron una puesta en escena espectacular. Se había construido «un edificio scenico con palco

e scenografia in rilievo, ideate secondo l'illusionismo naturalistico propio della scenografia seicentesca»[115], que formaba parte del programa festivo que el duque de Osuna quiso hacer «per l'allegrezza della salute acquistata dalla Maestá Catolica Filippo III d'Austria»[116]. El escenario, construido por B. Cartaro, representaba la colina de Posillipo y el castillo de la Goleta, y, en la parte inferior, entre jardines y grutas, aparecían y desaparecían los personajes.

Diez años más tarde se interpretaba el *Monte Parnaso*[117], con motivo de la visita de María de Austria, reina de Hungría[118], bajo la dirección del poeta Giovanni Battista Basile. En la mascarada participó la alta nobleza, casi todos miembros de la *Academia degli Oziosi*, con una escenografía plenamente barroca, con juegos de equívocos, figuras mitológicas y máquinas móviles[119]. La sociedad aristocrática ensalzaba el genio de las letras y el arte, y «la creazione del nuovo Parnaso napoletano», explica S. Schütze, «in quanto visione ideale di un colletivo unitario sotto l'insegna di Apolo e delle Muse, superava cosí la dimensione metaforica concretizzandosi in una immagine viva, una realtá almeno teatrale»[120].

La actividad lúdica —siempre con una connotación política y social, además de estética y sensual— continuó en los años sucesivos, paralela al desarrollo musical y las primeras óperas. A instancias del conde de Oñate, gran promotor del teatro y la música, se estrenó la ópera, *Il Trionfo di Partenope*, en 1649, que «consisteva in una composizione encomiastica volta ad esaltare le virtú del governo spagnolo»[121]. La escenografía y el tema tenían, por tanto, un trasfondo político. «Nel fine della Prospettiva ondeggiava il Sebeto», escribe F. Mancini, «alla di lui Riva giaceva Parthenope inmersa nel sonno, quando destata da strepitoso suono di strumenti Militari e Musicali accompagnati da voci guerriere si abbandono ad un lamento recitativo incentrato sulle calamitá della rivoluzione...»[122]. Y, por el cumpleaños de la reina, en 1652, el virrey hizo representar en la *Sala Grande*, la ópera *L'Amazzone d'Aragona*, en la que,

> con grandiose aparenze, come di cittá, palazzi, meschite, giardini, battaglie e simili, con voli diversi, ballo alla spagnola formati da otto persone scese per aria nel palco sopre otto basilischi e draghi, e smontati con spade nude al suolo, con varii asalti scambievoli tra di loro con bell'ordine ballarono assai bene. Vi fu anco un altro ballo alla moresca di otto persone con varii strumenti usati da quella natione ed appresso un battimento regolato di bastón, formando vari mutanze e postovi alcuni pappagalli[123],

que mostraba el triunfo de la arquitectura sobre las demás artes, en un alarde técnico.

Durante la centuria, se consolidaría el teatro cortesano y la música en las celebraciones de corte —con la compañía de los *Febi Armonici* y los músicos Di Macque, Trabaci, Maiona, Lambardi[124], Monteverdi, Cavalli y Scarlati—. La famosa naumaquia que se representó en Aranjuez, en 1622, *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana y Gulio Cesare Fontana, tenía sus precedentes experimentales en tierras napolitanas[125]. Colaboradores del cenáculo artístico/literario del virrey Lemos, Villamediana y Fontana se trasladaron a Madrid, donde continuarían participando activamente en el entorno regio.

De esta época temprana data, también, el torneo celebrado en Nápoles para festejar las dobles bodas franco-españolas. El cartel, obra de Villamediana, anunciaba el desafío de los caballeros del Palacio Encantado de Atlante de Carena, «que defenderán que como aquellas a quien han dedicado sus pensamientos son las que en el mundo por variadas excelencias mayor nombre merecen, así ellos son los que más dignamente de cuantos siguen la bandera de Amor alcanzan el título de leales»[126]. «Con esta resolución», concluía, «se hallarán desde las tres de la tarde hasta las ocho de la noche en el puesto y día que señalare el Excelentísimo conde de Lemos, y combatirán contra cualquiera de los que nieguen esta verdad»[127]. En la plaza de Palacio, el 17 de abril de 1612, se podía ver una gran máquina

> che consisteva questa in un monte altissimo di palmi sessanta e largo nella pianta palmi cinquanta, orrido e al peste, nella cui sommitá era el suntuoso palazo d'Atlante incantatore, nell'istessa forma e nell'istessa fattura che l'Ariosto lo descrive nel suo Furioso, nel quale si vedevano selve e caverne d'immensa grandezza[128].

Cervantes escribió sobre las invenciones y la complejidad escénica, preludio de la estética barroca.

Sin embargo, uno de los torneos característicos del despliegue festivo barroco fue el que tuvo lugar en 1658, por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero. El conde de Castrillo dejó para la memoria un libro impreso que muestra todo el esplendor del espectáculo. «Il programa», como ha estudiado F. Mancini, «comprendeva luminarie, cavalcate, cacce di tori, rappresentanti teatrali e fu deciso di riprendere l'uso per lunga stagione traslasciato del torneo, l'ultimo dei quali era stato disputato nel 1612 con apparati di Giulio Cesare Fontana»[129]. Los fuegos artificiales duraron tres noches, hubo bailes en el palacio, se representó una *comedia ridicola con varii giuochi ed intermedii di Musica*, se organizaron fiestas a caballo, mascaradas y se estrenó una ópera *reppresentata in Musica nella Sala del Palazzo Reale*, *La Gara de'Sette Pianeti*.

En la fiesta a caballo participaron los caballeros y títulos del reino —el duque de Atri, el príncipe de Torella, el conde del Vasto y el conde de Celano eran algunos capitanes de cuadrilla—. «Comparvero a due di Marzo nel gran Theatro della Piazza del Palazzo Reale», se lee en la Relación, «in cui i popoli concorsi alla pompa, havean sorpreso il Campo, in tanta moltitudine, che sembrava tutta Napoli, anzi tutto il Regno ivi concorso»[130]. El *gran Theatro* estaba decorado con damascos en púrpura y oro, y los palcos de las damas se cubrieron de paños de oro y plata. Los primeros en entrar fueron Felipe de Zúñiga, capitán de guardia, «finamente ricoverto di finissime riccami di argento», y el príncipe de Montemileto, maestro de campo, con «lacai vestiti di verde con freggi di oro, fece molta straordinaria pompa, sopra un supervissimo cavallo pieno di gale e di gemme»[131]. Después de obtener el consentimiento del virrey, las cuadrillas fueron entrando por Santa Lucia y Puerta Toledo al son de trompetas —cada una de ellas formada por un capitán y cinco miembros de la alta nobleza, con libreas de distintos colores e insignias—. «Nel passegiare il Campo», se lee, «gionti al Trono dell'Eccellentissimo Signor Viceré profondamente lo riverirono, ed aggraditi con iscambievole saluto, riportó la pompa di que'colori vivacitá e splendore»[132]. Más tarde, «tutti si unirono insieme, e poi muttando cavalli, corsero in giro a due e due, e con nobili concerto formando piú circoli, mostrarono imitare i giochi circensi degli antichi romani...»[133]. En un simulacro, se libraba batalla, «gittando caroselli e cercando ogni uno ferire il competitore»[134]. Juego de rememoración de los antiguos valores caballerescos, la aristocracia creaba espacios comunes de diversión y comunicación con el poder, en la línea marcada por el conde de Castrillo e iniciada por el conde de Oñate, años atrás.

«In questa corsa sfrenata ai divertimento [...] richiedeva un impegno economico sempre piú rilevante da parte della nobiltá chiamata a mantenere un tenore di vita oltremodo sfarzoso»[135]. La ostentación era una cuestión de prestigio para la nobleza y, al igual que en la corte de Madrid, espejo de la situación de preeminencia política. Para el conde de Lemos, el conde de Oñate, el marqués del Carpio, el conde de Castrillo y el duque de Medinaceli, como para otros virreyes y gobernadores, las fiestas fueron un reflejo de las novedades culturales y, también, medios de propaganda. Como colofón del siglo, en 1690, se recuerdan las solemnes fiestas, cabalgatas y comedias por la boda de Carlos II y Mariana de Neoburgo, en la que sería la última década del virreinato hispánico.

Los festejos solían incluir juegos pirotécnicos. En Milán, las demostraciones tenían lugar en la plaza de la catedral o enfrente del palacio[136]. También en 1658, ante la noticia del nacimiento del príncipe,

> si provvide tosto alla festa di ringraziamento con apparato religioso, nel tempio di N. S. presso San Celso: seguirono poi fuochi sulla piazza del Duomo, per l'esecuzione dei quali si richiese l'idea ai PP. Gesuiti del Collegio di Brera. Gli spettacoli pirotecnici [...] erano formati da grandi macchine di legno rappresentasi soggetti mitologici o allegorie politiche, le cui parti s'incendiavano sucesivamente, dando luogo a trasformazioni coronate poi dal getto di razzi[137].

El diseño, que representaba la fábula de Apolo, corrió a cargo del arquitecto Carlo Buzzi. En la Piazza del Duomo se había levantado

> il monte Parnaso, che in forma tripartita si alzaba da terra trentacinque braccia (metri 28). Il monte verdeggiante sosteneva le nove Muse disposte qua e lá negli anfratti delle roccontro ai quali s'erge Pegaso che spicca il volo dal fondo di due colli; l'acquila che si libra nell'alto doveva comparire solo durante i fuochi, il tutto era racchiuso entro ad uno steccato sul quale s'avvicendavano vasi ornamentali e statue simboleggianti le cittá italiane soggette alla Spagna. Un funanbolo che scendeva lungo una grossa fune che riuniva il monte Parnaso alla fronte del Duomo, avrebbe dovuto dare il segnale dei fuochi ma essendosi duranti gli ultimi lavori sviluppato un piccolo incendio, gli operai presero tale paura da non volere ritornare all'opera, rovinando cosí in parte lo spettacolo[138].

A pesar de la diversidad que se desprende de las tradiciones y costumbres de cada territorio, la fiesta del siglo XVII tuvo una gran fuerza simbólica, y en ella se utilizó todo el potencial de los recursos lingüísticos, espaciales y visuales para transmitir ese mensaje codificado de la magnificencia.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA FIESTA POPULAR Y RELIGIOSA

Las fiestas regias y cortesanas tienen siempre, por un lado, un componente litúrgico y, por tanto, religioso, y, por otro, una participación popular, de ahí la dificultad de establecer «distinciones arbitrarias», como decía O. Ruy Castelao. Sin embargo, hemos querido diferenciar los aparatos festivos que atañen directamente a la persona del rey —como motivo de la fiesta— de aquellos que giran en torno al ciclo agrícola y al calendario litúrgico. En el marco de la ciudad, a lo largo del seiscientos, virreyes de Nápoles y Sicilia y gobernadores de Milán imprimirían un sentido político y propagandístico a las fiestas del Corpus, fiestas patronales o al carnaval. Aun así, no hay que olvidar, en cualquiera de ellas, los rasgos de la mentalidad popular y su carácter religioso.

Las fiestas más importantes en los reinos italianos coincidían con las de los demás países católicos; es decir, Navidad, Pascua, el carnaval

y las de los santos patrones. En Nápoles, había una gran concurrencia en la fiesta de Piedigrotta y en la procesión de San Gennaro. Cada lugar desarrolla sus propias costumbres y tradiciones, cuyos orígenes se remontan a tiempos remotos. Algunos ritos son sólo adaptaciones de las fiestas paganas al cristianismo. Lo que parece evidente es que siempre se da una mezcla entre lo *sacro* y lo profano. Como ha puesto de relieve P. Burke, en estas fiestas, «la gente dejaba de trabajar para comer, beber y agotarse hasta donde le permitían sus fuerzas»[139]. Se ha asociado la festividad con el tiempo del descanso, con la ruptura de lo cotidiano y con la simbología de la abundancia, en un mundo amenazado constantemente por la dureza climatológica, los impuestos y la carestía.

El universo festivo se ha interpretado, en muchos casos, como trasgresión —carnaval— o como penitencia —Semana Santa—, pero en Nápoles, según G. Galasso, la trasgresión carnavalesca, no tiene sólo una connotación social —romper circunstancialmente la estructura jerárquica de la sociedad del Antiguo Régimen—, sino de primera necesidad. «Il rito della festa», afirma G. Galasso, «ha nel momento alimentare il suo culmine e il suo fine: é finale, in ogni senso. La rotura dell'angustia in cui la vita quotidiana é costretta dall'indigenza, dallo stato di carestía permanente che é la realtá degli umili»[140].

La fiesta de San Juan Bautista se vincula a los rituales de renovación y fertilidad. Como explica A. Rivera, «i rituali [...] possono essere ricondotti ad un'antica festa solstiziale pagana nella quale [...], si rappresentava e celebrava il mito della morte-rinascita della vegetazione e della feconditá-fertilitá della natura e degli uomini»[141]. En Nápoles, el sentido propagandístico que se impuso a principios de siglo, no interfirió en los referentes populares de los que la fiesta se nutre. Celebración asociada al fuego y agua —bautismo/renovación/purificación—, la ciudad se preparaba para los juegos pirotécnicos, las representaciones de la vida del santo y los arcos triunfales que el pueblo ofrecía, en homenaje, al virrey. Las autoridades municipales guiaban al *alter ego*, en un recorrido en el que se sucedían invenciones de fuego y color. «En el último tramo», recuerdo, «el elemento popular cobraba protagonismo con la exposición de infinidad de alimentos por las calles de Loggia y Puerta Caputo. Como en cualquier celebración popular, el alimento, símbolo de la abundancia, no podía faltar»[142]. Se veían las calles adornadas de ricas «drogharie, zuccherini et simili cose, che rappresentavano quasi una celebre piazza orientale»[143]. Estaban expuestas al aire libre, «tutte qualitá di salumi e formaggi con tanta copia et esquisitezza di robbe comestibili, le quali coprivano tutto il cielo della strada»[144]. Como recalcaba F. Mancini,

> non é difficile notare come, allorquando veniva posta al cospetto di generi commestibili —autentico *leiv-motiv* di tanta produzione locale— la fantasia popolare non conosceva limiti. Si pensi... al tema dominante di tante farse e commedie del teatro vernacolo incentrate sulla fame e sul mangiare [...][145].

Otra devoción importante en Nápoles era la de San Gennaro, que recordaba la extinción del Vesubio en el año 472 y la intercesión del santo, origen de la procesión anual. Como ésta, el culto mariano estaba muy extendido en el Mezzogiorno. G. Galasso ha explicado su significado:

> il volto femminile, che poteva essere dolente, ma non essere mai disperato, della Madre per eccellenza rimeteva in circolo il verbo cristiano come verbo di speranza e trasfigurazione e ne consentiva, cosí, un recupero umano e terrestre assai piú immediato[146].

La religiosidad popular, por otra parte, especialmente en las regiones del sur, estaba marcada por un sentido que recorría los márgenes de la superstición. La caída de rayos o fenómenos naturales eran interpretados como signos premonitorios. También se organizaban numerosas procesiones y peregrinaciones para invocar la protección contra enfermedades, epidemias y, en Nápoles y Sicilia, ante el peligro de las erupciones.

La Iglesia, a través de la imaginería procesional y las fiestas del calendario litúrgico, pretendía enseñar y divulgar la doctrina, además de fomentar la devoción. Sin embargo, no permaneció impasible ante las supersticiones populares. Aun así, el sentido dramático de las representaciones de vidas de santos en las festividades patronales y las representaciones del arte *sacro* ponían de relieve, una vez más, la importancia de la imagen como persuasión y de la *centralidad* de la religión en la estructura y vida cotidiana de una sociedad del Antiguo Régimen.

EPÍLOGO DE LA FIESTA

> Mescolare in guisa il facile e il difficile, che in un popolo mescolato di dotti e di idioto né i dotti sentan nausea per troppo intendere ne gli idioti sentan noia per non intendere[147].

Unas últimas cuestiones nos hemos dejado en el tintero, como el escenario de la fiesta —la urbe— y algunas alusiones a los actores y espectadores. En Nápoles, Milán y Sicilia las cabalgatas y procesiones festivas recorrían las calles principales de la ciudad e interrumpían el tiempo ordinario. El poder privilegia, en el siglo XVII, el espacio público, el

palacio, y el lugar *sacro*, el Duomo. Los virreyes y gobernadores contrataron los servicios de arquitectos e ingenieros para remodelar residencias regias y dejar constancia de su actividad pública en fuentes e inscripciones emblemáticas. La ciudad se convertía en guardián de la memoria. Memoria permanente o memoria efímera, no importa, lo banal, como decía C. Lisón Tolosana, se convertía en esencia.

Mezcla de tradición y aspectos políticos, la fiesta transformaba los itinerarios en espacios simbólicos de demostración de una jerarquía social y política, pero también, en explosión de una fantasía y liberación contenidas. Ya hemos aludido al sentido polivalente de la festividad, a la creatividad de una realidad ilusoria, que se aleja de los convencionalismos del lenguaje habitual. Las elites codifican sus ritos de la fiesta; el resto, se divierte con el espectáculo, como afirmaba S. Carandini.

Expresión distinta de los valores sociales y culturales de cada época y civilización, como decía P. Staccioli, «Si potrebbe dire che le feste [...] fossero una cosa di prendere sul serio!».

1 *Feste celebrate in Napoli* [s. a.], p. 16.
2 *Ibidem*, p. 7.
3 *Ibidem*, p. 1.
4 *Ibidem*, p. 5.
5 *Ibidem*, p. 7.
6 Checa y Morán 1989b, p. 29.
7 Ruiz-Domenec 1994, p. 32.
8 Fagiolo dell'Arco 1997, p. 21.
9 Carandini 1995, pp. 11-12.
10 O. Rey Castelao ponía de manifiesto la búsqueda de temas innovadores de la historia actual y, entre ellos, la fiesta, que «es uno de los que se puede inscribir en el de las modas, aunque su permanencia lo esté convirtiendo en un ámbito de estudio un poco más consistente», en Rey Castelao 1994, p. 185. Para la autora, «la incorporación de los elementos lúdicos tiene que ser uno de los instrumentos para el reencauzamiento de los estudios sobre la mentalidad y cultura, pero nunca desgajados de los elementos ya clásicos y de otros nuevos —costumbres y hábitos cotidianos, comportamientos sexuales, percepciones y visiones del poder y la autoridad, etc.—», *ibidem*, pp. 185-186.
11 Carandini 1995, p. 12.
12 Afirma L. Mazzacane que «anche qui motivazioni, significati simbolici e funzioni sociali possono obviamente diferire notevolmente da un'epoca all'altra», en Mazzacane 1985, p. 15. El autor, sin embargo, se centra en la fiesta popular y religiosa actual del sur de Italia. Propone un criterio metodológico que bebe de la antropología y la interpretación marxista de la Historia. Aun así, nos interesa la reflexión sobre el sentido histórico de la fiesta: «cioé che é festa per una popolazione di livello etnologico puó non esserlo per una societá industrializzata, ma ancora meglio, quale e dove é il senso di festa di un determinato istituto festivo é dato saperlo dentro le specifiche *regole del gioco*. E le *regole del gioco* sono i modi storici in cui si combinano gli elementi strutturanti quella particolare formazione festiva, dando esito and uno specifico modello di produzione simbolica», en *ibidem*, p. 15. Sobre diversos ejemplos de las celebraciones festivas en espacios y tiempos diversos, *vid.* Schultz 1993.
13 Fagiolo dell'Arco 1997, p. 35.
14 Sobre las implicaciones políticas de la fiesta, *vid.* entre otros: Strong 1998. Uno de los grandes conocedores de la fiesta en Italia, especialmente del arte efímero y de la «globalidad cultural», es M. Fagiolo dell'Arco. Entre sus obras más relevantes destacan: Fagiolo dell'Arco 1995; Fagiolo dell'Arco 1997; Fagiolo dell'Arco y Carandini 1977-1978. *Vid.* también Fagiolo y Madonna 1984. Desde la antropología y la historia de las mentalidades cabe citar: Muir, 2001; Burke 1987; y Burke 1978. En España resultan imprescindibles los trabajos de J. M. Díez Borque, entre ellos: Díez Borque 1986; Díez Borque 2001 y Díez Borque *et al.* 1994.
15 Bonet Correa 1979, pp. 53-54. Como ruptura de lo cotidiano son interesantes los estudios de Cocchiara 1963 y Cocchiara 1956. Como transgresión y «revolución ilusoria» es clásico el estudio de Caillois 1972.
16 Y continúa: «Si é detto che é quello della trasgressione il vero *segno* qualificante della festa: ma ogni volta si debe constatare l'equilibrio difficile tra immagine e informe, regia e spontaneismo, e quindi tra reggia e cittá, raffinata cultura e spirito popolare», en Fagiolo dell'Arco 1997, p. 13.
17 Nieto Soria 1993, p. 16. *Vid.* también, Lisón Tolosana 1991.
18 Fagiolo dell'Arco 1977-1978, II, p. 21.
19 Rey Castelao 1994, p. 187.
20 *Ibidem*, p. 196.
21 Galasso 1994.
22 *Vid.* Pérez Samper 1996, p. 390.
23 Afirma M. A. Pérez Samper: «La fiesta real, como supremo medio de acción propagandística sobre las masas, se convirtió en el instrumento adecuado para reforzar la presencia de la Monarquía. Tanto las artes, la arquitectura, la pintura, la escultura, como las letras, prosa y poesía, aunque en manifestaciones efímeras, se pusieron al servicio de la Corona para hacerla presente», en Pérez Samper 1996, p. 390. También la autora distingue entre ausencia física/presencia simbólica. La presencia simbólica se establece, entre otras cosas, a través de las fiestas reales, que se viven en los reinos de la *periferia* «con más intensidad si cabe que los súbditos españoles», en *ibidem*, p. 391. Para mantener la fidelidad de las elites se acudió, también, a otras prácticas, como la concesión de títulos y mercedes regias, *vid.* Spagnoletti 1996 y Benigno 1994. Los historiadores italianos hablan de la búsqueda de integración y fidelidad de los distintos reinos a través del equilibrio entre dominación/consenso. Sobre Nápoles, *vid.* Musi 1986, pp. 205-284; Muto 1995, pp. 449-467; y Muto 1993, pp. 55-80. También la síntesis de Enciso 1999, pp. 401-439; y de Ribot García 2001, pp. 975-997, entre otros. Sobre Milán, *vid.* Álvarez-Ossorio Alvariño 2001; Álvarez-Ossorio Alvariño 1995; Signorotto 1996; Brambilla y Muto 1997; y Pissavino y Signorotto 1995, por citar algunos de los más destacados. Sobre Sicilia, *vid.* D'Alexandro y Giarrizzo 1989.
24 Pérez Samper 1996, p. 390.
25 Gil Pujol 1996, p. 233.
26 Así lo matiza, también, X. Gil Pujol: «Sería erróneo homogeneizar la aparición de una misma cultura cortesana provincial en todos los territorios hispánicos. Si bien compartían algunos rasgos comunes, cada caso presentaba ritmos y contenidos particulares», en Gil Pujol 1996, p. 245.
27 *Vid.* una interpretación y una explicación sobre «los principios ideológicos de la Monarquía y su desarrollo histórico» en Monteagudo Robledo 1995.
28 Strong 1998, p. 36. Y continúa: «la importancia que se le daba a los torneos, ballets, entradas reales, exhibiciones de fuegos artificiales, espectáculos de agua, fiestas al aire libre, mascaradas y bailes, queda reflejada en el enorme volumen de literatura impresa para conmemorar estos acontecimientos», en *ibid.,* p. 36.
29 Pérez Samper 1996, p. 390.
30 Strong 1998, p. 21. R. Strong explica su evolución, desde las raíces medievales hasta el desarrollo del espectáculo barroco: «Difícilmente puede ser una coincidencia que la evolución del teatro de corte, el desarrollo del escenario ilusionista y la enorme escalada de festivales principescos fueran de la mano de la intensificación del aura mística que rodeaba a las cabezas coronadas a medida que el siglo XVI se acercaba a su fin. Tampoco puede ser coincidencia que fueran los nuevos gobernantes de los diminutos estados de la Italia renacentista, cuyo gobierno absolutista había reemplazado al vigoroso republicanismo de la edad media, quienes desarrollaron al máximo el arte de los festivales. Por encima de todo, crearon el teatro de la idea neoplatónica en el cual las virtudes abstractas de su gobierno eran evocadas para eliminar cualquier oposición. A nosotros, estos espectáculos pueden parecernos adulación, pero eso sería malinterpretarlos por completo; porque eran expresiones de una realidad política que reconocía a los monarcas y príncipes como una raza semidivina aparte del resto de los mortales ordinarios, Tales apoteosis ponían en énfasis exactamente eso, ya que el gobernante era mostrado de forma alegórica en términos de inteligencia, control y poder», en *ibid.*, p. 53. La evolución política de la fiesta se relaciona, por tanto, con la imagen de los príncipes renacentistas y el nacimiento del poder «absoluto» en Europa, que tendría su lenguaje propio durante el barroco. En realidad, la tesis de R. Strong se basa en el estudio de la «alianza única del arte y el poder en la creación del Estado Moderno», aunque, hoy por hoy, exista, como apuntaba C. Hernando, una crisis de este paradigma, me refiero al *Estado Moderno*. Aun así, también es cierto que la fiesta y las creaciones artísticas que inspira no pueden estudiarse sólo desde el punto de vista literario o artístico, ya que llevan inherente un significado político y son reflejo de la sociedad y la mentalidad

de una época. *Vid*. Hernando 1997, pp. 103-139. La Roma del Seiscientos no fue una excepción. De hecho, fue uno de los grandes centros de irradiación y experimentación de la fiesta barroca, como lo demuestran las numerosas fuentes documentales y la amplia bibliografía existente.

31 Strong 1998, p. 21. Para R. Strong, como diremos más adelante, lo que marca la diferencia entre la fiesta renacentista y la barroca es la representación del monarca como síntesis o génesis del orden cósmico y terrenal, no sólo como la contemplación y reflejo en él de dicho orden, en Strong 1998, p 115.

32 Mancini 1968, p. 11.

33 *Ibidem*, p. 11.

34 Además de los estudios citados de M. Fagiolo y otros de M. A. Visceglia, *vid.* Boiteux 1995, pp. 117-135.

35 *Cfr.* Mancini 1968, p. 14.

36 Existe una amplia bibliografía sobre la corte. Citamos algunos estudios especialmente significativos para el tema que nos ocupa: el estudio clásico de Elías 1993; Álvarez-Ossorio Alvariño 1991, pp. 255 y ss., y la síntesis de Vázquez Gestal 2002.

37 Checa y Morán 1989a, pp. 136 y 137.

38 Lisón Tolosana 1991, p. 154.

39 Burke 1988, pp. 169-189.

40 *Ibidem*, p. 172.

41 *Ibidem*, p. 174.

42 Además de los ya citados, un estudio del caso napolitano a principios del XVII en mi tesis doctoral, *vid.* Enciso Alonso-Muñumer 2002. Es obligado, además, relacionar el eje Milán-Roma-Nápoles-Sicilia en el estudio de las elites y el gobierno de la Monarquía hispánica.

43 *Ibidem*, p. 179.

44 Checa y Díez del Corral 1982, pp. 73-83. Sobre las fiestas en Milán, *vid.* Bertarelli y Monti 1986.

45 Allo Manero 1993, en el que se ofrece una amplia base bibliográfica y documental; Moli Frigola 1995, pp. 135-159; Mínguez 1991, pp. 53-62, por citar algunos trabajos concretos.

46 Enciso Alonso-Muñumer 1999, especialmente, pp. 542-561.

47 *Vid.* Enciso Alonso-Muñumer 2002, pp. 843-860.

48 *Feste celebrate in Napoli* [s.a.]. Otras noticias en Mancini 1968, pp. 1-35.

49 También Mancini 1968, pp. 35 y ss.

50 Díez Borque 1990b, p. 181.

51 Capaccio, G. C.: *Aparato fatto nella festivitá di S. Giovanni Battista per gloria del santo et ossequio dell'Eccze di Don Pietro Ferdinando di Castro, conte di Lemos dignissimo viceré in questo regno, e D. Caterina Sandoval sua moglie del fedelissimo popolo di Napoli*, copia de 1621, *cfr.* Enciso Alonso-Muñumer 2001, p. 303.

52 Petrarca 1986, pp. 9-14.

53 Enciso Alonso-Muñumer 2001, p. 303.

54 Mancini 1984, p. 27.

55 Hernando 2001, p. 670.

56 Enciso Alonso-Muñumer 1999, p. 557.

57 Capaccio 1601, p. 18.

58 Enciso Alonso-Muñumer 1999, p. 558.

59 *Ibidem*.

60 Moli Frigola 1995, p. 135.

61 Allo Manero 1993.

62 Kantorowicz 1985, *cfr.* Enciso Alonso-Muñumer 1999, p. 547.

63 Lisón Tolosana 1991, pp. 54 y 55.

64 *Vid.* Altovini 1612.

65 Moli Frigola 1995, pp. 135-159.

66 Mancini 1968, p. 10.

67 Moli Frigola 1995, pp. 141 y 142.

68 *Ibidem*, pp. 142 y 143.

69 Quondam 1975, pp. 247-264.

70 *Información sobre las exequias de otros tiempos en Nápoles*, Escribanía de Ración, 8 de octubre de 1611, Nápoles, Juan Pablo San Felice, A.S.N (Archivio Storico Napoletano), Archivio dei Viceré, Scritture diverse della Segreteria dei governo dei viceré, n.º 4, fol. 1r, *vid.* de forma pormenorizada, Enciso Alonso-Muñumer 2002, pp. 927 y ss.

71 Moli Frigola 1995, pp. 135-136.

72 *Ibidem*, p. 138.

73 *Ibidem*, p. 139.

74 Varela 1990, p. 12.

75 *Ibidem*.

76 Valcazar 1612, p. 7.

77 *Ibidem*, p. 10.

78 *Cfr.* Moli Frigola 1995, p.139.

79 *Ibidem*, p. 140.

80 *Ibidem*, p. 139.

81 *Ibidem*, p. 140.

82 *Vid.* entre otros, «Exequie della Regina Margarita celebrate nella cittá di Palermo a 16 febraro 1612», en Mazzarese, Fatta Del Bosco y Barile, 1976, pp. 47-50.

83 Mínguez 1991, p. 53. El autor remite, aunque sin fechar, a la obra de Marciano [s. a.], *cfr.*, Mínguez 1991, p. 61.

84 *Ibidem*, p. 55.

85 *Ibidem.*

86 *Ibidem.*

87 Existen numerosos estudios sobre las causas y desarrollo de la revuelta de Masaniello, *vid.* entre otros, Villari 1979.

88 Sobre aspectos culturales y políticos, *vid.* Galasso 1982a, pp. 85-120.

89 Mínguez 1991, p. 55.

90 Strong 1998, p. 115.

91 En detalle, *vid.* Mínguez 1991, pp. 57 y ss.

92 *Ibidem*, p. 60.

93 *Ibidem*, p. 61.

94 Capaccio 1601, p. 19.

95 Checa y Díez del Corral, 1982, p. 73.

96 *Ibidem*, p. 74.

97 Nieto Soria 1993, pp. 132-159.

98 Ribot 1994, pp. 67-92

99 Checa y Díez del Corral, 1982, pp. 73-83.

100 *Ibidem*, p. 77.

101 Bertarelli y Monti 1986, p. 15.

102 *Ibidem*, p. 16.

103 *Ibidem*, p. 13.

104 A. Bertarelli y A. Monti hacen referencia, por citar un ejemplo, a un decreto promulgado en Milán por el que se conminaba a artesanos y comerciantes a cerrar los establecimientos para acudir a la ceremonia litúrgica por la recobrada salud del rey Felipe IV, en 1626, en *ibidem*, pp. 13 y 14.

105 Raneo 1634, fol. 26r. Transcrito por Paz y Melia 1912.

106 Buonarroti 1615, *cfr.* Cardona Pla 1998, pp. 157-162.

107 Raneo 1634, fol., 117v.

108 *Ibidem*, fol. 117v.

109 Cardona Pla 1998, pp. 157-162.

110 Ciaparelli 1985, p. 379.

111 Domenico Fontana empezó su construcción en 1601.

112 De Filippis 1942, p. 7.

113 Ciaparelli 1985, p. 384.

114 *Ibidem*, p. 387.

115 *Ibidem*, p. 388.

116 *Vid. Breve racconto* 1620.

117 Basile 1630; y Schütze 2001, pp. 407-433. Era virrey el duque de Alcalá.

118 El matrimonio reforzaba la unión de las dos ramas de la Casa de Austria, durante la Guerra de los Treinta Años.

119 *Vid.* además, Hernando 2001, pp. 608-609.

120 Schütze 2001, p. 412.

121 Mancini 1984, p. 27. Ana Minguito Palomares ha estudiado, en su tesis doctoral, las pautas políticas y culturales del gobierno del conde de Oñate en Nápoles. *Vid.* además, su reciente artículo, Minguito Palomares 2001, pp. 957-975. Destaca la presencia en la corte napolitana, en la época de Oñate, del escenógrafo Giovanni Battista Balbi, del músico Francesco Cavalli —además de la compañía de los *Febi Armonici*— y de los pintores, Stanzione y Ribera, entre otros, en *ibidem*., p. 968 y ss.

122 *Cfr.* Mancini 1984, p. 27.

123 *Ibidem,* p. 30. Fue interpretada por los *Febi Armonici*, con música de Cavalli y con Balbi como escenógrafo.

124 De esta etapa temprana, *vid.* Enciso Alonso-Muñumer 2002, pp. 827-843.

125 También, *vid.* Hernando 2001, pp. 591-593.

126 *Cartel de un torneo por el conde de Villamediana*, 1612, en Ruiz Casanova 1994, pp. 445 y 446.

127 *Ibidem*, p. 445-447.

128 *Cfr.* Cotarelo 1886, p. 39. Lo recoge de la relación de J. De Oquina. Existen otras fuentes documentales sobre el torneo, *vid.* Valentini 1622. Está dedicada a la condesa de Lemos, virreina de Nápoles hasta 1616.

129 *Cfr.* Mancini 1984, pp. 27 y 28.

130 *Feste celebrate in Napoli* [s.a.], p. 69.

131 *Ibidem*, p. 70.

132 *Ibidem*, p. 78.

133 *Ibidem*. Se llamaba en español, según se lee en la Relación, *Caracol.*

134 *Ibidem*, p. 79.

135 Mancini 1984, p. 34.

136 Bertarelli y Monti 1986b, p. 64.

137 *Ibidem*.

138 *Ibidem*. Los autores remiten a una fuente milanesa: *Pubbliche dimostrazioni* 1959.

139 Burke 1991, p. 257.

140 Galasso 1982, p. 122.

141 Rivera 1988, p. 125.

142 Enciso Alonso-Muñumer 2001, p. 311.

143 *Ibidem*.

144 *Ibidem*.

145 Mancini 1968, p. 17

146 Galasso 1982b, p. 120.

147 *Cfr.* Fagiolo dell'Arco 1997, p. 13. Recoge la cita de E. Tesauro.

TEATRO DE LA GLORIA AUSTRÍACA FIESTAS EN AUSTRIA Y LOS PAÍSES BAJOS

Andrea Sommer-Mathis

ARQUITECTURA EFÍMERA PARA ENTRADAS Y FUNERALES

Rememorando la idea de triunfo de la Antigüedad, en las fiestas cortesanas del Renacimiento el aspecto de la representación política de las dinastías fue adquiriendo una importancia creciente y halló su más diáfana expresión en la creación artística de arquitecturas efímeras. El montaje de arcos de triunfo para la entrada solemne de un príncipe en una ciudad o de catafalcos para sus exequias se regía por complejos programas iconográficos.

Estas construcciones de materiales perecederos, como madera, lienzo, estuco, yeso o cartón, estaban pintadas con tal habilidad que producían la impresión del mármol, la piedra o los metales nobles. Se decoraban profusamente con elementos escultóricos y pictóricos, como inscripciones, escudos y ornamentos. En la alambicada simbología de las decoraciones festivas tenía un papel principal el número cuatro: alegorías de las cuatro virtudes cardinales, las cuatro estaciones, las cuatro edades o las cuatro partes del mundo formaban su ornato figurativo. Con el tiempo, el programa iconográfico se fue haciendo cada vez más complejo y en general lo ideaban personas con formación humanística (secretarios de la ciudad, literatos y eruditos) y, en casos excepcionales, artistas (Pedro Pablo Rubens, Johann Bernhard Fischer von Erlach).

El curso de los fastos se registraba en descripciones detalladas y los dispositivos festivos se reproducían en estampas que se adjuntaban a los textos impresos o se hacían circular en láminas aisladas de gran formato. De esta manera, el acontecimiento temporal e irrepetible adquiría la dimensión de un símbolo trascendente y servía a los fines propagandísticos de la representación dinástica.

ENTRADAS Y ARCOS TRIUNFALES

Las entradas de los príncipes empezaron siendo relativamente simples y aunaban elementos de los desfiles populares y las procesiones eclesiásticas de la Edad Media, pero en el Renacimiento se transformaron, según el modelo de los antiguos desfiles triunfales de los generales romanos, en los *trionfi*, con los correspondientes carros y arcos triunfales, tal como se representaron de forma arquetípica en las obras ideadas por el emperador Maximiliano I, en la «Ehrenpforte» (arco triunfal) y el «Triumphzug» (desfile triunfal).

Las entradas no contaban siempre con carruajes festivos, aunque estos no dejaran de ser un elemento esencial para representar el poder; en el siglo XVII, de todos modos, se hallaban con mayor frecuencia en representaciones teatrales y torneos y, como autómatas, en banquetes[1]. En cambio, la costumbre de erigir arcos[2] para los desfiles solemnes en puntos estratégicos de la ciudad se difundió muy pronto por toda Europa y se mantuvo hasta el siglo XVIII.

En los Países Bajos las entradas, las *Blijde Inkomst*, tenían gran importancia ya en el siglo XVI: cuando en 1515 el futuro emperador Carlos V entró en las ciudades flamencas tras la declaración de su mayoría de edad, fue solemnemente recibido con arcos triunfales, como se hizo también tras su coronación en Aquisgrán; las festividades con las que él y su hijo Felipe II fueron agasajados durante su viaje por Italia y los Países Bajos en los años 1548-1549[3] fueron modélicas, en el aspecto temático y formal, para los siglos sucesivos.

Sin embargo, sólo la entrada en Amberes del archiduque Ernesto en 1549[4], como gobernador de los Países Bajos, fue la que habría de establecer nuevas normas. Comerciantes extranjeros de España, Portugal, Italia (Génova, Milán, Florencia y Luca) y de Alemania (los Fugger) com-

pitieron con la ciudad y con los gremios en el montaje de suntuosos decorados efímeros, documentados al detalle con textos e imágenes en la relación de fiesta de Jan Boch publicada en latín con estampas de Van der Borcht. La pompa festiva albergaba la vaga esperanza de que el nuevo gobernador general de los Países Bajos pudiera traer al fin la paz; una esperanza que, sin embargo, no se vería cumplida: Ernesto llegó enfermo a Amberes y murió a comienzos de 1595, tras gobernar sólo un año.

Le sucedió su hermano, el archiduque Alberto, quien junto a su esposa, Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, hizo su entrada en Amberes en 1599, un evento que de nuevo describió Jan Boch y reflejó en estampas Van der Borcht[5]. Las arquitecturas efímeras erigidas en tal ocasión seguían, en cuanto a su disposición y en muchos detalles, el modelo de 1594.

La cima y el simultáneo final de la concepción artística de las entradas solemnes en los Países Bajos se alcanzaron en 1635 con la *Pompa introitus* del cardenal infante Fernando, hermano del rey de España, Felipe IV. Nadie menos que Pedro Pablo Rubens, junto con el humanista Caspar Gevaerts, secretario de la ciudad, fueron quienes idearon el programa iconográfico de los decorados y la relación de fiesta, acompañada de magníficas estampas de Theodor van Thulden[6]. El cardenal infante fue agasajado como nuevo gobernador de los Países Bajos y como héroe militar, vencedor en la batalla de Nördlingen, pero la pompa y el dispendio del solemne desfile contradecían con brusquedad la catastrófica situación económica de la ciudad.

La entrada concebida por Rubens culmina una larga tradición de arquitecturas de cortejo en los Países Bajos. El artista recurrió a todos los motivos de la glorificación desarrollados en el Renacimiento, pero con nuevas soluciones que los convirtieron en composiciones únicas. Desde el siglo XVI se habían mantenido inalteradas la función propagandística de las entradas y su documentación mediante estampas y descripciones minuciosas: servían de homenaje al príncipe entrante, pero también indicaban de modo persuasivo las necesidades y deseos de la ciudad y sus habitantes. Fue en la época del Absolutismo cuando se extinguió del todo este diálogo entre el príncipe y sus súbditos, dejando lugar a la mera encomiástica.

A diferencia de Italia o los Países Bajos, las arquitecturas efímeras no eran aún muy frecuentes en Alemania en la primera mitad del siglo XVI, donde sólo a partir de 1550 se difundió la costumbre de erigir arcos triunfales para las entradas.

Los primeros arcos conocidos de Viena se erigieron en 1563 para la entrada de Maximiliano II tras su coronación como Rey de Romanos en Fráncfort del Meno[7]. El programa iconográfico procedía del humanista vienés y cronista de la ciudad Wolfgang Lazius, quien en el aspecto temático se orientó mucho más por la estampa de la «Ehrenpforte» de Maximiliano I que por los modelos reales de Italia o los Países Bajos. El punto central del programa era una representación de Maximiliano recibiendo de manos de su padre la soberanía sobre todo el orbe terrestre, simbolizado por un gran globo.

Esta entrada representa el modelo típico vienés, que se repetiría con pequeños cambios hasta el siglo XVII tardío, aunque los aparatos festivos no tenían mucha importancia artística. Sólo resulta interesante, por el tema, el arco de triunfo que los comerciantes extranjeros erigieron en Viena en 1658 para la entrada de Leopoldo I tras su coronación como emperador en Fráncfort del Meno. Su programa se centraba en Mercurio, dios del comercio, indicando así que el comercio mundial se realizaba bajo la protección del emperador[8].

En Viena se alcanzó una calidad artística comparable a la de los decorados en los Países Bajos con los arcos triunfales que erigió Johann Bernhard Fischer von Erlach en 1690 y 1699. Brindaron la ocasión para ello dos acontecimientos protagonizados por José I, hijo del emperador Leopoldo I: en 1690 fue coronado Rey de Romanos en Augsburgo, con lo que a la vez se le declaraba oficialmente sucesor en el trono imperial; en 1699 celebró sus nupcias con la princesa alemana Amalia Guillermina de Braunschweig-Lüneburg. En ambas ocasiones se erigieron en Viena tres arcos triunfales respectivamente, todos dedicados a la apoteosis de José I; en cada caso, dos de ellas eran del arquitecto áulico Johann Bernhard Fischer von Erlach.

En los arcos encargados por los comerciantes extranjeros en 1690, se representaba a José como el dios Sol y a su padre, el emperador Leopoldo, como Júpiter, padre de los dioses, triunfante en la lucha contra los gigantes —símbolo de los dos enemigos principales de los Habsburgo, los turcos y los franceses— (fig. 1). En esta ocasión, Fischer introdujo en Austria el motivo de las columnas triunfales romanas como parte integrante de las arquitecturas efímeras —motivo que aparece en otras de sus edificaciones permanentes, por ejemplo, en las dos columnas ante la fachada de la iglesia de San Carlos en Viena—[9].

Con Fischer von Erlach concluye la evolución desde el antiguo arco triunfal hasta el decorado efímero para fiestas; lo que se hizo después en Austria sólo fue un pálido reflejo de lo anterior. Cabe señalar, sin embargo, que con motivo de la boda de José I en 1699 se recuperó la idea de los carros triunfales. Aunque no formaron parte del cortejo de entrada de la esposa en Viena, como ocurrió en 1666 en la de la infanta

Fig. 1 J. A. Delsenbach según el diseño de Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Arco triunfal erigido por los negociantes de Viena para la entrada y las nupcias del emperador José I*, 1699. Viena, Porträtsammlung, Bildarchiv und Fideikommissbibliothek der Österreichischen Nationalbibliothek

Margarita Teresa, aparecieron como plataformas para representar una serenata con el elocuente título de *Der Sig=prangende Hochzeit=Gott*[10]. Los cantantes e instrumentistas, ataviados como figuras mitológicas y alegóricas, entraron sobre trece carruajes en el patio interior del palacio imperial para rendir su homenaje musical a la pareja nupcial[11].

Esta celebración pudo remitirse a un modelo de 1631: en la boda del rey Fernando III con la infanta María, en un desfile alegórico y mitológico, que también contó con trece carros triunfales, se representó al final una obra de teatro musical, de la que se hablará más adelante. Aunque se empleara el carruaje suntuario, el recurso a la Antigüedad en estas representaciones no tiene relación directa con el resurgimiento de la antigua idea del triunfo en el Renacimiento. Más bien se celebraba, según el modelo tradicional de los tan reiterados homenajes, el feliz acontecimiento de las nupcias del sucesor en el trono austríaco, del que se esperaba sobre todo una abundante descendencia y la continuidad de la dinastía.

CORTEJOS FÚNEBRES Y CATAFALCOS

Junto a la entrada solemne, el cortejo fúnebre fue otro de los elementos triunfales de la Antigüedad que se recuperó en el Renacimiento, y el catafalco venía a ser un arco de triunfo en negativo, con el que se recordaban los hechos y virtudes del difunto y se resaltaba a la vez la continuidad del poder. El túmulo, en forma sencilla, ya era habitual en la Edad Media, pero —igual que el arco de triunfo— no alcanzó su desarrollo artístico definitivo hasta recibir los impulsos del Humanismo y el Renacimiento[12].

La historia de la *pompa funebris* moderna comienza con las exequias que el futuro emperador Carlos V hizo disponer en Bruselas, en 1516, por su abuelo el rey Fernando el Católico. Había precedentes del catafalco construido en forma de *chapelle ardente* —un armazón de tablas con muchos cirios, que producía la impresión de una capilla en llamas—; en cambio, era una novedad el carro triunfal que participaba en el cortejo fúnebre. El carruaje dorado, con trofeos, escudos y figuras de genios, iba tirado por cuatro caballos montados por jinetes armados, que emulaban a los triunfadores romanos. Igual que el *trionfo*, la *pompa funebris* ofrecía a los Habsburgo la ocasión de ser festejados como renovadores del Imperio Romano.

El carro triunfal de Fernando el Católico es precursor de la nave alegórica puesta en 1558 sobre la escalinata de la catedral de Bruselas durante las exequias del emperador Carlos V; contrariamente, el catafalco dispuesto en el interior de la iglesia era mucho más modesto. Junto al acto solemne de Bruselas, en numerosos lugares del imperio, incluidos los dominios de ultramar, se celebraron pompas fúnebres simbólicas en honor del emperador. Entre ellos, Augsburgo fue escenario de una aparatosa *pompa funebris,* que tuvo especial importancia como preludio de las fastuosas exequias celebradas en los países hereditarios. El emperador Fernando I, sucesor de Carlos V en el Sacro Imperio, siguió el ejemplo del rey Felipe II, quien, como heredero de la corona española, había organizado la *pompa* de Bruselas. Así, los dos herederos del imperio diviso cimentaban el comienzo de su reinado con un acto estatal, que se había de interpretar como señal de la grandeza del poder.

La solemnidad de Augsburgo fue la primera de su género en el ámbito del Sacro Imperio. Poco después, en 1565, se celebraron en Viena las exequias por el emperador Fernando I, que en cuanto a la disposición del ceremonial y en la configuración del aparato festivo enlazaba con los modelos de las honras fúnebres de Augsburgo y Bruselas para Carlos V. Siguiendo el ejemplo de Bruselas, también en Viena se encargó un suntuoso libro de exequias con varias estampas. En lo sucesivo la *pompa funebris* tuvo un amplio desarrollo en los países hereditarios.

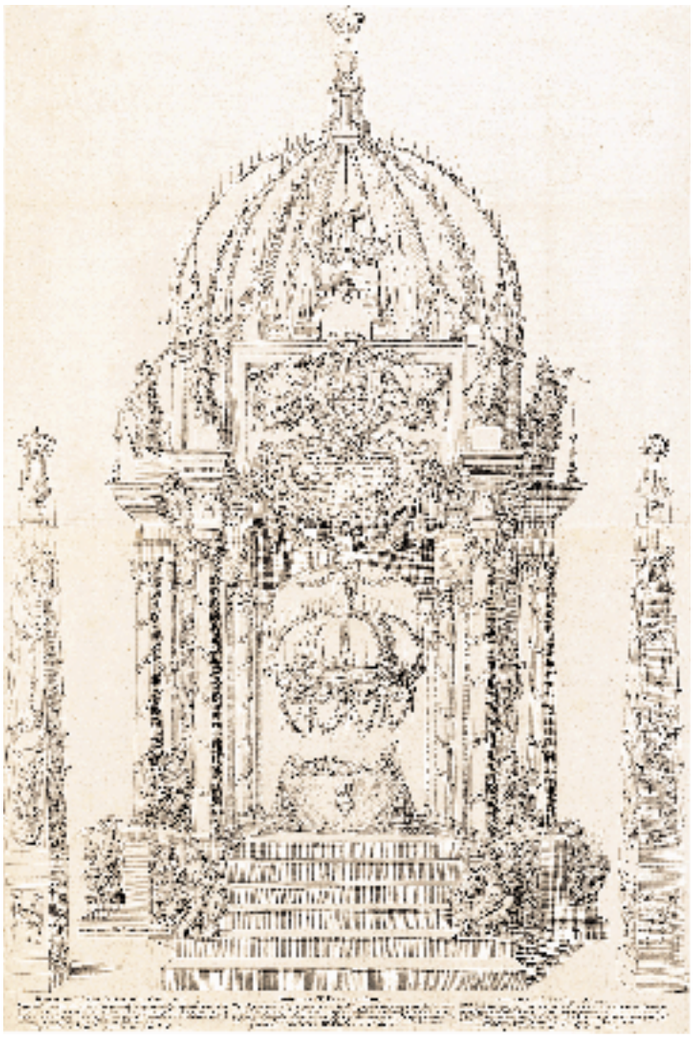
Sin embargo, las exequias de la corte imperial no enlazaron de modo expreso con los precedentes de la Antigüedad hasta mediados del siglo XVII, en conformidad con un tajante cambio del ceremonial funerario de los Habsburgo. El funeral, que hasta entonces había aunado en un solo acto solemne el luto y el triunfo, ahora se escindió en dos procesos separados: tras su exposición pública en el palacio imperial, los restos mortales se inhumaron sin más pompa y sólo posteriormente se celebraron las exequias oficiales, en las que se glorificó al soberano con tanta más solemnidad.

Si en las exequias anteriores el ceremonial se concentraba principalmente en el sarcófago con el cuerpo, el catafalco, con su dotación figurativa, se concibe ahora en mayor medida como representación del difunto. El aparato solemne se convirtió en símbolo de las virtudes y del poder que encarnaba el fallecido; la glorificación metafórica del soberano se convirtió en tema central del arte funerario. Cada túmulo erigido para un miembro de la Casa de Austria era a la vez propaganda de la dinastía, pues si bien los Habsburgo habían proporcionado de forma continua, a lo largo de dos siglos, los emperadores, éstos siempre tenían que reivindicar y reforzar su derecho de soberanía. A este fin servían, entre otras medidas, hojas volantes, cortejos triunfales con motivo de victorias, bodas y coronaciones o exequias solemnes. Éstas, precisamente, ofrecían la posibilidad de consolidar la posición de la dinastía en el momento del traspaso de poderes.

Los funerales se celebraban no sólo en la respectiva residencia del soberano y en las ciudades de sus dominios, sino también fuera de ellos, y se celebraban incluso en honor de príncipes emparentados o amigos. Así, por ejemplo, para el archiduque Leopoldo Guillermo, gobernador de los Países Bajos, en 1662 se celebraron exequias —entre muchos otros lugares— en Bruselas y en Viena; lo mismo ocurrió, en mayor escala, con el rey de España Felipe IV, a quien se conmemoró con honras fúnebres y catafalcos tanto en España y en las posesiones españolas del Nuevo Mundo, como en Viena (fig. 2) y en Roma[13].

Los programas y contenidos de las exequias —como los de las entradas— se plasmaban en descripciones detalladas; a menudo se imprimían junto con los sermones funerarios y se difundían como propaganda política. Las estampas que se conservan de los catafalcos vieneses muestran que en los siglos XVI y XVII sufrieron un cambio estilístico y que se podían presentar en las formas más diversas, permaneciendo inalterados los elementos básicos de su composición: símbolos de la muerte y la resurrección y símbolos de la soberanía y los derechos dinásticos. No fue hasta los comienzos del siglo XVIII cuando el programa de los

Fig. 2 Franz van Steen según el diseño de Filiberto Lucchesi, *Túmulo erigido en Viena con ocasión de las honras fúnebres del rey Felipe IV de España*, 1665. Viena, Graphische Sammlung Albertina [Hist. Bl. 15; Philipp IV]



catafalcos de la corte imperial se enriqueció con nuevos contenidos alegóricos —en plena concordancia con la evolución que se puede observar en los arcos de triunfo de la época—.

Para las fastuosas exequias que se celebraron en 1705 en cinco iglesias de Viena en honor del emperador Leopoldo I, se montaron unos aparatos fúnebres suntuarios que se apartaban del rígido canon formal precedente[14]. Los programas de estos catafalcos muestran el enorme aumento de poder que Leopoldo I había conquistado para la Casa de Austria durante su largo reinado y, en este sentido, los decorados son más de triunfo que de luto. Así, por ejemplo, en el montaje de la congregación española en la iglesia de San Miguel, proyectado por el arquitecto Antonio Beduzzi y el historiador Giovanni Battista Comazzi, el núcleo de la apoteosis representada lo constituía lo que había sido el mayor éxito político del soberano, la victoria sobre los turcos[15].

El mismo motivo se encuentra en el túmulo que proyectó, por encargo de la corte, el arquitecto Johann Lukas von Hildebrandt con la colaboración de Antonio Beduzzi, que recuerda, con la representación de las victorias de Leopoldo sobre los turcos y los franceses, el arco triunfal de los comerciantes extranjeros, que había creado quince años antes (1690) Johann Bernhard Fischer von Erlach en honor de José I, pero también testimonia la influencia de decoraciones italianas y francesas, basadas en programas análogos que acentuaban la componente triunfal[16].

Tras la muerte de José I en 1711, en Viena se montaron seis túmulos, de cinco de los cuales se han conservado imágenes[17]. Una vez más, el de la corte en la iglesia de San Agustín, proyectado por el historiador Karl Gustav Heraeus y el arquitecto Johann Bernhard Fischer von Erlach, servía menos como *memento mori* que para la glorificación triunfal del emperador como vencedor de sus enemigos. José I es ensalzado a la vez como héroe guerrero y como ser divinizado. Este catafalco no es sólo, como los otros, símbolo del poder de los Habsburgo, sino que se distingue además por su carácter marcadamente profano y guerrero[18].

Los siguientes aparatos fúnebres vieneses se distancian cada vez más de los complejos programas barrocos. Esta tendencia se puede advertir ya en algunos de los cinco túmulos que se montaron en 1740-1741 en honor del emperador Carlos VI[19]. El que precisamente la corte se conformara con un aparato modesto, se ha de interpretar como indicio de la creciente pérdida de sentido de tales decoraciones. Es significativo que fueran instituciones civiles, el senado y la universidad, las que intentaran entonces proseguir la tradición barroca del arte funerario de la corte imperial. No es casual que en esa época también el teatro cortesano barroco perdiera su carácter exclusivo y se abriera a capas sociales más amplias.

Poco después de las exequias en honor de Carlos VI comenzó a extinguirse una costumbre mantenida durante dos siglos. En 1751 aún se celebraron las exequias oficiales por la emperatriz Isabel Cristina con un catafalco, pero enseguida la corte decidió no volver a montar tales artefactos. A mediados del siglo XVIII, las pompas fúnebres cortesanas habían perdido su significado como medio de propaganda y representación dinástica.

TORNEOS, FUEGOS ARTIFICIALES, ÓPERAS Y BALLETS

Mientras que las decoraciones vienesas de entradas y exequias anteriores a Johann Fischer von Erlach y Johann Lukas von Hildebrandt no tuvieron mucha importancia artística, la vertiente teatral y festiva de la corte imperial podía compararse sin temor con la de otras cortes europeas. Suntuosas fiestas y representaciones teatrales, en las que se empleaban todos los medios artísticos, demostraban persuasivamente el derecho absoluto de soberanía de los Habsburgo.

Ya en el siglo XVI se habían celebrado en Viena grandes fiestas, en las que, hasta la época del emperador Matías, predominaban los torneos y los desfiles caballerescos. En 1583, al trasladarse la corte imperial de Rodolfo II, también se desplazaron todas las actividades culturales a Praga, que durante una generación desempeñaría un papel rector como centro cortesano de Europa central.

Por esta razón fue en Praga, y no en Viena, donde en 1617 tuvo lugar la más antigua representación de un drama musical de la corte imperial conocida hasta ahora, al mismo tiempo una de las primeras producciones operísticas fuera de Italia[20]. Se trataba de una introducción musical, toda cantada, de un ballet ejecutado por algunos nobles cortesanos ante el emperador Matías y su esposa; los actores encarnaban diversas figuras mitológicas, poetas de la Antigüedad y la alegoría del Honor de la Casa de Austria. Las estampas conservadas de esta representación son las imágenes más antiguas de decorados barrocos de Europa central; además del cambio de bastidores, reproducen también las máquinas de vuelo, bastante refinadas para la época.

El breve drama musical fue el preludio de un ciclo de tres días de fiestas de carnaval, que prosiguió con carreras y juegos ecuestres en el patio del castillo de Praga y un baile en la sala de Vladislav. En lo sucesivo, las óperas, los torneos y los bailes serían tres constantes en las fiestas de la corte imperial; el carnaval fue y continuó siendo la principal época festiva[21] y su importancia creció sin cesar a lo largo del siglo XVII.

Después de que el emperador Fernando II trasladara definitivamente en 1619 su residencia a Viena, el montaje de fiestas suntuosas pronto se hizo allí una costumbre habitual: junto a los torneos y juegos caballerescos, las representaciones de teatro musical, ballets, óperas y máscaras fueron cada vez más frecuentes. A menudo, las celebraciones de acontecimientos dinásticos importantes, como bodas o coronaciones, se organizaban a propósito precisamente en la época de carnaval, porque como para entonces ya había previstas diversas fiestas, no había más que organizarlas con mayores fastos.

Así ocurrió, entre otras, con las festividades de 1631 con motivo de la boda de la infanta María, hija del rey español Felipe III y la archiduquesa Margarita, con el sucesor al trono austríaco Fernando (III), fiestas que se describirán aquí como paradigma de los ciclos festivos cortesanos de la primera mitad del siglo XVII.

El 26 de febrero de 1631, María hizo su entrada solemne en Viena, la ciudad imperial de residencia, justo catorce meses después de iniciar su viaje en Madrid, el 26 de diciembre de 1629[22]. Se aprovechó la larga espera para preparar las fiestas, que comenzaron ya el día de la entrada con la ceremonia nupcial en la iglesia de corte de San Agustín y el banquete en una sala del palacio imperial y que se prolongaron a lo largo de casi dos semanas hasta la cuaresma.

Las representaciones teatrales comenzaron con una *Inventione di balletto*[23] con coros y cantos solistas, semejante a la representación de Praga de 1617. El texto era de César de Gonzaga, duque de Guastalla y pariente de la emperatriz regente Eleonora, quien en 1629 fue enviado a Madrid como embajador extraordinario con los regalos de boda para la infanta María. La representación tuvo lugar en una sala expresamente construida en el palacio imperial para esta ocasión, obra del arquitecto italiano Giovanni Battista Carlone, y que en lo sucesivo se utilizaría para la mayoría de las grandes representaciones teatrales de la corte vienesa, antes de que en el siglo XVIII (1747-1748) fuera reformada como sala de baile (hoy «Grosser Redoutensaal»)[24]. La emperatriz en persona fue responsable de la idea y la coreografía del ballet. Ya poco después de su enlace con el emperador Fernando II en 1622 se dedicó con afán a organizar representaciones operísticas al estilo italiano y ejerció de maestra de danza de las damas de la corte[25].

Estas mismas fueron quienes en 1631, junto con las dos hermanas de Fernando III, las archiduquesas María Ana y Cecilia Renata, aparecieron disfrazadas respectivamente de doce emperatrices o Reinas de Romanos y con varias ingeniosas figuras de danza formaron las letras de «V[iva] Maria» y «V[iva] Ferdinandus» en honor de los cónyuges.

En la corte imperial la danza fue en principio dominio de las mujeres; también la infanta María trajo consigo de Madrid un maestro de danza, Manuel de Frías. Éste enseñó tanto a las damas españolas como a las alemanas, pero ya en 1636 hubo de regresar antes de tiempo a España, con la salud quebrantada por el clima[26].

Al siguiente domingo de carnaval, los emperadores y la recién casada pareja real almorzaron oficialmente con acompañamiento de música y bromas de bufones carnavalescos; a continuación fueron a la casa profesa de los jesuitas, para participar en el rezo de las cuarenta horas. Días después, las damas y los caballeros de la corte, disfrazados de figuras mitológicas y alegóricas, desfilaron sobre trece carros triunfales por el patio exterior del palacio, desfile en el que participó el novio, Fernando, convenientemente disfrazado de Himeneo, dios de las nupcias. Sobre el último carruaje se representó un breve drama musical ante la ventana desde la que los emperadores y su nuera María contemplaban el abigarrado ajetreo[27].

El siguiente punto del programa en el ciclo de las fiestas, a la vez nupciales y carnavalescas, fue, ya al día siguiente, martes de carnaval, el primer ballet ecuestre vienés que se conoce, con el título de *Il Sole, et dodici segni del Zodiaco*[28]; fue organizado por un hermano del emperador, el archiduque Leopoldo V del Tirol, con jinetes, músicos y caballos expresamente traídos de su residencia de Innsbruck. Disfrazado como Mercurio, el archiduque Leopoldo desfiló sobre un gran carro triunfal del Sol y a continuación participó como jinete en el ballet ecuestre, junto con doce nobles tiroleses que personificaban los signos del zodíaco. De nuevo se formaron —esta vez a caballo— los nombres de Fernando y de María con gráciles figuras de danza. Al desfile de otros cuatro carros triunfales siguió como broche de oro una carrera ecuestre.

La época de cuaresma comenzaba oficialmente con el miércoles de ceniza, pero ya al día siguiente las fiestas nupciales se prolongaron con un desfile de caza, en el que participó el propio emperador a caballo con sesenta caballeros. Una cabeza de oso servía de diana para lanzas; también había que disparar con pistola a una cabeza de ciervo y ensartar con una daga una cabeza de cerdo.

Esa misma tarde, la nueva sala de teatro del palacio imperial volvió a ser escenario de una representación de música y danza, ideada esta vez por la esposa del gobernante del Tirol, la princesa Claudia de la casa de Medici. La archiduquesa desfiló sobre un carruaje como diosa Luna, acompañada por seis de sus damas, cuatro caballeros tiroleses y el tenor Bernardino Pasquino Grassi, quien cantó como Orfeo una canción[29] compuesta de veintiséis estrofas, en la que deseó a la pareja

nupcial fortuna y, sobre todo, la bendición de una abundante descendencia. Tras esta introducción musical, las damas y los caballeros de la corte ejecutaron juntos un ballet, al que siguieron danzas de la sociedad cortesana. A continuación se repartieron los premios a los ganadores de las carreras y juegos ecuestres de los días anteriores. Por la noche, las calles y plazas de la residencia imperial se iluminaron con luminarias, antorchas y faroles.

El 8 de marzo, los ciudadanos de Viena tuvieron ocasión de participar en los fastos nupciales y admirar unos fuegos artificiales que se prendieron ante las puertas del palacio. El telón de fondo para los fuegos fue una fortificación con torres, murallas y montañas, que mostraba con claridad el tradicional vínculo entre fuegos militares y fuegos lúdicos.

Al día siguiente se celebró en la Gran Sala —la actual sala de sesiones— de la sede de gobierno de la Baja Austria la única ópera auténtica de estas festividades. El texto de la «*favola ne boschi*» *La caccia felice*[30] se ceñía estrictamente a modelos italianos, sobre todo a la tragicomedia de Giambattista Guarini *Il pastor Fido,* y su autor era de nuevo don César de Gonzaga; es el libreto de ópera más antiguo que se conserva de Viena.

Las fiestas aquí esbozadas de la boda del rey Fernando III con María de España presentan todos los rasgos de la cultura festiva italiana, que se había implantado con gran rapidez en la corte vienesa a través de su musa, la emperatriz Eleonora de Gonzaga. En los siguientes decenios, los desfiles, con o sin carros de triunfo, los ballets, óperas, torneos, ballets ecuestres y fuegos artificiales determinarían el calendario festivo no sólo de la corte imperial, sino de muchas otras cortes europeas. En diversas ocasiones hubo también representaciones de compañías de la *commedia dell'arte* y —en dos períodos muy concretos del siglo XVII— hubo intentos de implantar comedias españolas en la corte de Viena[31], pero no llegaron a arraigar.

El primero de estos intentos tuvo lugar inmediatamente después de las fiestas nupciales de 1631. El mismo año, la infanta española, ya Reina de Hungría y Bohemia, hizo representar a sus damas, con motivo del cumpleaños de su esposo Fernando III, la comedia mitológica de Lope de Vega *El vellocino de oro*. La elección de esta pieza, estrenada en 1622 en los jardines de Aranjuez[32], no era, ciertamente, casual. El mito de los Argonautas permitía aludir a la orden familiar de los Habsburgo y a sus principales representantes y a la vez resaltar debidamente el enlace matrimonial entre las dos líneas de la Casa de Austria, tan importante en el aspecto dinástico.

La representación de Viena debía hacerse en julio de 1631 en una sala de la residencia de verano, la *Favorita*. En mayo se le encargó al ingeniero italiano de la corte Giuseppe Mattei que hiciera una maqueta de madera del teatro. El escenario debía permitir varios cambios de escena, lo que por entonces no era aún nada habitual en la corte vienesa. Hasta entonces habían bastado decorados únicos y sólo se habían empleado máquinas de vuelo para efectos especiales. Sin embargo, para la representación de *El vellocino de oro* se necesitaron —quizá por vez primera en Viena— varios decorados y algunas máquinas escénicas.

Debido a tres fallecimientos en la casa imperial en 1631 y 1632, la representación se hubo de aplazar varias veces. Así pues, no fue hasta el 13 de julio de 1633 cuando se representó en Viena la primera comedia española[33]. El libreto se imprimió en la editorial del tipógrafo áulico Gregor Gelbhaar[34], aunque sin mencionar el nombre del autor, Lope de Vega; se le añadió la estampa del argumento de la pieza con unas escuetas indicaciones sobre el contenido de las distintas escenas en italiano, como ayuda para el público que no hablaba español. Sin embargo, la mayoría de las fiestas de la corte vienesa eran y siguieron siendo italianas —tanto por el idioma como por la realización escénica—, desplazándose cada vez más el interés de la corte hacia el teatro musical. Contribuyó a ello en buena medida el hecho de que Fernando III —como sus sucesores Leopoldo I y José I— no sólo fuera un ferviente promotor de la música italiana, sino además un compositor de talento.

De la primera mitad del siglo XVII sólo se conoce una segunda fiesta en lengua española, que también fue organizada e ideada por la infanta María y sus damas. Se trata de un drama alegórico titulado *Emulación de los Elementos y aplauso de los Dioses*[35], que fue representado en 1634 con motivo del victorioso regreso de Fernando III de la batalla de Nördlingen. Es un ejemplo raro, quizá único, de cómo se reflejaban en el teatro de la corte los acontecimientos militares y políticos de la Guerra de los Treinta Años.

La infanta María siguió participando activamente en la elaboración de las diversiones de la corte y en sus primeros años en Viena organizó, sobre todo en carnaval, alguna que otra representación, no especificada, de música o danza, en las que podían mezclarse elementos italianos y españoles, como muestra un entretenimiento carnavalesco de 1636[36]. Sin embargo, tras su coronación como Reina de Romanos en Ratisbona en enero de 1637, no volvió a intentar introducir en el teatro imperial piezas musicales o teatrales españolas. Aunque se tratara sobre todo de una decisión personal y no política, influyeron en gran medida las circunstancias externas de la Guerra de los Treinta Años,

que impedían una vida teatral y musical regular[37]. Habrían de pasar otros treinta años hasta que con la infanta Margarita Teresa, como primera esposa del emperador Leopoldo I, los dramas españoles volvieran a tener cabida en la corte durante algunos años.

Pero ya en 1652, mucho antes aún de que esa princesa española pisara suelo austríaco, se celebró su nacimiento en Viena con la espectacular representación de *La gara,* para lo que se trajo expresamente de Venecia al arquitecto y escenógrafo Giovanni Burnacini. Éste no sólo adaptó una sala del palacio imperial para la representación, sino que proyectó también los decorados y las estampas incluidas en la edición de lujo del libreto[38]. Burnacini y el autor del texto, el sacerdote italiano Alberto Vimina, dedicaron su obra al embajador español, el marqués de Castel Rodrigo, quien había propuesto el tema y había colaborado con la corte en su preparación.

El contenido de *La gara* era la disputa entre las cuatro partes del mundo por el privilegio de poder celebrar el nacimiento de la princesa española y de este modo venía a ser un precedente directo del famoso ballet ecuestre de 1667, del que se hablará más adelante. La obra constaba de un prólogo, tres actos, cada uno con sus propios decorados, y dos entreactos de ballet. En el tercer acto se había incluido el torneo, que no tenía lugar en el escenario, sino en la platea del teatro. Con tal fin, Burnacini había construido la balaustrada de la orquesta de tal modo que se podía desmontar por partes y apartar a los lados, ante los palcos inferiores. Así, no sólo se ganaba espacio para los combates individuales y de grupo, sino también gradas para los pajes, que hacían de portaantorchas. Para el torneo se retiró el trono de la pareja imperial hasta la pared posterior de la sala y los competidores entraron por unas pasarelas que conducían del escenario a la platea.

La representación de *La gara,* siendo ante todo un homenaje a la princesa española, servía además para manifestar con claridad las pretensiones políticas de los Habsburgo austríacos, ya que a las cuadrillas que representaban la parte victoriosa del mundo, Europa, no las guiaba otro que el rey Fernando (IV) de Hungría y Bohemia, quien en la siguiente Dieta Imperial en Ratisbona debía ser proclamado Rey de Romanos y, por tanto, sucesor en el trono imperial[39]. En Ratisbona Giovanni Burnacini construyó para la representación de la ópera *L'inganno d'Amore*[40] un teatro de madera con palcos y gradas al estilo italiano, cuyos elementos se enviaron después a Viena, donde se volvió a montar en 1659 para las actuaciones del comediante italiano Domenico Biancolelli.

Las esperanzas puestas en Fernando IV se desvanecieron, sin embargo, con su muerte prematura en 1654 y así, tras el fallecimiento del emperador Fernando III, la sucesión recayó en Leopoldo, inicialmente destinado al sacerdocio; en 1658 fue coronado Rey de Romanos en Fráncfort del Meno —un acontecimiento dinástico que fue celebrado en muchos lugares de Europa con grandes festejos—.

En la misma ciudad de Fráncfort se celebró, entre otras cosas, un juego ecuestre en el que los jinetes, ataviados como germanos, romanos, suizos, húngaros, moscovitas, amazonas, hombres salvajes y moros, tenían que combatir con lanzas, sables y pistolas contra cabezas de turcos y moros[41]. También en Múnich, donde el emperador Leopoldo hizo un alto en su viaje de regreso a Viena, el príncipe elector Fernando María de Baviera organizó una serie de fiestas, entre las que se celebró asimismo un torneo alegórico, iniciado con *Applausi festivi*[42] musicales. Como competición ecuestre, el torneo quedó relegado a un segundo plano; lo que se antepuso fue la representación dramática que escenificaba cómo todos estaban dispuestos a someterse sin lucha al emperador.

En Roma también se celebró la elección del nuevo emperador Leopoldo, en este caso con grandes fuegos de artificio alegóricos[43], tal como había ocurrido con sus predecesores Fernando II y Fernando III en 1619[44] y 1637[45]. Por entonces, aún no había en la corte de Viena una tradición pirotécnica arraigada. Fue la boda de Leopoldo I con la infanta española Margarita Teresa, la niña festejada en 1652, la ocasión para un gran espectáculo de fuegos artificiales[46].

En el siglo XVI, los fuegos de artificio habían evolucionado desde sus orígenes militares, pasando de «fuegos bélicos» a «fuegos lúdicos» y pronto se convirtieron en un elemento importante de las fiestas oficiales, sobre todo con ocasión de tratados de paz y acontecimientos dinásticos de relieve, como bodas o coronaciones, o también con motivo de visitas políticas o militares significativas. Finalizada la Guerra de los Treinta Años, los fuegos artificiales alcanzaron en el Sacro Imperio un auge extraordinario[47], y con frecuencia consistían en aparatosos espectáculos alegóricos, que incluían elementos teatrales, decorados, música, pantomimas y ballet.

Buen ejemplo de tales maravillas pirotécnicas son los fuegos en tres actos que en 1666 se prendieron en el foso de Viena y sobre los bastiones ante el palacio imperial, con motivo del enlace de Leopoldo I y Margarita Teresa[48]. En cada acto se iluminaba respectivamente una parte del decorado y se lanzaban los artefactos pirotécnicos correspondientes; después se encendía otra parte y así se producía una especie de cambio de escena.

En el primer acto, los espectadores asombrados vieron a un lado el volcán Etna con la fragua de Vulcano, en la que éste fabricaba armas

Fig 3 Melchior Küsel, *Fuegos artificiales con motivo del matrimonio del emperador Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa*, 1666. Viena, Porträtsammlung, Bildarchiv und Fideikommissbibliothek der Österreichischen Nationalbibliothek

de guerra con sus lúgubres compañeros, y al otro lado el Parnaso, en el que las Musas, con faldas de aros y pelucas largas, bailaban y tañían. Una vez que Cupido, dios del amor, lograba expulsar a Vulcano y su compañía, forjaba para la pareja nupcial un anillo de bodas, que se llevaba consigo al cielo.

En el segundo acto, ante las iniciales iluminadas de la L (de Leopoldo) y la M (de Margarita) se desarrollaba el combate entre Hércules y los centauros. Desde el emperador Maximiliano I, la tipología de Hércules era un elemento esencial de la ideología soberanista de los Habsburgo[49], ampliamente desarrollada sobre todo por su nieto y sucesor en el trono imperial, Carlos V[50], y que con los emperadores Leopoldo I, José I y, sobre todo, Carlos VI, se cultivó con intensidad. En este caso, con la victoria de Hércules sobre los centauros se hacía alusión al papel de garante de la paz de Leopoldo I, papel que se seguiría fomentando mediante el matrimonio con la infanta española. Una torre simbolizaba la Augusta Casa de Austria y un castillo, a España; tenían, respectivamente, las inscripciones luminosas de «Vivat Austria» y «Vivat Hispania».

En el tercer acto del espectáculo pirotécnico aparecía el templo de Himeneo, dios de las nupcias, sobre cuyo altar un águila enviada por Júpiter encendía el fuego de la alegría. Sobre el templo aparecía entre llamas el ave Fénix como símbolo del emperador que se sacrificaba a sí mismo por sus súbditos. Las estatuas, pirámides y columnas situadas en torno al templo y sobre el mismo debían representar los reinos y dominios hereditarios que mediante los cohetes y petardos que se encendían en ellos, expresaban su alegría por el acontecimiento. Finalmente, las llamas y los cohetes formaban las letras «A.E.I.O.U.» y rendían así el homenaje final a la casa imperial.

Para que los espectadores pudieran comprender las complejas relaciones alegóricas —siguiendo la costumbre de los torneos—, se imprimió un programa que explicaba la acción dramática de los fuegos (fig. 3). Estaba provisto de grabados en los que se reproducían los tres actos del espectáculo, pero no en su secuencia cronológica, sino de forma sincrónica. Esto no se debía sólo a cuestiones técnicas de imprenta, en tanto que se quería plasmar en una sola plancha el mayor número de elementos del evento, sino también al hecho de que la descripción de la fiesta —lo único perdurable de un espectáculo efímero *a priori*— debía tener un efecto aun más resonante que el propio acontecimiento. De los fuegos artificiales de 1666 se sabe que, debido a la humedad, no se logró de ningún modo el efecto deseado y que incluso se produjeron algunos heridos y un muerto.

Una contradicción similar entre el ideal pretendido y la realidad atañe a la segunda cumbre de las fiestas nupciales, el ballet ecuestre *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*[51], que, como *performance* barroca[52] y tras una preparación que duró casi un año, tuvo lugar el 24 de enero de 1667 en el patio interior del palacio imperial (fig. 4).

En este caso, el espectáculo al aire libre se malogró en gran medida por celebrarse en pleno invierno. El aguanieve arruinó los vestidos de seda y los penachos de plumas de los participantes, y, sin duda, no hubo de ser tampoco grato para los espectadores en las tribunas. Como es natural, nada de esto se menciona en la relación de fiesta; el ballet

ecuestre se apostrofa como el espectáculo más fastuoso, magnífico y brillante que pudiera imaginarse. La descripción que hizo de la fiesta Francesco Sbarra, poeta italiano de la corte, se redactó antes del acontecimiento, se imprimió en versión italiana y alemana y se envió a todas las cortes europeas relevantes, para dar cuenta de la gran festividad de la corte imperial.

Un guión anónimo que se ha conservado en Viena[53], muestra que la concepción inicial del ballet ecuestre era mucho más compleja de lo que luego se realizó. El arquitecto Carlo Pasetti, expresamente contratado en Parma, erigió en el patio del palacio tribunas para los espectadores y una decoración palaciega, que se podía transformar en el Templo de la Eternidad; proyectó también seis carruajes, que, en comparación con los carros triunfales inicialmente previstos, resultaban, sin embargo, construcciones bastante simples.

Fig. 4 Anónimo, *Escenas del ballet ecuestre «La contesa dell'Aria e dell'Acqua»*, 1667. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung [HB 14618]

Se hicieron estampas de la nave de los Argonautas, de los carros de los cuatro elementos y del carro de la Gloria, así como de las varias figuras del ballet ecuestre. A la descripción de la fiesta se añadía, además de estos testimonios iconográficos, la partitura impresa de la música del ballet de Johann Heinrich Schmelzer, lo que constituye una auténtica rareza, pues, conforme a su destino funcional, esta especie de «música utilitaria» rara vez se anotaba.

Precisamente en el caso del ballet ecuestre de Viena resultan muy evidentes las intenciones propagandísticas de semejante espectáculo cortesano. Tanto a los propios súbditos, como a las cortes extranjeras, se quería mostrar de forma contundente el poder de la Casa de Austria reforzado por el reciente enlace entre miembros de la línea austríaca y la española. Había que exponer de un modo palmario la posición de predominio de los Habsburgo en la lucha por la hegemonía en Europa, sobre todo al rey de Francia Luis XIV, quien poco antes se había casado con María Teresa, la hermana mayor de Margarita Teresa.

Cuando en *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* el emperador Leopoldo I entraba en el patio como auténtico dominador de los elementos en un fastuoso *trionfo* de los genios de Habsburgo, y la Gloria le entregaba como trofeo el Toisón de Oro, se trataba de una respuesta directa a las provocaciones de Luis XIV. Siete años antes, en 1660, al entrar en París el rey francés se había hecho recibir por una nave de los Argonautas con el Toisón de Oro[54], claro signo de que también los Borbones reclamaban para sí la orden familiar de los Habsburgo. Y sólo dos años después, en 1662, Luis XIV desfiló vestido de emperador romano en otra fiesta ecuestre. Una exhibición tan indisimulada de las pretensiones imperiales no podía quedar sin respuesta por parte de los Habsburgo: el ballet ecuestre de 1667 en Viena fue una de las respuestas.

En este contexto político hay que considerar también la ópera barroca vienesa más conocida, *Il pomo d'oro*[55]. El episodio mitológico del juicio de Paris se convirtió en un acto de homenaje a la nueva emperatriz: las tres contrincantes divinas, Juno, Palas Atenea y Venus, renuncian a la manzana de oro en favor de la infanta Margarita Teresa y muestran su reverencia a las virtudes reunidas en su persona, la sabiduría, la valentía y la belleza.

Il pomo d'oro estaba prevista inicialmente para las fiestas nupciales de Leopoldo y Margarita Teresa, pero no se representó hasta 1668, entre otras cosas porque no se había terminado la construcción del nuevo edificio de la ópera, el segundo edificio teatral exento de Viena. Esta obra arquitectónica se había encomendado a Lodovico Ottavio Burnacini, a quien también se deben los magníficos figurines y la escenografía de

Fig. 5 *Decorado de Lodovico Ottavio Burnacini para el prólogo de la ópera «Il pomo d'oro»* (detalle), 1668. Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek [Misc. 143/2]

Il pomo d'oro (fig. 5). Dada la importancia de la ocasión, el libreto no sólo se ilustró profusamente con estampas y se imprimió en varias ediciones, sino que además se tradujo al alemán[56] y al español[57] y, a efectos de la propaganda política pretendida, se envió a toda Europa.

La música de esta ópera —excepto la de dos escenas, compuesta por el propio emperador Leopoldo— era de Antonio Cesti y la música de los ballets era de Johann Heinrich Schmelzer; la coreografía de las danzas correspondía al maestro de ballet Santo Ventura y la de las escenas de combate al maestro de esgrima Agostino Santini.

El hecho de que la fastuosa ópera sólo se repitiera dos veces, que el nuevo teatro de madera apenas se utilizara en los siguientes años[58] y que finalmente fuera totalmente desmontado durante el sitio de Viena por los turcos en 1683, dado su alto riesgo de incendio, muestra otra vez más el carácter efímero del teatro barroco de corte.

También en el caso de *Il pomo d'oro,* lo único que ha quedado de la obra son los textos impresos y las estampas de los decorados, así como veinticinco hojas originales coloreadas a mano —la dedicatoria, los veintitrés decorados y la vista interior del teatro—, que constituyen una rareza absoluta. Fueron en su origen propiedad privada de los Habsburgo y, con toda probabilidad, eran los ejemplares dedicados a la pareja imperial por el taller de Lodovico Ottavio Burnacini.

DIVERSIONES DE CUARESMA Y CARNAVAL

El arquitecto y escenógrafo Lodovico Ottavio Burnacini, hijo de Giovanni Burnacini mencionado antes, fue el responsable del montaje de todas las fiestas que se organizaban en la corte imperial en la segunda mitad del siglo XVII. Dan testimonio de su inagotable inventiva las estampas de los decorados encuadernadas en los libretos impresos de las grandes óperas, así como dos espléndidos volúmenes compilatorios con dibujos originales a mano, en parte coloreados a la acuarela, que se han conservado en el museo del teatro de Viena[59]. Muestran la enorme diversidad de festejos con los que sabían entretenerse en la corte imperial durante todo el año.

Entre estos dibujos hay figurines de personajes de la *commedia dell'arte*, que tienen que ver con las comedias de carnaval representadas por los pajes de la corte (*Edelknabenkomödien*)[60]. Los pajes eran hijos de las más distinguidas familias de la nobleza, puestos al servicio personal de la pareja imperial. No percibían ningún sueldo, pero a cambio recibían formación lingüística, musical y física por parte de maestros de lengua, danza y esgrima, para sus futuros cometidos en la corte. En época de carnaval se les ofrecía la ocasión de demostrar su talento lingüístico y dramático, representando obras de teatro italiano de repentización. Les incitaban a ello, por un lado, las compañías de la *commedia dell'arte* que actuaron en la corte, y, por otro, la ópera coetánea y los clásicos italianos y españoles del siglo XVI. Dan una idea de estas comedias tanto los textos conservados como, sobre todo, los coloridos figurines de Lodovico Ottavio Burnacini, quien creó toda una serie de tipos de la *commedia dell'arte* (Arlequín, Pantalone, Pulcinella, etc.).

En una segunda carpeta[61] se han conservado, en parecida abundancia y variedad, bocetos de trajes de Burnacini para otra celebración de carnaval de la corte de Viena, unas máscaras llamadas *Wirtschaften* (fig. 6). Los dibujos, coloreados a la acuarela y realzados en parte con oro y plata, muestran, reunidas en varios grupos, parejas ataviadas que representan a las mismas naciones y estamentos que se encuentran en las listas de participantes de estas fiestas. Se trataba de diversiones de disfraces sin ninguna configuración dramática, muy populares no sólo en Viena, sino también en muchas otras cortes europeas[62]. Los miembros de la alta nobleza encontraban en ellos la ocasión de eludir el estrecho corsé del ceremonial cortesano y disfrazarse —independientemente de

su verdadero origen y su rango— como representantes de cualquier nación, oficio o profesión posibles. Se decidía por sorteo el reparto de papeles y la composición de las parejas, en las que el hombre debía encargarse tanto de disfrazarse él mismo de un modo adecuado a su papel como de disfrazar a la dama que el sorteo le hubiera adjudicado; sólo el soberano y su esposa se presentaban siempre de la misma manera como anfitriones y recibían en el palacio a sus huéspedes enmascarados para un banquete seguido de un baile.

Dado que las *Wirtschaften* tenían lugar todos los años y siempre se sorteaban los mismos tipos de disfraces, es de suponer que no se confeccionaban nuevos vestidos cada año, sino que se dispusiera un fondo en el que los nobles de la corte podían elegirlos. Burnacini debió de hacer con tal fin los más diversos bocetos, entre los cuales elaboró algunos en forma de las refinadas miniaturas que hoy podemos ver. En los archivos se han conservado numerosas listas impresas de participantes, y en mayor número aún listas hechas a mano; las listas muestran que algunas máscaras se repetían siempre, con lo que se pueden distinguir básicamente tres tipos de *Wirtschaften*, que podían mezclarse: la variante internacional con representantes de diversas naciones europeas y extraeuropeas (por ejemplo germanos, romanos, venecianos, españoles, franceses, polacos y húngaros, egipcios, moros, chinos e indios); la variante urbana con artesanos (por ejemplo panaderos, carniceros, serenos o deshollinadores) y la variante rural —a menudo en forma de una boda campesina (*Bauernhochzeit*)— con campesinos en trajes típicos de los países de los Habsburgo, siervos, doncellas, pastores, viñadores y molineros.

Las *Wirtschaften* se organizaban en general como culminación y cierre de los carnavales en el martes de carnaval, pero a veces también con ocasión de acontecimientos políticos destacados, como coronaciones, visitas de estado o bodas. Así, la primera *Wirtschaft* comprobable de la corte imperial se celebró en 1653 durante la Dieta Imperial en Ratisbona[63]. En este caso —y sin duda en algún otro— se amañó el sorteo, como lo demuestra el hecho de que el candidato a la corona del Sacro Imperio, Fernando (IV), apareciera disfrazado de «antiguo germano», demostrando así que aspiraba a la sucesión.

Una de las mayores *Wirtschaften* de la corte se celebró en 1698 con motivo de la visita del zar Pedro I[64]. El soberano ruso llegó a Viena con la esperanza de obtener el consenso del emperador para continuar la guerra contra los turcos, pero la parte austríaca estaba a favor de un armisticio, para terminar con los inveterados y sangrientos combates y poder dedicarse de lleno al enfrentamiento con Francia por la sucesión en el trono de España. Para compensar la falta de acuerdos

Fig. 6 *Figurines de personajes disfrazados diseñados por Lodovico Ottavio Burnacini para las máscaras («Wirtschaften») en la corte imperial de Viena*, segunda mitad del siglo XVII. Viena, Österreichisches Theatermuseum [Min. 20]

políticos, se entretuvo a la legación rusa con numerosas fiestas, entre otras con una *Wirtschaft*, que esta vez tuvo lugar en julio, fuera de la época de carnaval. El zar Pedro I pudo elegir su disfraz y apareció con el vestido de un campesino frisio, que él mismo había traído de Holanda.

Otra de las diversiones de carnaval muy populares en la corte imperial eran los paseos en trineos, cuyas cajas presentaban a menudo formas de animales o figuras alegóricas[65]. Se les solía asignar un lema, que regía la decoración de los trineos y las máscaras de los participantes. Cuando las excursiones en trineo formaban parte de un programa de fiestas más amplio, acaso con motivo de una boda[66] o una coronación, se describían y documentaban tan minuciosamente como los demás festejos, y así servían tanto para el mero placer de la sociedad cortesana, como de homenaje ceremonial a la pareja soberana. Igual que en las *Wirtschaften*, en estos desfiles también se sorteaba qué dama había de llevar en su trineo el caballero invitado, así como el orden secuencial de los trineos, aunque en cualquier caso, respetando los rangos de la corte, la pareja imperial siempre iba en cabeza[67].

Si el carnaval era sin duda la época preferente para celebrar festejos de cualquier tipo, en época de cuaresma no se quería prescindir del teatro y así, ya en la primera mitad del siglo XVII, se introdujo en la corte de Viena una nueva forma del teatro religioso, el *sepolcro.* Esta variante especial de *sacra rappresentazione* se ejecutaba en Semana Santa ante el Santo Sepulcro en una de las capillas de la corte. La música para la ocasión solía proceder de uno de los maestros de capilla y en algunos casos incluso del propio emperador Leopoldo[68]. El decorado único, que constaba de un fondo y de uno a tres telones, y los trajes de las figuras, en su mayor parte alegóricas, fueron de nuevo obra de Lodovico Ottavio Burnacini; también se han conservado algunos bocetos de decorados de su propia mano para esta forma del *Theatrum Sacrum*[69].

Al concluir la cuaresma, la corte de Viena volvía a dedicarse enseguida a los festejos mundanos, pues los cumpleaños del emperador Fernando III y Leopoldo I caían ambos en verano (junio y julio) y se fue asentando la costumbre de festejarlos con óperas. No tardarían mucho en sumarse, como motivo de fiestas, los cumpleaños de las emperatrices y del sucesor en el trono y más tarde también la onomástica de los miembros de la familia imperial.

De este modo, el calendario de fiestas de la corte vienesa, que representa como modelo destacado a otras muchas cortes europeas, estaba dividido con precisión por una multitud de ocasiones: por un lado, por las fiestas del ciclo anual o del año eclesiástico, con las Navidades y la Pascua como períodos principales, y, por otro, por las fiestas del ciclo vital: nacimiento, boda, muerte y —específicamente para el soberano— el juramento sucesorio y la coronación. Sobre todo las fiestas del ciclo vital, especialmente las bodas, se organizaban con los elementos festivos más diversos, que subsistieron hasta bien avanzado el siglo XVIII: los torneos, representaciones teatrales y musicales, bailes, máscaras, banquetes, cacerías, desfiles en trineo y ceremonias eclesiásticas se alternaban en festejos que duraban varios días. Servían tanto para entretener a la corte y a sus invitados, como para demostrar el poder y la grandeza del soberano, glorificar a la dinastía y manifestar las respectivas pretensiones de dominio frente a otras dinastías.

1 *Cfr.* sobre los autómatas de mesa: Berns 1996, pp. 34-38.
2 *Cfr.* sobre arcos triunfales en general: Erffa 1958.
3 Calvete de Estrella, 1552 (1933); *cfr.*, entre otros, *Los Austrias* 1993, pp. 130-132.
4 Boch 1595. *Cfr.*, entre otros, Doutrepont 1937.
5 Boch 1602.
6 Gevartius 1635; *cfr.* Martin 1972; Mc Grath 1975.
7 *Gründtliche* 1563, *cfr.* Wünsch 1914; Haselberger-Blaha 1956, pp. 73 y 74; Blaha 1950, pp. 41 y ss., 102 y ss.; *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, pp. 255 y 256.
8 *Cfr.* Blaha 1950, p. 140, núm. 24; *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, p. 307.
9 *Cfr.* Haselberger-Blaha 1956, p. 66 y ss., 80 y 81, lám. 52; Matsche 1981, p. 314; *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, pp. 75 y 267; Vocelka 1997, p. 272.
10 *Der Sig=prangende* 1699.
11 Fachner 1699; *cfr.* Seifert 1988, p. 69 y lám. 129; *El teatro descubre América* 1992, pp. 106 y 107.
12 *Cfr.* sobre el ceremonial fúnebre de los Habsburgo: Brix 1971 y 1973; Hawlik-Van de Water 1989; Popelka 1994; Vocelka 1997, pp. 288-304.
13 *Cfr. Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, pp. 134, 135, 263-265; Sommer-Mathis 1994, pp. 128-132.
14 *Cfr.* Brix 1973, pp. 220-224, 230-238, láms. 218-223.
15 *Ibidem*, pp. 234 y 235, lám. 223.
16 *Ibidem*, pp. 230-233, lám. 218.
17 *Ibidem*, pp. 224, 235-244, láms. 224-226, 231 y 236.
18 *Ibidem*, pp. 235, 236, 238-244 y 262; Matsche 1981, pp. 316 y 317; *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, p. 269.
19 *Cfr.* Brix 1973, pp. 248-252, láms. 232-235 y 237.
20 *Breue relatione* 1617; *cfr.* Maťa 2002; Seifert 1998. Según los conocimientos actuales, las primeras representaciones operísticas fuera de Italia tuvieron lugar en el carnaval de 1614 en el arzobispado de Salzburgo; *cfr.* Seifert 1995, p. 107; Seifert 2001, p. 107.
21 Maťa 2002, p. 77-79.
22 *Cfr.* sobre las fiestas nupciales: Ham 1995, pp. 1-159; Seifert 1985, pp. 30-33; Seifert 1988, pp. 13-18.
23 *Inventione di Balletto* 1631; Seifert 1985, pp. 30 y 31; Seifert 1988, pp. 14 y 15, láms. 15-17.
24 *Cfr.* Benedik 1993, pp. 29-31.
25 Sommer-Mathis 1992, pp. 8 y 9.
26 *Ibidem*, pp. 10 y 11.
27 *Cfr.* la fiesta de 1699, antes mencionada, con motivo de la boda del sucesor José I con Amalia Guillermina de Braunschweig-Wolfenbüttel.
28 *Il Sole, et dodici segni* 1631; Seifert 1985, p. 31; Seifert 1988, pp. 15 y 16.
29 *Orfeo* 1631; Seifert 1985, p. 32; Seifert 1988, p. 16.
30 *La Caccia felice* 1631; Seifert 1985, pp. 32 y 33, 207-209; Seifert 1988, pp. 16 y 17, láms. 10 y 11.
31 Sommer-Mathis 1994; Reyes Peña 1994; Sommer-Mathis 2000.
32 Díez Borque 1995; Ferrer Valls 1996; Pedraza Jiménez 1998.
33 Sommer-Mathis y Reyes Peña 2000.

34 Vega 1633.

35 *Emulación de los Elementos* 1635. El tema de la competición entre los elementos fue muy recurrente en las fiestas cortesanas, sobre todo en torneos y ballets ecuestres, y también fue el tema del famoso espectáculo ecuestre *La contesa dell'Aria e dell'Acqua,* que en 1667 se representó en Viena con motivo de la boda del emperador Leopoldo I con la infanta española Margarita Teresa (*cfr. infra*).

36 *Relatione delli Balletti* 1636; *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, pp. 153 y 154; *El teatro descubre América* 1992, pp. 157 y 158; Sommer-Mathis 1994, p. 44.

37 Sommer-Mathis 2001.

38 Vimina 1652.

39 Dietrich 1985, pp. 61-74; *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, pp. 148, 149 y 287; *El teatro descubre América* 1992, pp. 95 y 96; Sommer-Mathis 1994, pp. 46 y 47.

40 Ferrari 1653.

41 *Beschreibung und Abbildung* 1658; *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, pp. 149, 150, 283 y 284; *El teatro descubre América* 1992, pp. 97 y 98.

42 Maccioni 1658; Straub 1969, pp. 211-216; *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992 pp. 149, 150, 283 y 284; *El teatro descubre América* 1992, pp. 98-100.

43 Fagiolo dell'Arco y Carandini 1977-1978, p. 175; Fagiolo dell'Arco 1997, p. 393.

44 Fagiolo dell'Arco y Carandini 1977-1978, p. 39; Bastl 1996, p. 206; Fagiolo dell'Arco 1997, p. 229.

45 Fagiolo dell'Arco y Carandini 1977-1978, pp. 93-105; Fagiolo dell'Arco 1997, pp. 289-302.

46 *Von Himmeln entzündete* 1667; Alewyn y Sälzle 1959, pp. 103-105; Seifert 1988, pp. 27 y 28; Sommer-Mathis 1994, p. 48; Bastl 1996, pp. 210-214.

47 Grossmann 1998, pp. 46-50.

48 También con motivo de la segunda y la tercera bodas del emperador Leopoldo I en 1673 y 1676 se prendieron fuegos artificiales alegóricos parecidos.

49 Bruck 1953.

50 Checa Cremades 1987, pp. 114-124.

51 Sbarra 1667; Alewyn y Sälzle 1959, pp. 105-114; Haider-Pregler 1969; Seifert 1985, pp. 59 y 60; Seifert 1988, pp. 29-31; *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, pp. 151 y ss., 285 y ss.; *El teatro descubre América* 1992, pp. 101-103; Sommer-Mathis 1994, pp. 48 y 49.

52 *Cfr.* Fidler 2000, p. 359.

53 Viena, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Ältere Zeremonialakten, leg. 8.

54 Möseneder 1983.

55 Sbarra 1667/1668; Alewyn y Sälzle 1959, pp. 114-119; Seifert, 1985, pp. 62-66, 320-322, 378-383; Seifert 1988, pp. 36-40; *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, pp. 152, 287 y 288; *El teatro descubre América* 1992, p. 104; Sommer-Mathis 1994, pp. 49 y 50; Goloubeva 1997; Sommer-Mathis 1998; Sommer-Mathis 2002.

56 Primero se publicó el libreto sólo como escenario alemán;. hasta 1672 no se tradujo el texto completo.

57 Sbarra 1668.

58 Estaba reservado sólo a los mayores fastos teatrales: en 1674, la ópera de cumpleaños de Leopoldo I *Il ratto delle Sabine* y la ópera con motivo del nacimiento de la archiduquesa Ana María *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*; en 1678, *La Monarchia latina trionfante* para el nacimiento del sucesor en el trono, José.

59 Viena, Österreichisches Theatermuseum, Min. 20 y 29.

60 Dietrich 1965, pp. 15-26, 53-64; *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, pp. 155 y 156; *El teatro descubre América* 1992, pp. 163 y 164.

61 Viena, Österr. Theatermuseum, Min. 20, Gregor [1925], pp. 5-14; Biach-Schiffmann, 1931, pp. 71-84.

62 *Cfr*. *Federschmuck und Kaiserkrone* 1992, pp. 154, 155, 289 y 290; *El teatro descubre América* 1992, pp. 159-162; Sommer-Mathis 1994, p. 50; Schnitzer 1995, pp. 305-331; Bastl 1996, pp. 225-228.

63 Viena, HHStA, Ältere Zeremonialakten, leg. 4, sin fol., y Hofzeremonialprotokoll, vol. 1, pp. 120-130.

64 Viena, HHStA, Ältere Zeremonialakten, leg. 18, sin fol., y Hofzeremonialprotokoll, vol. 5, fol. 439r-440v.

65 *Cfr*. los bocetos de Lodovico Ottavio Burnacini para dichos trineos (Viena, Österr. Theatermuseum, Min. 29).

66 Se celebró un desfile en trineo tanto en 1667, con motivo de la primera boda del emperador Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa, como con ocasión de su tercer matrimonio con Eleonora Teresa de Pfalz-Neuburg en 1677.

67 *Cfr.* Bastl 1996, pp. 216-225.

68 El *sepolcro Il lutto dell'Universo* (1668) se considera como una de las mejores composiciones del emperador Leopoldo I; *cfr. Musica Imperialis* 1998, p. 314.

69 Viena, Österr. Theatermuseum, Min. 29; *cfr.* Biach-Schiffmann 1931, pp. 65-71; Schnitzler 1971.

T E A T R O

EL TEATRO BARROCO EN ESPAÑA Y PORTUGAL

Mercedes de los Reyes Peña

El teatro en su doble condición de texto literario y espectacular fue un fenómeno de una importancia extraordinaria en la España barroca y con repercusiones en muy distintas áreas de la vida. Plenamente profesionalizado y reglamentado, el espectáculo teatral fue la única diversión cotidiana y colectiva de la que se podía disfrutar en la época y el público se entregaba a ella con auténtica fruición. Para comprender las expectativas que este teatro despertaba y su significación para los espectadores seiscientistas, resultan muy ilustrativas estas palabras de Juan Manuel Rozas:

> En efecto, ese público, en parte analfabeto, sin libros, sin museos, sin casi láminas, sin carteles en las calles, sin radio, sin cine, sin televisión, sin la terrible propaganda de nuestros días de sociedad de consumo, sin periódicos, sin revistas, sin grandes ciudades, sin salas de fiesta creadoras de erotismo, sin rápidos medios de transporte para viajar o huir de lo cotidiano, sin teléfono, etc., concentró en el teatro muchas cosas: evasión, afirmación nacional, erotismo, mística, curiosidad, noticia. Y hasta cultura. El teatro fue el ministerio de educación de masas en el siglo XVII, con todo el aparato de propaganda inherente a un estado barroco[1].

Además de todo eso, el teatro fue también un negocio lucrativo, es decir, «una actividad de la que se obtenía un creciente beneficio económico que en parte explica su auge y desarrollo», como apunta Carmen Sanz Ayán[2]. Instituciones piadosas, cabildos municipales y personas particulares se aprovecharon en el Siglo de Oro de los ingresos generados por el teatro. Su extendida aplicación a obras asistenciales fue un serio inconveniente para la prohibición de las representaciones, tan reclamada por muchos moralistas. Pero la influencia del teatro fue todavía más amplia, pues incidió en las mismas formas y sentido de la vida. El teatro informaba la vida diaria del hombre barroco, abarcando grandes sectores de la vida pública y de la vida privada[3]. La celebración de acontecimientos relacionados con la monarquía o la religión —entradas y bodas reales, embarazos de la reina, nacimiento de príncipes, festividades litúrgicas, canonizaciones de santos...— se acompañaban de manifestaciones teatrales y parateatrales y, en el ámbito individual, la importancia de la apariencia frente a la realidad —del parecer frente al ser— hacía que se viviera hacia fuera, en una continua representación, pendiente siempre de la opinión ajena. Es más, a pesar de su descalificación por muchos hombres de iglesia, el teatro llega a invadir las mismas prácticas religiosas: los predicadores gustaban de atraer y sorprender a los fieles en sus sermones con efectismos teatrales e iban a oír a los comediantes para aprender pronunciación y acción[4]. Cifra de ese desbordamiento de la teatralidad que se produce en el Barroco es la consideración de la vida terrena como teatro, tema magistralmente dramatizado por Calderón en su auto sacramental *El gran teatro del mundo.* En él, la ficción se apodera por completo de la realidad: la vida no es más que teatro, donde cada uno representa su papel.

Este gusto y esa dependencia del teatro propicia la aparición de muy diversas manifestaciones teatrales que se desarrollan en muy variados lugares de representación. Junto a los espacios escénicos específicos —corrales y coliseos—, la actividad teatral se realizaba en espacios utilizados de forma accidental para ello, como calles o plazas —sobre tablados o carros—, iglesias, conventos, patios de colegios, salas palaciegas, jardines, estanques, ermitas o casas particulares. De todos estos espacios, nuestra atención se focalizará en los corrales, patios o casas de comedias, que son los teatros comerciales del siglo XVII; en los coliseos, cuyo nacimiento se produce en un ámbito cortesano y presentan ya las características de los teatros modernos; y en las representaciones sobre carros durante el *Corpus Christi*, que con carácter circunstancial —una vez al año con motivo de la festividad litúrgica— se convierten en habituales al ejecutarse año tras año como parte fundamental de la fiesta. Desde hace algunas décadas, el estudio del teatro como espectáculo ha impulsado a los investigadores a interesarse por esos lugares escénicos, con la consecuente

Fig. 1 *Corral de comedias de Almagro: vista del patio, escenario y galerías laterales*

aparición de una rica bibliografía que ha aportado datos preciosos y precisos sobre esos distintos espacios teatrales y sus posibilidades para la puesta en escena[5].

La aparición de los corrales de comedias como lugares hechos ex profeso para la representación, hay que situarla en líneas generales en la década de 1580. No sólo existían en las ciudades importantes, como Madrid —sede de la corte—, Sevilla —puerto y puerta de las Indias—, Valencia..., sino también en pequeñas ciudades y pueblos, como muestra la investigación de archivo, que se ha intensificado desde hace algunos años y que está viendo la luz en actas de congresos, artículos de revistas y libros monográficos[6]. Si respecto a su fisonomía los corrales de comedias no responden a un mismo modelo, pues hay una sorprendente variedad, todos presentan unas características más o menos comunes, particularmente en lo relativo al espacio escénico, es decir, al lugar reservado a los actores. Tampoco conviene olvidar que la mayoría de los corrales no poseen la misma fisonomía a lo largo de toda su historia, pues muchos se inauguran sin terminar y crecen y se modifican a medida que lo requieren las necesidades.

Para hacernos una primera idea de lo que era un corral de comedias en el Siglo de Oro, comenzaremos mostrando el único conservado con actividad dramática en la actualidad: el Corral de comedias de Almagro (Ciudad Real)[7]. Como indica J. J. Allen, «es el único teatro al aire libre en Europa que nos puede servir hoy para representar tanto los corrales españoles como los teatros públicos isabelinos de la época de Shakespeare»[8]. Estaba —y está— ubicado en la acera de la umbría de la Plaza Mayor (en el actual número 17) y fue construido en el patio del llamado Mesón del Toro, dejando de utilizarse como teatro hacia mediados del siglo XIX (hasta 1837, al menos, funcionó como tal) para continuar con su primitiva función de hospedaje que nunca abandonó[9]. Tras haber tenido cegadas sus galerías y escenario por unas paredes de adobe y cal durante más de un siglo, su descubrimiento se produjo en 1952, al derrumbarse un tramo de las yeserías que cubrían las galerías del primer piso a

causa de unas fuertes lluvias. Rehabilitado, se inauguró en 1954 y fue declarado monumento histórico-artístico en 1955[10]. En la actualidad, ocupa una superficie de unos 300 m^2 y su estructura responde en términos generales a la de muchos corrales de comedias áureos (fig. 1). Presenta un patio de forma rectangular abierto al cielo, que aparece rodeado en tres de sus lados por una galería. Dicha galería está definida por una serie de pies derechos de madera, con zapatas y sobre basas de piedra caliza, y dos columnas, también calizas, situadas a ambos lados de la entrada. Esta estructura soporta una galería en el primer piso —corredor bajo— y otra en el segundo —corredor alto—, definidas igualmente por pies derechos de madera con zapatas y antepechos de mampostería y balaustrada de madera. Frente a la entrada del patio, se encuentra el escenario. Un zaguán da acceso al patio desde la Plaza Mayor

En cuanto a sus dimensiones, el patio —sin las galerías laterales ni la situada frente al tablado— tiene hasta la pared de fondo del escenario —tras la que se encuentra el vestuario— un promedio de 21,30 m de largo por 9 m de ancho. Las galerías laterales tienen por término medio unos 2 m de anchura, que se amplía a 2,80 m en la galería frontera al tablado. El escenario, cubierto por un techo colgadizo, tiene unos 8,12 m de ancho por la parte delantera, 5,30 m de fondo hasta la fachada del vestuario y 1,50 m de altura. Bajo el escenario, dos gruesas columnas de piedra sostienen el tablado, fijadas sobre el empedrado original, cuyo nivel con respecto al suelo del patio presenta una excavación de 1,12 m aproximadamente[11]. Se trata de un escenario semejante al de otros corrales de comedias: el tablado, elevado sobre el nivel del suelo del patio y proyectándose hacia él, se encuentra rodeado de espectadores por tres de sus lados, con un fondo en el que una serie de pies derechos sostienen una galería superior. Éstos determinan una serie de huecos que se cubrían con cortinas y que permitían la salida de los actores desde el fondo del escenario. El espacio existente entre esos pies derechos y la pared de fachada del vestuario tiene 0,84 m.

Así configurado en su estado actual, cabe preguntarse por su antigüedad y su autenticidad, como bien señala Allen. Si hasta hace poco tiempo la documentación conocida no era anterior al siglo XVIII, aunque apuntaba hacia un corral bastante más temprano —muy anterior a 1680—, el reciente descubrimiento por Concepción García de León de un protocolo notarial de 1636 permite remontar su construcción a 1628 —en 1629 se sabe que funcionaba— y facilita, además de otros importantes datos, el nombre del responsable de su fábrica y primer propietario: el licenciado don Leonardo de Oviedo, presbítero y vecino de Almagro[12]. Recientes sondeos arqueológicos realizados sobre determinadas zonas del corral confirman la ejecución de esas obras y aportan igualmente datos de gran interés[13]. Si bien es verdad que estas investigaciones suponen un paso fundamental para la reconstrucción histórica de este lugar escénico, todavía sigue necesitado de ellas, pues los nuevos datos dejan abiertas numerosas interrogantes a las que habrá que ir dando cumplida respuesta. Proyectados sobre el corral que acabamos de describir y omitiendo por razones de espacio muchos detalles, esos nuevos datos informan de:

a) La existencia de dos galerías en el primer y segundo pisos frente al tablado —«corredor bajo» y «corredor alto»—, siendo en el primero donde la corporación municipal asistía a las representaciones. En otros corrales, las presenciaba en la misma posición pero en el segundo corredor, mientras que el primero se reservaba para las mujeres de clase popular (era la llamada «cazuela»).

b) La existencia de dos niveles superiores de galerías o corredores laterales —bajos y altos—, así como de aposentos en ellos[14]. Por los contratos de arrendamiento del mesón y corral, conocemos que había aposentos cuyas ventanas daban al tablado, lo cual apunta a un escenario rodeado de espectadores por tres de sus cuatro lados, como sucede hoy. También hay noticia de que, ya en 1629, al menos uno de los aposentos estaba ubicado en una propiedad vecina: en una casa-tienda situada al lado izquierdo del corral y adquirida por don Leonardo de Oviedo en dicho año. Esta práctica era frecuente en los corrales, pues los vecinos de las fincas colindantes abrían huecos en las paredes de medianería para ver las representaciones desde sus respectivas casas. En el estado actual del Corral de Almagro, tres ventanucos en la galería del primer piso comunican casas contiguas con el patio de comedias[15].

c) La existencia de gradas[16] y bancos. Gradas que suponemos que estarían situadas en la planta baja entre los pies derechos que al nivel del suelo del patio sostenían las galerías superiores y las paredes de medianería del corral, y bancos que deberían de ocupar parte de la superficie del patio.

Los sondeos arqueológicos realizados han permitido documentar el pavimento original del patio, que se encuentra por debajo del actual. Se trata de un empedrado de canto rodado cuarcítico con elementos de mayor tamaño que los del empedrado que hoy posee. También se ha podido constatar una diferencia de nivel entre el suelo del patio —desnivelado— y el de las galerías circundantes, que se hallaba a mayor altura. Este escalón, frecuente en otros patios manchegos, preservaba a las galerías cubiertas del posible encharcamiento procedente del patio descubierto[17].

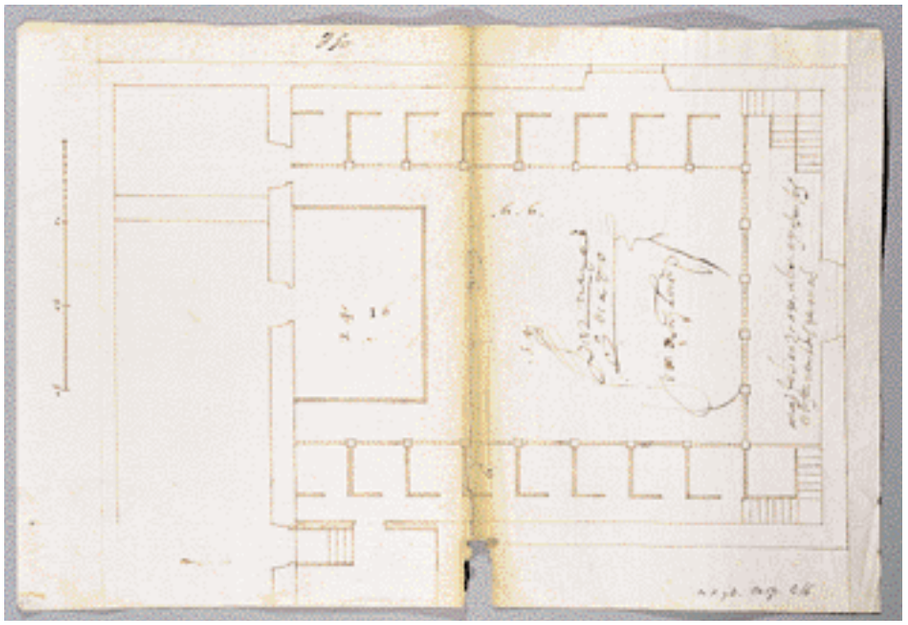


Fig. 2 *Planta de la Casa de comedias de Toro*. Zamora, Archivo Histórico Provincial [Mapas, planos y dibujos, carp. 2, núm. 6]

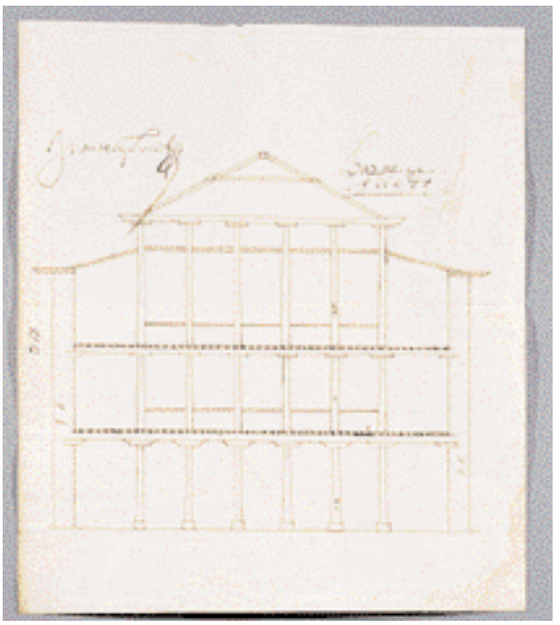


Fig. 3 *Alzado de la Casa de comedias de Toro*. Zamora, Archivo Histórico Provincial [Mapas, planos y dibujos, carp. 2, núm. 7]

La superficie ocupada por el antiguo corral parece ser más amplia que la que tiene en la actualidad, pues, según las dimensiones que presentan éste y el mesón en el Catastro de Ensenada (siglo XVIII), era de 566 m^2. Si a ellos se añaden los 56 m^2 de la casa-tienda adquirida por don Leonardo de Oviedo en el lado izquierdo, nos encontramos con una superficie de 622 m^2, más del doble de la actual[18]. Esta plausible mayor extensión del primitivo corral lleva a plantear la hipótesis de Franklin J. Hildy, que propugna la existencia de un corral más amplio, reducido más tarde por el lado derecho —conforme se entra desde la plaza— en una tercera parte de su tamaño original[19]. Si bien la argumentación de esta hipótesis puede resultar sugerente, su confirmación requiere una investigación de mayor calado sobre el corral y las propiedades vecinas. Y más cuando los arqueólogos encargados de los recientes sondeos apuntan la posibilidad de la presencia de unas galerías con más vuelo que las actuales, retranqueadas en un momento difícil de precisar para aumentar la luz del patio[20]. No obstante, se trata sólo de una primera percepción que nuevas catas ratificarán o descartarán.

Una fisonomía más o menos semejante a la del actual Corral de Almagro presenta el Corral de comedias de Alcalá de Henares, descubierto en 1981 bajo el Teatro Cervantes por Miguel Ángel Coso, Mercedes Higuera y Juan Sanz y del que quedan importantes restos arqueológicos. Construido en 1601-1602 en la Plaza del Mercado —actual Plaza de Cervantes—, nació en el seno del corral trasero de una vivienda, rodeado de casas colindantes y sin fachada a la calle —se entraba a él por un zaguán, que era una especie de pasillo o corredor cubierto—. De primitivo corral de comedias, el edificio pasó a mediados del siglo XVIII (1769) a coliseo techado, para convertirse después en un teatro romántico (1831) y, por último, en un local dedicado a proyecciones cinematográficas[21]. En su reconstrucción, realizada bajo el asesoramiento de un equipo de especialistas y la directa supervisión de Miguel Ángel Coso y Juan Sanz, se ha procurado respetar sus diferentes fisonomías y distintos usos, como testimonio de la dilatada historia de este lugar escénico. Estaba formado, igual que lo está el de Almagro, por la planta baja más otras dos a nivel superior. En la planta baja, se encontraba el patio, de forma rectangular y abierto al cielo. El empedrado original, de cantos rodados, se ha conservado parcialmente en varias zonas. En las galerías laterales de la planta baja y separadas del patio por un murete, corrían las gradas hasta fundirse con el tablado. Un pasillo, bajo las gradas de la derecha, servía de paso a los actores para el vestuario, situado en el foso del escenario. Es posible que en la fachada del patio frontera al tablado hubiera dos pequeños cuartos destinados a la venta de fruta y aloja[22]. Las

galerías laterales del primer y segundo pisos estaban divididas en aposentos, a los que se accedía por un pasillo posterior. A los ubicados junto al tablado, se entraba desde las propiedades vecinas. La galería situada frente al escenario en la primera planta era corrida y alojaba al público femenino. Sobre ella, la del segundo piso estaba dividida en aposentos, siendo el central el destinado a la corporación municipal. El escenario, de factura semejante al del Corral de Almagro, disponía bajo su techo colgadizo de un espacio para la maquinaria escénica: el llamado desván de las tramoyas, que se ha conservado casi intacto.

Planta rectangular y fisonomía parecida a la de los dos corrales hasta ahora descritos —Almagro y Alcalá— presenta la Casa de comedias de Toro (Zamora). En este caso, disponemos de dibujos de época, pues, junto a sus condiciones de construcción, se han conservado el plano original de su planta y el alzado de una sección transversal correspondiente a la parte frontera al escenario, firmados ambos por su constructor: el maestro carpintero Bartolomé de Oviedo (figs. 2 y 3)[23]. Hoy desaparecido —igual que los restantes a los que a partir de este momento aludiremos—, el corral se edifica, en 1605, en el Hospital del Pecador. No será el único corral nacido en un ámbito hospitalario, pues conviene recordar a este propósito que el teatro fue una importante fuente de ingresos para muchas instituciones de beneficencia. En patios de hospitales se erigen también, por citar dos ejemplos más, los patios de comedias de Guadalajara —en el Hospital de la Misericordia—[24] y Ávila —en el Hospital de la Magdalena—[25], habiéndose también conservado en ambos casos dibujos de época. A diferencia de los corrales de Almagro y Alcalá, con su patio abierto al cielo y galerías y escenario cubiertos, el de Toro, debido probablemente a las condiciones climatológicas de la zona, se diseñó con un techo en *belvedere,* como se aprecia en el alzado y en la escritura de construcción. Ello mejoraría las condiciones de estancia para los espectadores del patio, a lo que también contribuirían esos 300 bancos para dos personas cada uno que se mandan hacer. Por otra parte, la inclinación de 3 pies (84 cm) del suelo del patio hacia el tablado favorecería su visión de la escena.

Si el Corral de Toro, como muestra su planta, tenía los aposentos laterales proyectados hacia el patio y con entrada desde un pasillo posterior que arrancaba desde las paredes de medianería del corral, el madrileño Corral del Príncipe —igual que el también madrileño Corral de la Cruz— ofrece la particularidad de tener sus aposentos laterales ubicados en las casas colindantes tras las paredes de medianería, como pudo ocurrir con algunos del Corral de Almagro. En él, las gradas del piso bajo se elevaban escalonadamente hasta las paredes laterales de medianería y los aposentos del primero y segundo pisos —bajos y altos— eran cuartos que se asomaban al corral con rejas y

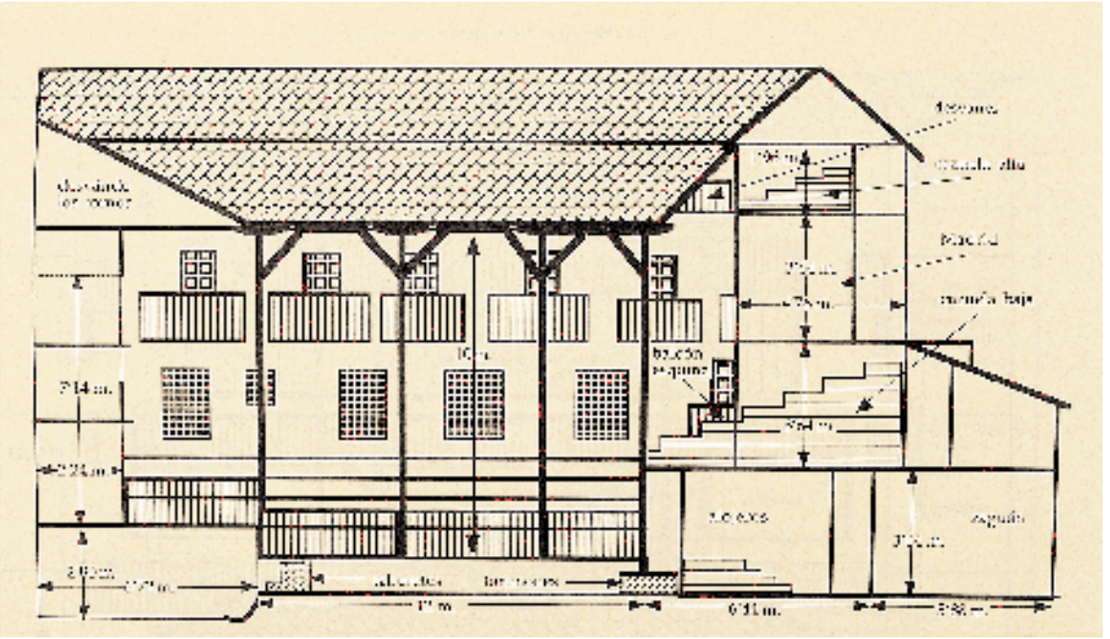


Fig. 4 *Sección longitudinal del Corral del Príncipe* (J. Mª Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 171, lám. 25)

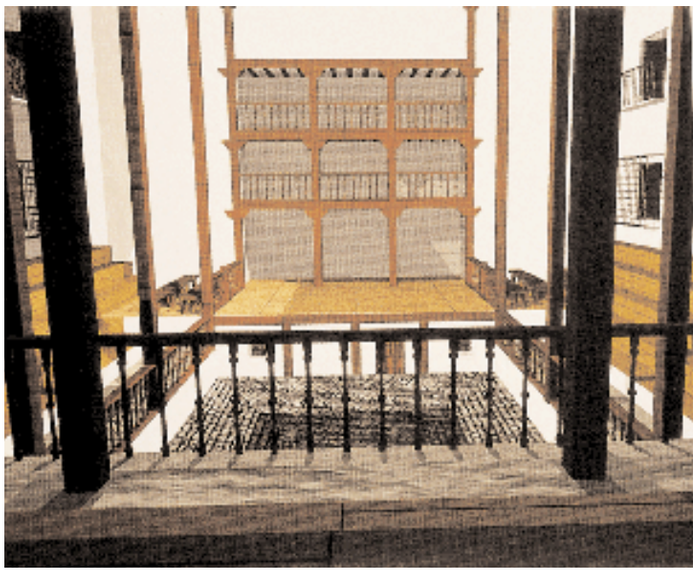


Fig. 5 *Reconstrucción virtual: vista del escenario del Corral del Príncipe desde la cazuela baja o principal* (José Mª Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 2000, lám. 5)

balcones desde las casas vecinas (figs. 4 y 5). Sobre ellos, a nivel del tercer piso, se hallaban los «desvanes», que eran pequeños aposentos con barandillas y separados unos de otros por delgadas paredes. Les daba entrada una puerta situada en su parte trasera, a la que se llegaba por un estrecho pasillo. El corral, situado en la calle del Príncipe (donde hoy se levanta el Teatro Español), se estrenó sin estar terminado (1583). Sobre él ha quedado documentación gráfica de época[26] y se han hecho numerosos estudios[27]. Además, su reconstrucción virtual permite visualizarlo tridimensionalmente y transitar por sus distintas dependencias[28]. Ocupaba una superficie de unos 586,43 m^2 y tenía planta baja más tres pisos (fig. 4). El patio abierto al cielo se cubría, igual que en otros corrales, por un toldo que protegía a los espectadores de los rayos del sol —la función teatral solía empezar a las dos de la tarde en los meses de otoño e invierno y a las cuatro en los de primavera-verano—, mejoraba las condiciones acústicas, y difuminaba la luz solar, favoreciendo la visión del escenario. En 1713, dicho toldo fue reemplazado por un tejado en *belvedere* que cogía «todo el claro del patio»[29]. El Corral del Príncipe hasta principios del siglo XVIII disponía de dos cazuelas o galerías corridas para mujeres en la fachada frontera al escenario: una en el primer piso —cazuela baja o principal— y otra en el tercero —cazuela alta—. Entre ambas, a nivel del segundo piso, había cinco aposentos, separados por tabiques y con sus respectivas puertas en la parte trasera, a los que se accedía desde un pasillo posterior. El central era ocupado por el cabildo municipal y los otros por nobles y miembros del mundo político. El espacio escénico o lugar de los actores era semejante en líneas generales a los ya vistos en otros corrales. El tablado, de 8 m de ancho por 4,50 m de fondo hasta el edificio del vestuario, avanzaba sobre el patio y tenía a cada lado, como prolongación de las gradas, una superficie —tabladillos— que podía servir para sentar a espectadores o para ampliar el área escénica, si lo requería la representación. La altura del tablado era de 1,68 m y bajo él se hallaba el foso, con una profundidad de 2,80 m. Se utilizaba como vestuario masculino y para la maquinaria escénica. El tablado estaba cubierto por un techo colgadizo apoyado sobre dos gruesos pies derechos. Detrás del tablado, había dos galerías o corredores superiores con barandillas de madera, sostenidos por pies derechos, bajo los cuales se encontraba el vestuario femenino (fig. 5). Los pies derechos, superpuestos unos sobre otros dividían el fondo de la escena en nueve huecos que, cubiertos con cortinas, permitían la salida de los actores desde la parte trasera de la misma. Sobre estos corredores, en un último nivel ya no visible para el público, se hallaba el desván de los tornos, utilizado, como el foso, para la maquinaria teatral.

La planta cuadrangular que presentan los patios de los corrales descritos es sustituida en otros por una semicircular, poligonal u ovalada, como sucede en la Casa de las comedias de Córdoba (1602)[30], la *Casa nova* de la Olivera de Valencia (1619)[31] y el Corral de la Montería de Sevilla (1626)[32]. Mientras que en la Casa de las comedias de Córdoba el patio sigue sin techar, en la Nueva Olivera y en la Montería nos encontramos ante teatros cubiertos por entero, que se aproximan al modelo italiano del coliseo. Precisamente, estas plantas teatrales, cercanas a la planta semicircular del teatro antiguo, hay que relacionarlas con las reflexiones teóricas sobre el edificio teatral y las realizaciones que se llevan a cabo en Italia durante el siglo XVI y primer tercio del XVII[33]. Sin embargo, en los tres casos citados, la parte del edificio destinada a los actores sigue fiel al modelo de escenario del corral de comedias ya descrito.

De estos tres últimos teatros referidos, nos detendremos en el Corral de la Montería, el primer ejemplo de tipología teatral oval en el marco europeo, como se ha indicado (*vid.* los dibujos de planta y alzado en «Espacios de representación» del presente catálogo)[34]. Fue proyectado en 1625 por el arquitecto milanés y maestro mayor de los Reales Alcázares Vermondo Resta. Erigido en el primer patio de la Montería del Alcázar sevillano —conocido hoy por el del León—, se inauguró en 1626. Constaba de planta baja más tres pisos. Éstos descan-

saban sobre 21 pilares de cantería y madera de pino. Los pisos primero y segundo estaban divididos en 22 aposentos cada uno, con antepechos de hierro forjado y celosías. Les daba acceso un pasillo, que los circundaba por la parte posterior. El tercer piso era una galería corrida con gradas de madera, destinada a las mujeres —«sitio de mugeres» leemos en el corte vertical—. En el patio, de tierra apisonada, se colocaban varias filas de sillas y de bancos, quedando un espacio posterior libre para los espectadores que veían de pie la representación. A los lados de la puerta principal, había una escalera para la entrada a los aposentos altos, otra para el sitio de las mujeres, una serie de dependencias habilitadas para contaduría, almacenamiento de sillas y bancos, y el aguador, corralillos para el desagüe de los tejados y una escalera conducente a los aposentos bajos. El corral disponía de una vivienda que podía ser utilizada por los comediantes. El patio se cerraba con una gran armadura de madera —el material prioritario en su construcción, junto al ladrillo y el yeso— sobre la que iba el tejado, que en su parte central tenía más de 18 m de altura con respecto al nivel del suelo del patio. El tablado (6,67 m de ancho x 3 m de fondo), elevado sobre el suelo, se proyectaba sobre el patio. Tenía en su parte posterior un edificio de madera de tres pisos a partir del nivel del tablado, con dependencias identificadas en la planta como «teatro», «vestuario» y «otro vestuario». La salida a escena de los actores se hacía desde el fondo del escenario, donde había dos corredores o galerías superiores. En contraste con la novedad de su planta, puede sorprender esta concepción escénica de la Montería, típica del escenario de corral y ajena a las innovaciones escenográficas italianas. No obstante, para Gentil Baldrich,

> no se puede pensar que la teoría de la escenografía era desconocida en la Sevilla de entonces; cualquier texto de perspectiva la tocaba [...]. Por ello, este olvido expreso nos aparece como una consciente intención de responder funcionalmente al estricto espacio de la representación tradicional española, que, sin sustraerse de la experiencia arquitectónica del edificio teatral, no se plantea, por innecesarias, novedades escénicas[35].

En cuanto su aforo, Sentaurens le atribuye capacidad para unos 1.400 espectadores[36]. Como punto de referencia, convendría ofrecer algunos de los aforos aventurados por sus respectivos investigadores para otros corrales aludidos. Así, para Nieto González, la capacidad del Corral de Toro se cifraba en 768 personas sentadas, suponiendo que las representaciones serían presenciadas por algunas más de pie[37]; y la Casa de las comedias de Córdoba contaba, según García Gómez, con suficiente aforo para unos 850 ó 900 espectadores sentados[38]. Pero, para hacernos una idea más real del número de espectadores que podía albergar un corral en relación con sus dimensiones y localidades, parece oportuno referir que, en el estado actual y con el tipo de asientos que posee, el Corral de Almagro tiene cabida para unos 330 espectadores.

Las diversas localidades a las que hemos hecho referencia en nuestro recorrido por distintos corrales de comedias eran ocupadas por un público heterogéneo social y culturalmente. Las más caras y apreciadas eran los aposentos, por el prestigio, comodidad, discreción y libertad —física y moral— que proporcionaban a sus ocupantes. Eran privativos de la nobleza y de la alta burguesía y en ellos hombres y mujeres presenciaban juntos la representación. A pesar de esa heterogeneidad del público asistente a los corrales, no hay duda de que existía una cierta homogeneidad en cuanto a lo que deseaba recibir desde el punto de vista ideológico, estético, social, moral y escénico, sin la cual hubiera sido imposible el avasallador triunfo de la «comedia nueva». No obstante, también es verdad que los distintos niveles culturales llevaban aparejados distintos niveles de recepción y que el dramaturgo debía de satisfacer todos los gustos y expectativas. Los comediantes no eran tampoco ajenos a esa diversidad de pareceres, como manifiesta Agustín de Rojas en una de las loas de *El viaje entretenido*, donde entre las causas de la dureza de la vida de los actores figuran el «sufrir tantas necedades, / oír tantos pareceres, / contentar a tantos gustos / y dar gusto a tantas gentes»[39].

Este público, más bien bullicioso, ingenuo y participativo, iba a los corrales de comedias a divertirse y relacionarse, a ver y ser visto. Pero, ¿qué veía? Como elemento principal de la función —lo acabamos de apuntar—, la llamada «comedia nueva», fórmula dramática creada por Lope de Vega y madurada por Calderón[40]. La mezcla de géneros, la unión que se producía en ella de «lo trágico» y «lo cómico» respondía de forma muy ajustada a «esa bifronte concepción del vivir humano» del hombre barroco[41]. Respondía a su gusto por el contraste, que se reflejaba también en la misma estructura de la función teatral. La pieza extensa —la comedia, eje sobre el que gravitaba el espectáculo— iba acompañada de una serie de piezas breves de carácter preferentemente cómico —loa, entremés, baile, jácara, mojiganga...— que acentuaban esa impresión de pluralidad tonal[42]. Lope de Vega y sus seguidores supieron con genial maestría satisfacer el gusto del público, proclamando la libertad en el arte, en nombre de la naturaleza y de la vida, frente a la rígida preceptiva de clásicos y clasicistas.

El Fénix supo expresarlo sin ambigüedades en estos conocidos versos de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Madrid, 1609), cifra de la poética dramática barroca:

> Lo trágico y lo cómico mezclado,
> y Terencio con Séneca, aunque sea
> como otro Minotauro de Pasife,
> harán grave una parte, otra ridícula;
> que aquesta variedad deleita mucho.
> Buen ejemplo nos da Naturaleza,
> que por tal variedad tiene belleza[43].

Una comedia, por otra parte, caracterizada por una gran variedad temática, pero cuya gran hazaña, como ponía de manifiesto Ruiz Ramón, no fue esta pluralidad en sí misma sino la extraordinaria capacidad para convertir en materia y forma dramáticas, en acción teatral, lo que material y formalmente no lo era —novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida—[44].

Ese aludido carácter tragicómico, el singular entendimiento de las unidades de acción, tiempo y lugar (respetadas las dos últimas sólo cuando así lo exigía la finalidad particular de tal o cual obra) y la polimetría (variedad métrica y estrófica) son, en acertada opinión de Rozas, los rasgos definitorios del teatro barroco español[45]. Pero esa supresión de fronteras entre lo trágico y lo cómico, defendida y practicada por los partidarios de la «comedia nueva» no es óbice para negar la existencia de auténticas tragedias y de genuinas «comedias cómicas» en la producción dramática seiscientista. No las habrá, es cierto, al estilo clásico, pero sí las hay al estilo español, como defiende Lope de Vega en el «Prólogo» a su tragedia *El castigo sin venganza*, donde advierte que «está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres»[46]. De hecho, lo que se abandona, como han ratificado modernamente críticos como Vitse, son los más formales y más superficiales presupuestos clásicos para la diferenciación genérica, mientras que se atienden parámetros fundamentales como la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público (las emociones provocadas), el nivel de las implicaciones (éticas, políticas, míticas o metafísicas) y la situación espacio-temporal (lejanía o no en el espacio y en el tiempo) de las acciones representadas. De aplicarse estos criterios a la producción dramática concreta del siglo XVII, merecen considerarse verdaderas tragedias piezas como *El castigo sin venganza*, ya referido, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* o *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega; *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina; y *La vida es sueño*, *Los tres mayores prodigios, Eco y Narciso* o *El pintor de su deshonra* de Calderón, entre otras[47]. En cuanto a la vertiente cómica, es útil, para agrupar los diferentes tipos de obras que conforman su extensísimo campo, distinguir con Vitse tres niveles determinados en virtud de la extensión que la comicidad alcanza en cada uno de ellos. El primer nivel sería el de la comedia seria, es decir, el de las piezas en las que la comicidad está desempeñada por personajes subalternos de la sociedad dramática, como el gracioso u otros criados. Esta primera categoría incluye, por ejemplo, las comedias heroicas, cuyo tema es con frecuencia caballeresco o novelesco, las palaciegas o cortesanas y algunas urbanas o de capa y espada, como son, respectivamente, las calderonianas *El jardín de Falerina, Manos blancas no ofenden* y *No hay cosa como callar.* En un segundo nivel, se situaría la llamada comedia cómica, donde los personajes serios participan también de la comicidad, como sucede en la mayoría de las comedias urbanas o de capa y espada —*El acero de Madrid* y *La dama boba* de Lope de Vega, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina o *No hay burlas con el amor* de Calderón—, las palatinas —*El perro del hortelano* de Lope o *El vergonzoso en palacio* de Tirso— y las de figurón —*El lindo Don Diego* de Agustín Moreto—. Y, por último, en un tercer nivel estarían las comedias burlescas —*Céfalo y Pocris* de Calderón o *El caballero de Olmedo* de Francisco de Monteser— y el teatro breve, donde desaparece por completo el mundo serio y la comicidad lo invade todo[48].

Si, como indica Arellano, resulta necesario tener en cuenta las diferencias genéricas para el correcto análisis e interpretación de las obras, pues no era igual el sistema de convenciones trágicas que el sistema de convenciones cómicas, es también necesario huir de la consideración de la «comedia nueva» como un todo homogéneo durante más de un siglo de existencia y contemplar su evolución cronológica, que marca diferencias entre las diversas etapas de su desarrollo[49]. La crítica tradicional ha diferenciado al respecto dos escuelas o ciclos: el de Lope, formado por el Fénix y los dramaturgos que escriben a la manera lopesca, y el de Calderón y los dramaturgos que lo siguen. La primera manera sería —en palabras de Arellano— «más espontánea, más libre y acumulativa», mientras que en el ciclo calderoniano se acusa «una tendencia al perfeccionamiento y estilización de la construcción de las piezas, selección e intensificación»[50]. En el ciclo de Lope se incluye a Guillén de Castro, Tirso de Molina, Antonio Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara o Juan Ruiz de Alarcón; y en el de Calderón se alinea, entre otros, a Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Antonio de Solís o Francisco Bances Candamo. Frente a esta división tradicional, Vitse

ha formulado una nueva propuesta en un intento más ideológico de periodización de la «comedia áurea», distinguiendo cuatro etapas correspondientes a las diferentes formas de pensar, sentir y escribir de las cuatro generaciones «salidas al escenario de la heterogénea historia de esta centuria»: a) *Primera Comedia* o *Comedia de la modernización* (primer cuarto del siglo XVII): época de nacimiento, fortalecimiento y triunfo de la «comedia nueva»; b) *Segunda Comedia* o *Comedia de la modernidad* (segundo cuarto del siglo XVII): época de madurez estética; c) *Tercera Comedia* o *Comedia de la paralización* (hasta 1680): época de letargo y de progresiva cortesanización de la comedia; y d) *Cuarta Comedia* o *Comedia de la readaptación* (hacia el siglo XVIII): época de banalización y aclimatación de la comedia hacia las nuevas exigencias de la generación de los *novatores*[51].

La pregunta sobre lo que veía el espectador barroco conduce de forma ineludible hacia la faceta relativa a la puesta en escena de la comedia. Frente a la corriente crítica que estima la comedia del siglo XVII como un género esencialmente auditivo, han reaccionado investigadores en defensa de la importancia del aspecto visual. Como advierte Dixon, ambos lenguajes son complementarios y, aunque haya habido según las épocas diferencias en su énfasis y enfoque, los dramaturgos han hablado siempre a los ojos y a los oídos, disponiendo de testimonios seiscientistas que aluden a esa complementariedad[52]. Así, por citar un ejemplo, Luis de Morales Polo en 1654 se refiere a la comedia como «un convite que el entendimiento hace al oído y a la vista»[53], convite o banquete que Tirso de Molina hace extensivo a todos los sentidos en estos versos de *El vergonzoso en palacio*:

> ¿Quieres ver los epitetos
> que de la comedia he hallado?
> De la vida es un traslado,
> sustento de los discretos,
> dama del entendimiento,
> *de los sentidos banquete*,
> de los gustos ramillete,
> esfera del pensamiento,
> olvido de los agravios,
> manjar de diversos precios,
> que mata de hambre a los necios
> y satisface a los sabios[54].

También los moralistas, si bien con otra finalidad, insisten en ello, como muestra este fragmento de *Diálogos de las comedias*, un anónimo tratado sobre la moralidad del teatro y su posible reforma escrito hacia 1620:

> Porque parece que allí [en el teatro] está dando el demonio continuada batería al alma, por todas sus puertas y sentidos: que los ojos ven tanto adereço y adorno, los oydos oyen tantas agudezas, el olfato tanto olor y perfumes, el tacto tanta blancura y regalo, el gusto tantas colaciones y meriendas, que es milagro poder uno resistir a tan larga batería y tan porfiada, a una siempre y por tantas puertas[55].

Y regresando a la crítica de hoy, son muy ilustrativas estas palabras de Ruano sobre la variedad de recursos que se utilizaban en la puesta en escena en los corrales de comedias:

> Decorados, apariencias, montes y tramoyas no agotan ni mucho menos todos los recursos escénicos de los teatros comerciales del Siglo de Oro. Además de todo tipo de utilería de personaje y utilería de escena, de un variado atrezzo y vestuario, había también bofetones, escotillones, palenques, efectos sonoros, animales, pájaros (e incluso en ocasiones insectos), música, y toda suerte de efectos especiales[56].

Bien es verdad que no todas las obras necesitaban tantos recursos. Así eran mínimos los requeridos por las comedias de capa y espada, «aquellas cuyos personajes —como indica hacia 1690 el preceptista y dramaturgo Bances Candamo en su *Teatro de los teatros...*— son sólo caballeros particulares [...] y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo»[57]. Para ellas casi bastaba la parquedad de los enumerados por Tirso de Molina en *La fingida Arcadia*: «un billete, dos cintas, / un vaso de agua o un guante». Sin embargo, había otras, como las de magia, las de santos o las mitológicas —propias del teatro cortesano—, que requerían un decorado más espectacular, muy apreciado por el público. De la gran afluencia a los corrales para este tipo de comedias, deja constancia con mucha sorna el avisador Jerónimo de Barrionuevo en carta del 3 de noviembre de 1655:

> A instancias de la Reina se ha comenzado ayer a hacer la comedia de *San Gaetano*, habiéndola primero escudriñado muy bien la Inquisición, que se ha abreviado por darle gusto. El concurso del pueblo es un día de juicio. Es de los mayores ingenios de la corte, y fue tanta la gente que acudió a verla al Corral del Príncipe, que al salir se ahogó un hombre entre los pies de los demás. Buena ocasión tenía el Santo, si quisiera, de hacer aquí un milagro. No debió de convenir[58].

Se tratase de una escenografía «pobre» o «espectacular», el decorado en el corral de comedias no era realista ni continuo y la palabra de los actores adquiría con frecuencia el valor de signo escénico, de creadora de decorados, consiguiendo el dramaturgo mediante ella que los espectadores visualizaran en su imaginación decorados que no estaban presentes en escena —decorados verbales—[59]. A pesar de estar documentado el empleo en los corrales del decorado «realista» y «continuo» que la escena perspectiva proporcionaba por medio de bastidores escalonados y bambalinas[60], tan habitual en el teatro cortesano, estimamos, como otros estudiosos, que eran muchas las dificultades que había que vencer para dicho empleo y para su utilización rutinaria. La factura del escenario de corral no era en absoluto la adecuada para este tipo de puesta en escena. Precisamente, para Ruano, «si hay algo que diferencie la representación de corral de las realizadas en el Coliseo [del Buen Retiro], o en teatros semejantes, es [...] la utilización de los principios de la perspectiva, tanto para los decorados como para las tramoyas»[61]. El empleo de la perspectiva planteaba una visión integral del espacio, era el engaño de los ojos con una gran apariencia de realidad.

El empleo de los principios de la perspectiva en la escenografía nos ha puesto en contacto con el teatro cortesano y los coliseos, el segundo tipo de lugar de representación que abordaremos en este trabajo. Es en este ámbito donde se incorporarán todas las innovaciones escénicas procedentes de Italia, que darán paso al teatro moderno. Estas innovaciones, que cambian por completo la concepción de la puesta en escena, comienzan a aplicarse en España de forma cada vez más sistemática con la llegada de los escenógrafos italianos a principios del reinado de Felipe IV (en representaciones realizadas en jardines, estanques, orillas de un río o salones palaciegos utilizados ocasionalmente como teatros) y se plasman de forma definitiva en el Coliseo del Buen Retiro, inaugurado en 1640[62]. Una elocuente muestra de esta nueva forma de representar la ofrece Lope de Vega en su descripción de la puesta en escena de *La selva sin amor*, representada en el Alcázar madrileño en 1627. La cita es extensa, pero dejemos hablar a Lope:

> La máquina del teatro hizo Cosme Lotti, ingeniero florentín, por quien S. M. envió a Italia para que asistiese a su servicio en jardines, fuentes y otras cosas, en que tiene raro y excelente ingenio [...].
>
> La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría, fue un mar en perspectiva, que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se vían la ciudad y el faro con algunas naves que, haciendo salva, disparaban, a quien también de los castillos respondían. Vían se asimismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas, que, con la misma inconstancia que si fueran verdaderas, se inquietaban, todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido día más de trescientas. Aquí Venus, en un carro que tiraban dos cisnes, habló con Amor, su hijo, que por lo alto de la máquina revolaba. Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos.
>
> Para el discurso de los pastores se desapareció el teatro marítimo, sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista, transformándose el mar en una selva, que significaba el soto de Manzanares con la puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas de las que entran y salen en la corte; y asimismo se vían la Casa de Campo y el Palacio, con cuanto desde aquella parte podía determinar la vista. El bajar los dioses y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que, aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos[63].

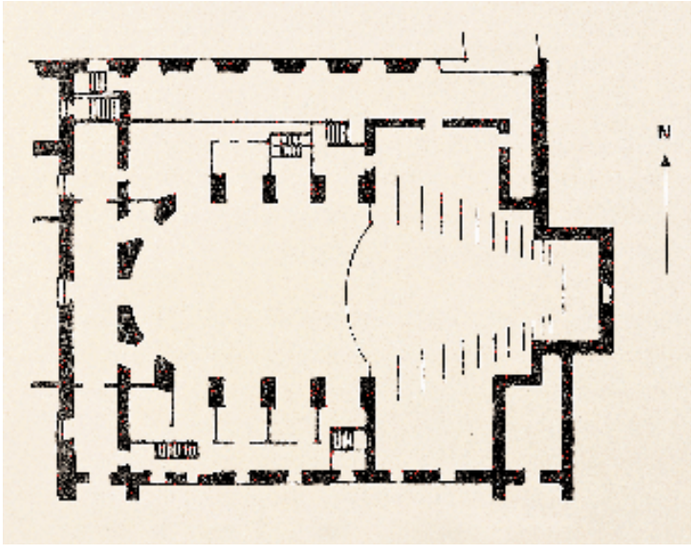


Fig. 6 René Carlier, *Plano del Coliseo del Buen Retiro*, 1712-1713

Como se desprende de la cita, *La selva sin amor*, la primera ópera española —todos los versos son cantados—, se representa ya en un escenario —«teatro» en el texto de Lope— radicalmente distinto al de los corrales

de comedias: la escena aparece cubierta a la vista de los espectadores antes del comienzo de la obra por una especie de telón de boca, al que el dramaturgo se refiere como «la tienda que le cubría»; el decorado es continuo e intenta reproducir con la mayor fidelidad posible, a través de la técnica de la perspectiva, una escenografía marítima y otra de bosque o selva, pasándose de la primera a la segunda de forma casi imperceptible mediante una mutación total; la iluminación es artificial y profusa frente a su casi ausencia en los corrales, donde quedaba relegada a hachas y velas en muy contadas ocasiones[64]; un corredor transversal, situado delante del escenario y ocupado por los músicos, separa la escena de los espectadores; la maquinaria escénica es compleja; y la música adquiere extraordinaria importancia, características todas propias del teatro cortesano que disponía de espacio y dinero para ello, en contraste con el teatro de corral que carecía de ambos.

Al escenario que sugieren las citadas palabras de Lope, responde el que se plasma en el plano del Coliseo del Buen Retiro realizado en 1712-1713 por el arquitecto francés René Carlier (fig. 6). El Coliseo se hallaba ubicado en el palacio del Buen Retiro y, aunque era su espacio teatral por excelencia, no fue el único lugar del mismo donde ese público áulico pudo asistir a las representaciones. Las hubo en muy diversos espacios: estanque, salones, habitaciones de la familia real, parques, plazas e, incluso, ermitas de su extenso jardín[65]. El Coliseo, proyectado y construido por Cosme Lotti, fue inaugurado el 4 de febrero de 1640 y restaurado en 1650, cuando tras la llegada a España en 1649 de la segunda esposa de Felipe IV, Mariana de Austria, adquiere nuevo esplendor. Para acercarnos a él en una visión de conjunto, nos serviremos de la descripción que incluyen Brown y Elliott en su estudio sobre este Real Sitio:

> ... el Coliseo fue proyectado cuidadosamente para poder acoger las comedias de tramoyas. Ello significaba que, de acuerdo con el modelo italiano, el escenario estaba diseñado para recibir telones de fondo y bastidores que corrían por unas guías del suelo y eran accionados mediante cabrestantes desde abajo. Existía además maquinaria especial para producir efectos aéreos. La traza general del teatro, sin embargo, se asemejaba a la de los dos corrales de comedias de Madrid. Al igual que en los corrales, asimismo, el público podía entrar en el Coliseo previo pago y en la temporada inaugural se realizaron grandes esfuerzos para divertir a los monarcas imitando el tipo de ambiente de los teatros públicos [...]. Un plano de 1655 [...] muestra que contenía tres filas de palcos a cada lado, con cuatro palcos por fila. Éstos estaban reservados para los miembros de la nobleza, ministros y dignatarios de la corte. Enfrente del escenario estaba situado el palco real y debajo de él se extendía la «cazuela» reservada a las mujeres. [...] El escenario, con sus dispositivos para la ilusión perspectiva, se extendía hasta una ventana de fondo, la cual en los momentos apropiados proporcionaba una nueva perspectiva final, no de árboles y plantas artificiales, sino de los auténticos jardines del Retiro[66].

En las representaciones privadas, los reyes no ocupaban el palco real, sino un asiento en el patio, bajo dosel y situado sobre una tarima elevada casi un metro del nivel del suelo, para gozar mejor de la escena perspectiva. En las representaciones a las que tenía acceso el pueblo, la disposición del público era distinta y se asemejaba en parte a la de los corrales de comedias[67]. Para Greer y Varey, el aforo del Coliseo dispuesto para representar ante el pueblo podría cifrarse por lo menos en unas 1.500 personas[68].

La separación entre público y actores inherente al tipo de escenario que poseía el Coliseo —con arco de proscenio y telón de boca—[69] permitía la salida de los comediantes y las tramoyas por los laterales, es decir, por las entrecalles o claros que quedaban entre los bastidores, a diferencia de lo que ocurría en los corrales. Estaba propiciada, además, por el hecho de que la salida desde el fondo de la escena, aunque documentada en ocasiones, destruía el efecto de la perspectiva, debido a la falta de proporción entre el tamaño de los actores o las tramoyas y el del decorado pintado en los bastidores y bambalinas, que se empequeñecía a medida que se aproximaban al telón de fondo. Valga como ejemplo ilustrativo, aunque no corresponda al Coliseo, alguno de los veinticinco dibujos escenográficos de la representación en el Real Palacio de Valencia de la comedia mitológica de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra*, en 1690[70]. Resulta igualmente ilustrativo al respecto el caso del monstruo que, saliendo de entre las olas del foro, había de devorar a Andrómeda —atada a un escollo— «en el primer término de los bastidores», en la pieza calderoniana *Andrómeda y Perseo*, pues «para no destruir el efecto perspectivístico, se tuvieron que hacer para esta escena no uno, sino varios monstruos de diferentes tamaños, los cuales saliendo y entrando entre las olas por los bastidores, parecían aumentar de tamaño según se acercaban a los espectadores [...]. Se trata —como concluye Ruano— de un caso, particularmente ingenioso, de "perspectiva en movimiento"»[71].

Esta escenografía a base de numerosas mutaciones de perspectivas pintadas se complementaba con el abundante empleo de una maquinaria escénica que, mediante un complicado sistema de maromas,

poleas, tornos y raíles, posibilitaba todo tipo de vuelos, a los que no sólo era aficionado el público cortesano sino el público madrileño en general. Este gusto por lo espectacular queda muy de manifiesto en estas palabras que el escenógrafo italiano Baccio del Bianco, que llega a la corte española en 1651 enviado por el gran duque de Toscana Fernando II, escribía en una carta de 1656 dirigida a éste:

> Entre otras cosas, una caída que Dios puso sus manos para que aquella pobre muchacha, una cómica bella como un ángel, no se haya roto el cuello porque caía de lo alto cerca de 18 brazas de las nuestras a toda velocidad, agradó sumamente al público. Se realizó más de treinta veces ante el público, hasta el punto de que he estado en peligro de ponerme malo y me he santiguado otras tantas veces[72].

Caída esta de la que el mismo Baccio del Bianco deja testimonio gráfico en uno de los once dibujos que realiza sobre la puesta en escena de *Andrómeda y Perseo,* en 1653, para ser enviados a la corte de Viena[73]. Pero no siempre las actrices —o los actores— corrían la misma suerte, pues a veces las tramoyas de esas comedias de aparato les costaban la vida.

La trascendencia y la significación del Coliseo del Buen Retiro en la historia teatral española quedan recogidas en estas palabras de Ruano de la Haza:

> ... el Coliseo no sólo suministró un lugar fijo y permanente para la representación de comedias de aparato, sino que también hizo posible un nuevo estilo y una nueva técnica de representar, en la que texto y espectáculo coadyuvan en la creación de un teatro que es compendio y fusión armónica de todas la artes: poesía, drama, pintura, escultura, música y danza[74].

Desgraciadamente, a diferencia de lo ocurrido con el Corral de Almagro y en parte con el de Alcalá, por donde comenzábamos nuestro estudio, el Coliseo del Buen Retiro es hoy sólo pasado, pues desapareció apenas cien años después de su inauguración. También lo hizo en su mayor parte el palacio que lo albergaba del que sólo quedan, muy transformadas, la iglesia de San Jerónimo y las dependencias que correspondían al Salón de Reinos y al Salón de Baile, convertidas estas últimas en Museo del Ejército y Casón del Buen Retiro, respectivamente[75]. Sin embargo, gracias a la investigación y a la reconstrucción arquitectónica a través de una maqueta radicada en el Museo del Prado, podemos hoy corporeizar y aproximarnos en lo posible a esa grandiosa realidad que fue el Buen Retiro, que «proclamó la grandeza de Felipe IV mejor que cualquiera de sus hazañas»[76]. Y, aún más, gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías podemos hoy visionarlo, a través de su recreación virtual, y entrar en su Coliseo, cuya reconstrucción no responde en todos sus términos a la aquí realizada[77].

El teatro representado en los corrales de comedias y espacios cortesanos que acabamos de describir cruza nuestras fronteras y se proyecta hacia otros países europeos. De ellos, es muy intensa y duradera su presencia en Portugal, país que formó parte de la corona española desde 1580 hasta 1640, fecha de la sublevación que le proporciona la independencia de hecho. Su reconocimiento no lo conseguiría hasta 1668 con la firma del acuerdo que pone fin a la guerra de la Restauración. Durante más de siglo y medio (finales del siglo XVI-mediados del XVIII), el teatro español se representó —y también se escribió— en Portugal, gozando de la aceptación del público, creadores y críticos. Así lo ponen de manifiesto numerosos testimonios de época, estudios de historiadores portugueses y las investigaciones realizadas sobre la presencia del teatro español en Portugal por Piedad Bolaños y por mí, a través fundamentalmente del estudio del Patio de las Arcas de Lisboa y de las compañías de actores que lo frecuentaban. Dichas investigaciones permiten afirmar que españolas eran las compañías, la lengua utilizada, los poetas representados o el modelo dramático seguido cuando los dramaturgos eran portugueses, así como la estructura de la función, el calendario dramático y el lugar de la puesta en escena, pues, aunque con peculiaridades propias, el Patio de las Arcas (lugar que gozó de la hegemonía de las representaciones castellanas desde su creación en la última década del Quinientos hasta su desaparición con el terremoto de 1755) se había construido a imagen y semejanza de los corrales de comedias de la España barroca[78].

Como testimonio de esa realidad que fue el teatro áureo español en la Lisboa seiscientista y de su semejanza con el representado en otras ciudades españolas durante la misma época, podemos citar la *Loa para empezar en Lisboa*. Representada por la compañía de Miguel de Orozco e Hipólito de Olmedo muy plausiblemente en septiembre de 1672, ofrece datos preciosos para reconstruir esa presencia del teatro español en Lisboa, al estar llena de referentes a una realidad extradramática que se transpone dramáticamente sobre las tablas. Sus versos reflejan las circunstancias concretas de la llegada de muchas de estas compañías a Lisboa; su permanencia en ella y el desplazamiento a otras ciudades —en este caso, Setúbal— durante el período de cierre estival; el empleo del castellano como vehículo expresivo; la cartelera dramática; la estructura de la función; y las expectativas del público portugués, semejantes a las de los espectadores de los corra-

les españoles[79]. Valga como ejemplo este pasaje referente al equipaje dramático de la compañía:

OROZCO — Catorce comedias nuevas
vienen al servicio vuestro,
y las más de Calderón,
que para encarecimiento
de ser buenas, decir basta
que son rasgos de su ingenio.
[*Cantando*]

HIPÓLITO — *De Calderón comedias*
para las tablas
que son buenas defiendo
a espada y capa.
Los sainetes que me tocan
a mí, aseguraros puedo
que son nuevos y escogidos
de los mejores ingenios:
unos de ellos son de Cáncer
y de cáncer os prometo
que no adolecen, que el cáncer
en lo escrito sólo es bueno.
[*Cantando*]

SRA. NABA. — *Los sainetes de Cáncer,*
si bien lo apuro,
aunque enferman de achaque
sanan de gusto[80].

Una presencia del teatro español aceptada también por la corte portuguesa[81]. Las influencias del teatro francés e italiano, que comienzan a sentirse en Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII, constreñirán la hegemonía de la que había gozado el teatro español durante el Seiscientos.

Si hasta ahora nos hemos encontrado con lugares de representación intramuros, a los que el pueblo llano accedía mediante el pago de una entrada, es hora de abordar otro tipo de lugares escénicos también habituales para el hombre barroco, pero extramuros y abiertos en gratuidad a todo tipo de público: los carros de representación de los autos sacramentales. Junto a la comedia nueva, el auto sacramental es otra de las grandes conquistas de la literatura seiscientista. Nacido en el siglo XVI, este género genuinamente español y ligado al ámbito celebrativo de la festividad del Corpus, que articulaba rito-fiesta-liturgia-teatro en formulación acuñada por Díez Borque, alcanzará su plenitud en el siglo XVII.

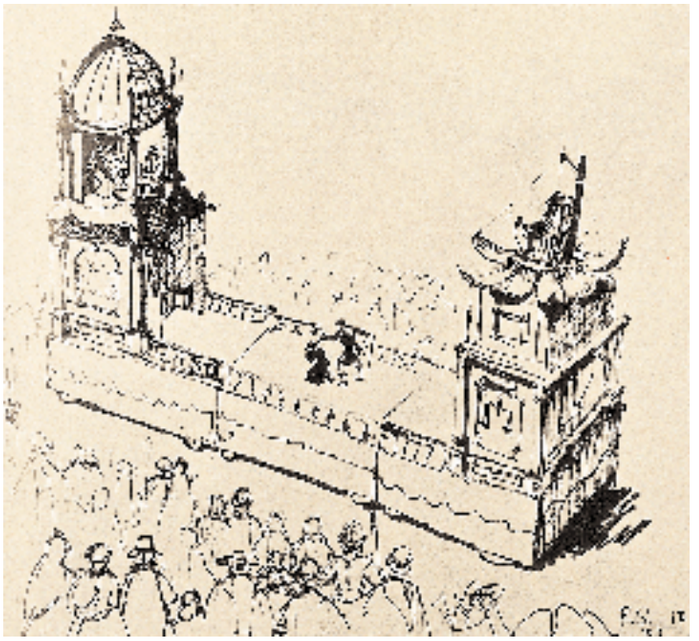


Fig. 7 *Representación de «La adúltera perdonada» de Lope de Vega (Madrid, 1608).* Reconstrucción por Richard Southern, según las investigaciones de J. E. Varey (*Le lieu théâtral a la Reinassance,* París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968 (2.ª ed.), lám. III, fig. 4)

No sólo será cultivado por los más famosos dramaturgos de la época —Lope de Vega, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Valdivielso, Rojas Zorrilla y Calderón, entre otros[82]—, sino que las más prestigiosas compañías de actores se disputarán su representación y las autoridades municipales, encargadas en la mayoría de ciudades y pueblos de la organización de la fiesta, competirán por disponer de los mejores autos y compañías. Las representaciones de autos sobre carros llegaron a ser muy pronto elemento esencial de la fiesta, convirtiéndose el teatro en público, colorista y festivo homenaje al sacramento de la Eucaristía.

Tirados por bueyes y portando el decorado y los actores, los carros recorrían las calles y plazas en busca de los lugares fijados para la representación. Para ella, se adosaban longitudinalmente o por la parte posterior a un tablado rectangular, que aumentaba la superficie escénica, como muestran la reconstrucción realizada por Varey de la puesta en escena de *La adúltera perdonada,* auto de Lope de Vega representado en el Corpus madrileño de 1608 (fig. 7)[83], o el dibujo de Gómez de Mora de 1644 (*vid.* en «Fiesta sacramental y religiosa» del presente catálogo)[84]. La escenografía en ellos era compleja y espectacular. Los autos trataban de dar cuerpo a un mundo conceptual mediante alegorías y símbolos que había que visualizar.

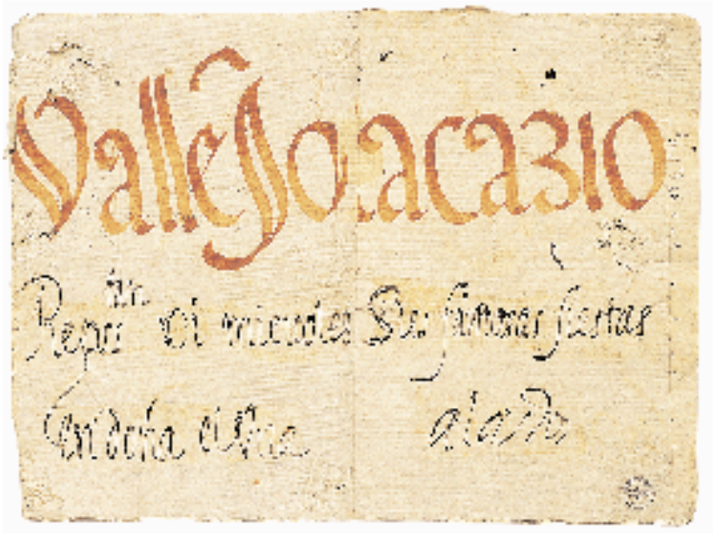


Fig. 8 *Cartel de teatro de 1619*. Sevilla, Archivo Municipal [I, carp. 155, núm. 290]

La lectura de la documentación conservada pone de manifiesto cómo en la decoración de los carros se cuidaban hasta los más mínimos detalles, para que todo luciera con el máximo esplendor[85]. Un variado mundo de artesanos se afanaba por convertir en realidad física la letra de las memorias de las apariencias presentadas por el autor de comedias y trazadas por el dramaturgo. A la riqueza escenográfica se unía el lujo en el vestuario y el importante concurso de la música. Igual que sucedía en la comedia, los autos sacramentales debían satisfacer las expectativas de un público cultural y socialmente muy variado —desde el rey al pueblo llano— y sus distintos niveles de significación —teológico, ético, literario y espectacular— debían colmar las apetencias de todos. Pero sobre este escenario no sólo se representaban autos, sino que, a semejanza de lo que ocurría en el teatro profano, éstos iban acompañados de una serie de piezas breves: loa, entremés y mojiganga. El mismo Calderón, sin valorar en exceso como escritor estas piezas cómicas pero consciente de que «eran imprescindibles para entretener y agradar a su público», escribió entremeses y mojigangas para sus autos[86]. Es una manifestación más de ese contraste, tan apreciado en el Barroco, entre lo sagrado y lo profano, lo serio y lo cómico, que se extendía a la misma procesión del Corpus, en la que, junto a la Custodia, desfilaban la tarasca, los gigantes y las más variadas danzas.

Pero, a pesar de que los carros eran el escenario específico de los autos, no eran el único, pues, tras el Corpus, se representaban en los corrales de comedias[87]. Testimonio de ello es un cartel sevillano de 1619 (fig. 8) y el expediente en el que se ha conservado. Esas «famosas fiestas» que el cartel anuncia en el Corral de Doña Elvira son los autos que los dos autores de comedias que figuran en él —[Diego de] Vallejo y [Juan] Acacio— habían representado en el Corpus hispalense de 1619[88]. Díez Borque, que historia las representaciones de autos en los corrales madrileños desde 1645 —fecha de la primera noticia— hasta su prohibición en 1765, atribuye a esta separación del auto de su contexto original, a su desvinculación de la fiesta y el rito, la muerte del género. Para él, el auto muere cuando, encerrado entre las cuatro paredes del corral, rompe sus vínculos y se teatraliza, es decir, se somete a las leyes del teatro comercial[89]. Sin embargo, nada —o casi nada— es producto de una causa única y, sin lugar a dudas, hay otros factores que coadyuban a su muerte y su prohibición por cédula real en 1765.

Con esta consideración de los autos sacramentales, finaliza nuestro acercamiento al teatro representado en la Península durante el siglo XVII en lugares habituales y construidos ex profeso para ello. Pero antes de cerrar estas páginas se impone una petición de disculpa por las limitaciones de este estudio, pues todo intento de generalización conlleva imprecisiones y falta de detalles. No obstante, para los más interesados en el tema queda abierta la posibilidad de profundizar a través de la bibliografía citada. Espero simplemente haber contribuido a familiarizar al público de hoy con esas distintas prácticas escénicas y haber suscitado el deseo de volver a ellas mediante dicha bibliografía.

* Para un tratamiento más amplio de algunos de los aspectos abordados en el presente trabajo, *vid.* mi artículo «Lugares de representación en la España barroca», en prensa.

1 Rozas 1976, p. 97.

2 Sanz Ayán 1994, p. 235.

3 *Vid.* Serralta 1984, donde presenta en apretada síntesis el tema; y, para una visión más amplia, consúltese el ya clásico estudio de Orozco 1969.

4 *Vid.* Orozco 1980.

5 En la década de 1990 vieron la luz cinco obras que ofrecen un ilustrador panorama de conjunto: Díez Borque 1991a; Díez Borque 1991b; Ruano de la Haza y Allen 1994, cuya segunda parte corregida y puesta al día, ha sido publicada de forma independiente por Ruano de la Haza (2000); Ruano de la Haza 1995; y Díez Borque 1998a. En valenciano y abarcando un período cronológico más amplio, Quirante, Rodríguez Cuadros y Sirera ofrecen también un estudio de conjunto del tema que nos ocupa (Quirante, Rodríguez y Sirera 1999). Estos dos últimos investigadores, bajo la supervisión técnica de José Luis Canet Vallés, dirigen una página denominada ARS THEATRICA, incluida en el servidor electrónico *Parnaseo*: http://parnaseo.uv.es, con documentación visual sobre el edificio teatral, la tramoya y los decorados, y representaciones, entre otras informaciones de interés. Escritos hace ya algunos años, conviene citar, a manera de homenaje, dos libros que abrieron camino y fueron punteros en este sentido: Shergold 1967 y Arróniz 1977. Y para la puesta en escena del auto sacramental, el ya también clásico estudio de Varey 1987 (ed. original, 1964).

6 *Vid.*, por las numerosas colaboraciones que recoge al respecto, García Lorenzo y Varey 1991. Una bibliografía actualizada sobre aspectos que aquí interesan la ofrece García García 1999.

7 Para las representaciones realizadas en el Corral desde 1954 (la primera tuvo lugar el 29 de mayo de 1954) a 2001, *vid.* el apar-

tado «Representaciones teatrales en el Corral de Comedias: 1954-2001», en Peláez Martín 2002, pp. 219-243. Las respectivas fichas técnicas y artísticas de las que tuvieron lugar entre 1978 y 1997 se recogen en [Lagos] 1997.

8 Allen 1991, p. 197.

9 *Vid.* García de León Álvarez 2002, pp. 15-175, donde incluye y amplía información suministrada en trabajos anteriores (2000a, 2000b y 2001). El artículo va acompañado de un apéndice con reproducción fotográfica y transcripción de catorce documentos relacionados con el Corral (pp. 101-175).

10 *Cfr*. Peláez Martín 2002 (ampliación de Peláez Martín 1997), pp. 203-208.

11 *Cfr*. Allen 1991, pp. 199-202. Además de estas medidas, el autor del artículo ofrece otras que completan las aquí recogidas.

12 *Cfr*. García de León Álvarez 2002, pp. 31-34.

13 *Vid.* Benítez de Lugo Enrich e Hidalgo Herreros 2002, pp. 177-200. Dichos sondeos fueron ejecutados por la empresa ANTHROPOS durante el segundo semestre de 2001, sin que ello signifique el final de los trabajos arqueológicos en el inmueble. Agradezco a don Ángel Gómez, concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Almagro, la información proporcionada sobre el tema.

14 *Aposento*: «pieza pequeña con reja o balcón, que sale al patio donde está el teatro de las comedias, para ver las representaciones que se hacen en él» (*Diccionario de Autoridades* 1984, *s. v.* —reproducimos la cita en éste y en otros casos con criterios ortográficos modernos—). Estas piezas podían formarse mediante divisiones de las galerías de los corrales en pequeños cuartos por medio de tabiques, a los que daba acceso un pasillo posterior, siendo más o menos equivalentes a los que hoy llamamos palcos; o bien podían ser habitaciones en las casas colindantes con ventanas o balcones abiertos al corral en las paredes medianeras.

15 *Cfr*. Peláez Martín 2002, p. 207.

16 *Gradas*: «En los corrales de comedias, son dos andamios de madera, uno a cada parte del tablado, en que se sienta la gente, que por estar los asientos hechos como escalones se llaman gradas» (*Diccionario de Autoridades* 1984, *s. v.*). Las gradas estaban situadas en la planta baja de los corrales de comedias y corrían a lo largo de las paredes laterales del patio, llegando hasta el fondo de la escena.

17 *Cfr.* Benítez de Lugo Enrich e Hidalgo Herreros 2002, p. 183.

18 *Cfr*. García de León Álvarez 2002, pp. 51 y 52.

19 *Vid.* Allen 1991, pp. 202 y 203 y láms. XI-XIII.

20 *Cfr.* Benítez de Lugo Enrich e Hidalgo Herreros 2002, p. 184.

21 *Vid.* Coso Marín, Higuera Sánchez-Pardo y Sanz Ballesteros 1989 y 1991, donde reconstruyen este corral de comedias y sus sucesivas transformaciones a lo largo de su historia. A ellos pertenecen los datos que se ofrecen sobre este corral.

22 La aloja era una bebida compuesta de agua, miel y especias.

23 *Vid.* Nieto González 1979. Allen (Ruano de la Haza y Allen 1994, pp. 234-237) publica una nueva transcripción del contrato de construcción, depurada de algunos errores respecto a la ofrecida por Nieto González (pp. 230-232). A él y al estudio de Nieto González pertenecen los datos que suministraremos sobre este corral. En ambos dibujos, las medidas se expresan en *pies castellanos*, medida de longitud equivalente a unos 28 cm.

24 *Vid.* Muñoz Jiménez 1984.

25 *Vid.* Bernaldo de Quirós Mateo 1997.

26 El plano de Pedro de Ribera (1735), maestro mayor de alarifes de Madrid, y el bosquejo original de distribución de aposentos del manuscrito de José Antonio de Armona (*ca*. 1730), corregidor de Madrid y juez protector de los teatros de España, son las fuentes más fidedignas (*vid.* Ruano de la Haza y Allen 1994, pp. 41 y 99, respectivamente).

27 Entre ellos, se podrían destacar por las sucesivas aportaciones para la plasmación de su fisonomía los realizados por Allen 1983 y 1986; Ruano de la Haza 1991, donde lo estudia en paralelo con el Corral de la Cruz; Ruano de la Haza y Allen 1994, pp. 36-173, donde el estudio de los dos corrales citados también se hace en paralelo; y Canseco 1999, artículo este precedido por unas palabras introductorias de Ruano de la Haza. A ellos remitimos para los datos aquí ofrecidos.

28 Se trata de un CD-Rom realizado por Escenarios Virtuales S. L., que continúa sin comercializar. Una muestra de lo conseguido la ofrecen las ocho láminas en color publicadas por Ruano 2000, así como las ocho que reproduce —siete de ellas coincidentes— en «El Corral del Príncipe (1583-1744)», incluido en su página web: http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/ Sobre los diversos intentos de plasmar gráficamente el Corral del Príncipe hasta llegar a este CD-Rom, las fuentes utilizadas para su elaboración y las modificaciones que aporta al edificio en relación con estudios anteriores, *vid.* Ruano de la Haza 1999 y Canseco 1999.

29 Ruano de la Haza y Allen 1994, pp. 143 y 144 (la cita en p. 143).

30 El perímetro del patio era semicircular en su parte central con dos prolongaciones rectilíneas en los extremos del semicírculo. La traza —o dibujo— de esta casa de comedias de propiedad municipal no parece haberse conservado (*vid.* García Gómez 1990 y 1991).

31 En este caso se ha conservado documentación gráfica: un plano de planta de 1678, realizado con la finalidad de distribuir las localidades a los asistentes al espectáculo. Para el estudio de la arquitectura de esta casa de comedias —propiedad del Hospital Real y General de la ciudad— y la configuración social de su público, *vid.*, entre otros, Mouyen 1991, pp. 107-122.

32 Aunque la traza original no se ha conservado, su forma oval —inscrita en un rectángulo— queda gráficamente recogida en un dibujo de planta de 1691 que se adjunta, junto a otro que lo reproduce en alzado longitudinal, al expediente de investigación sobre las causas de un incendio que lo destruye por completo en mayo de 1691. Ambos dibujos, unidos a la documentación existente, permiten un acercamiento bastante aproximado a la fisonomía de este espacio escénico. Las anotaciones contenidas en ellos, que informan sobre los diferentes espacios del corral y sus dimensiones —expresadas en *tercias* (unos 278 mm)—, están transcritas por Marín Fidalgo 1990, II, p. 449.

33 Sobre el debate que se produce en Italia respecto al edificio teatral en los siglos XVI y XVII y la defensa del Corral de la Montería como el primer ejemplo de tipología teatral oval en el marco europeo, *vid.* Gentil Baldrich 1987-1988.

34 Para este corral, *vid.* los siguientes estudios: Sánchez-Arjona 1898, pp. 248-253; Sentaurens 1984, I, pp. 316-333, y 1991; Gentil Baldrich 1987-1988; y Marín Fidalgo 1990, II, pp. 440-449, 578, 579 y 581. Este espacio escénico continúa necesitado de una completa investigación monográfica que reconstruya su historia, la cual ha sido emprendida por el Grupo de Investigación y Desarrollo Tecnológico de la Comunidad Autónoma de Andalucía HUM. 123, dirigido por Piedad Bolaños Donoso y al que pertenezco.

35 Gentil Baldrich 1987-1988, p. 101.

36 *Cfr.* Sentaurens 1984, I, pp. 329-332.

37 *Cfr.* Nieto González 1979, p. 224.

38 *Cfr.* García Gómez 1990, pp. 89-91, y 1991, pp. 189 y 190.

39 Rojas Villandrando 1972, p. 290.

40 Para un acercamiento de conjunto a estos dos grandes dramaturgos y sus seguidores, *vid.* Arellano 1995.

41 *Cfr.* Ruiz Ramón 1979, pp. 133 y 134.

42 Para una visión de conjunto de los distintos géneros del teatro breve desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII, sigue siendo fundamental la ya clásica edición de Cotarelo 1911, que va acompañada de un amplio estudio introductorio. Muy asequibles antologías de estos géneros menores las ofrecen García Valdés 1985 y Huerta Calvo 1999. También a Huerta Calvo [2001] debemos una reciente síntesis de esta variada y compleja realidad teatral constituida por los géneros breves, que tanto atrajo a los espectadores del Siglo de Oro a través de «lo divertido y picante de sus tramas, el carácter transgresor de sus temas, el pintoresquismo de los personajes y, sobre todo, la radical teatralidad de su lenguaje» (p. 7). Como principal fuente de información para el teatro breve, consúltese la extensa bibliografía de Granja y Lobato 1999.

43 Vega 1998, p. 557, vv. 174-180.

44 *Cfr.* Ruiz Ramón 1979, pp. 128 y 129.

45 Rozas 1976, p. 123.

46 Vega 1987, p. 112.

47 *Cfr.* Vitse 1984, pp. 520-525. Para un estudio más amplio de esta y otras cuestiones sobre la clasificación genérica del teatro español del siglo XVII, *vid.* Vitse 1988, pp. 306-340.

48 *Cfr.* Vitse 1984, pp. 525-528, y 1988, pp. 324-333.

49 *Cfr.* Arellano 1995, pp. 131-139.

50 *Ibidem*, p. 139.

51 *Cfr.* Vitse 1984, pp. 478 y 479, y 1988, pp. 21-24.

52 *Cfr*. Dixon 1986, pp. 35-40.

53 *Ibidem,* p. 37.

54 Tirso de Molina 1987, pp. 128 y 129, vv. 771-782 (el subrayado es mío).

55 *Diálogos de las comedias* 1990, p. 63.

56 Ruano de la Haza 1988, p. 82.

57 Bances Candamo 1970, p. 33 (cita cuya ortografía he modernizado).

58 Su destinatario es el deán de Zaragoza, a quien entre 1654 y 1658 da noticia de lo que ocurre en la corte madrileña (Barrionuevo 1968-1969, I, p. 214).

59 *Vid*. Díez Borque 1975, en particular pp. 86-91.

60 Varey, con apoyo documental y dejando cuestiones sin solucionar como él mismo advierte, afirma «que hay evidencia incontrovertible de la representación de obras en perspectiva en los corrales españoles a partir de 1691, y que es muy probable que se hicieran antes de aquella fecha; y que no cabe duda de que en el siglo XVIII se representaban rutinariamente tales obras en los corrales de la Cruz y del Príncipe, con juegos de bastidores que producían el efecto de una escena en perspectiva» (Varey 1989, III, p. 725).

61 Ruano de la Haza 1998, pp. 140 y 141. Ello no es óbice para admitir que en los corrales también se utilizaban lienzos pintados, pero no con esa disposición y técnica.

62 El teatro cortesano, dirigido a un público noble, tenía en la Península una tradición que se remontaba a finales del siglo XV-principios del XVI y que siguió operando a lo largo del Siglo de Oro (*vid.* Ferrer Valls 1991, 1993 y 1995), pero la llegada de los escenógrafos italianos y la inauguración del Coliseo del Buen Retiro marcaron puntos de inflexión de capital importancia (*vid.*, por la apretada y acertada síntesis que hace de la cuestión, Ruano de la Haza 1998).

63 Vega 1965, pp. 187 y 188.

64 *Vid.* Ruano de la Haza 2000, pp. 265-269.

65 *Cfr*. Díez Borque 1997. Vuelve a tratar el tema de los espacios del teatro cortesano, haciéndolo extensivo a otros sitios reales, en Díez Borque 1998b.

66 Brown y Elliott 1985, p. 217.

67 *Vid.* Greer y Varey 1997, pp. 26-30.

68 *Ibidem.* p. 29.

69 Se desconocen las medidas exactas de este escenario. Rafael Maestre, basándose en los diseños del escenógrafo Baccio del Bianco y en los datos del pintor escenógrafo Acisclo Antonio Palomino, afirma que «se muestra con una altura de muro de proscenio de 1,40 m; una embocadura que tiene de ancho 10,92 m por 8,30 de alto; una profundidad, a partir del muro de proscenio hasta el último respaldo o foro-pared del edificio del escenario, de 17,36 m. Todo ello supone un espacio de bocaescena de 90,59 m^2 y una superficie de tablado de 189,56 m^2» (Maestre 1989, p. 180). En cuanto al telón de boca, se pintaba expresamente para cada representación. Se han conservado algunos testimonios gráficos.

70 Los dibujos forman parte de la relación de la fiesta —celebrada para conmemorar el reciente casamiento de Carlos II con Mariana de Baviera y Neoburgo—, que contiene el texto de la comedia y las piezas menores que la acompañaron: *vid.* Calderón de la Barca 1987. Como se indica en la Introducción (p. X), se trata de un caso bastante excepcional en el teatro español del siglo XVII, pues, aparte de éstos, sólo contamos con dibujos escenográficos de otras dos comedias: Vélez de Guevara 1970 y Calderón 1994.

71 Ruano de la Haza 1998, p. 156. En este artículo, en las pp. 149-167, su autor estudia el uso y modo de funcionamiento de decorados y tramoyas en el Coliseo del Buen Retiro, los dos elementos fundamentales en la escenificación de las comedias de aparato, como eran las mitológicas.

72 *Cfr.* Rodríguez G. de Ceballos 1989, del que recojo la cita (p. 34). En este artículo, su autor estudia ambos aspectos —escenografía y tramoya— en relación con los tratados italianos quinientistas y seiscientistas sobre el tema. Para una abundante documentación sobre la puesta en escena de comedias y zarzuelas de espectáculo en representaciones palaciegas, *vid.* Shergold y Varey 1982; y Greer y Varey 1997.

73 *Cfr.* Maestre 1988, p. 67, artículo en el que incluye interesantes láminas sobre maquinaria escénica, así como una serie de bocetos aproximativos para la reconstrucción de la puesta en escena de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón. Los once dibujos de Baccio del Bianco sobre la representación de *Andrómeda y Perseo* pueden contemplarse en Calderón de la Barca 1994. Aunque en estos dibujos lo que se ve es el resultado final, se conseguía a través de bastidores y bambalinas. Para una lectura de los dramas cortesanos de contenido mitológico de Calderón realizada no sólo a partir del texto sino teniendo muy en cuenta el contexto de su representación, *vid.* Neumeister 2000. Margaret Rich Greer (1991) realiza también una lectura de una serie de obras mitológicas calderonianas desde el marco dramático, físico y político en el que fueron representadas y muestra la maestría de Calderón en la integración de la música, la danza, y una elaborada escenografía y maquinaria escénica para realzar más que subyugar el texto poético.

74 Ruano de la Haza 1998, p. 140.

75 *Cfr.* Blasco 2001, pp. 381 y 376.

76 *Ibidem*, pp. 380-382 y 385, a la que pertenece la cita.

77 *Ibidem,* pp. 384-388, donde la autora describe el contenido del CD-Rom, sus calidades y su estructura. Se trata de un CD-Rom comercializado y de fácil adquisición: *El Palacio del Buen Retiro. La arquitectura y su época.* Dirección y proyecto de Carmen Blasco. Madrid, Museo Nacional del Prado-Ministerio de Educación y Cultura, 1999.

78 *Vid.* Bolaños Donoso y Reyes Peña 1989 y 1990; y Reyes Peña y Bolaños Donoso 1991, 1992, 1993a y 1993b.

79 *Cfr.* Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1993b.

80 *Ibidem*, pp. 828 y 829 (reproducimos la cita con criterios ortográficos actuales).

81 *Vid.* Reyes Peña 1992; y Bolaños Donoso y Reyes Peña 1997.

82 Como punto de partida para el estudio del género y la producción sacramental del siglo XVII, *vid.* Arellano 1995.

83 Varey 1968, pp. 220 y 221 y lám. III, fig. 4.

84 «Tablado de representación y tablado con tribunas para la representación de los autos sacramentales en la Plaza Mayor de Madrid en 1644» (Varey 1987, lám. 6). En Madrid, hasta 1645 se ponían en escena cuatro autos sacramentales por año sobre dos carros cada uno y, desde 1648 hasta la muerte de Calderón, se escenifican dos autos por año sobre cuatro carros cada uno (en 1646 no se representaron y en 1647 se representaron sólo dos) (*Cfr.* Varey 1987, pp. 342 y 343).

85 *Vid.*, por ejemplo, Shergold y Varey 1961.

86 *Cfr.* Granja 1981 (la cita en p. 17). Para los diversos componentes de la fiesta sacramental barroca, *vid.* también Díez Borque 1984.

87 *Vid.* Díez Borque 1991c.

88 Este cartel de teatro, único completo hasta ahora conocido, ilustra la forma habitual de anunciar las representaciones en el siglo XVII. Para un estudio de conjunto de los carteles de teatro en el Siglo de Oro y la reproducción en color de los dos únicos hasta ahora conocidos —el citado de 1619 y la mitad izquierda de otro—, *vid.* Reyes Peña 1993, pp. 99-118.

89 *Cfr.* Díez Borque 1991c.

TEATRO ESPAÑOL EN LA ITALIA DEL SIGLO XVII: TEXTOS, ESPACIOS, ARREGLOS

Maria Grazia Profeti

RELACIONES TEATRALES ESPAÑA-ITALIA

En las relaciones entre teatro italiano y español, hacia las primeras décadas del siglo XVI, se verifica una interesante inversión de tendencia; si en las décadas anteriores las compañías del arte italianas, como las de Alberto Naselli o Juan Ganassa, habían influido en la organización teatral en la Península Ibérica, ahora son las compañías españolas las que actúan en Italia, donde difunden sus técnicas actoriales y sus textos literarios. Lo subraya Ricardo del Turia, al momento de defender la comedia de las críticas clasicistas:

> Suelen los muy críticos terencianos y plautistas destos tiempos condenar generalmente todas las comedias que en España se hacen y representan, así por monstruosas en la invención y disposición, como impropias en la elocución...

A la censura se opone que esto no es cierto:

> Como lo vieron los que se acuerdan en España del famoso cómico Ganasa, que en la entrada que hizo en ella robó igualmente el aplauso y dinero de todos, y lo ven agora los que de nuestros españoles están en Italia[1].

Y años más tarde lo repite un actor italiano, Niccoló Barbieri:

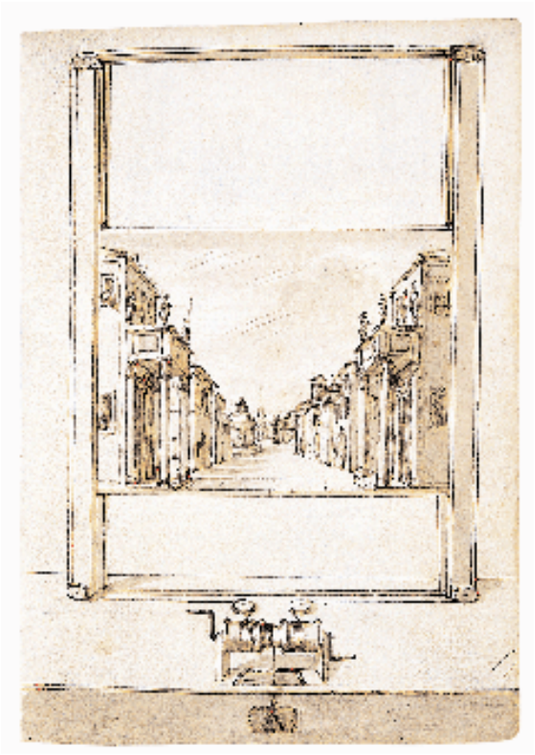
> La Spagna prima si serviva delle nostre [compañías] italiane e i Comici vi facevano assai bene; Arlicchino, Ganassa e altri hanno servito la felice memoria di Filippo secondo e si fecero ricchi; ma dopo quel regno ne ha partorito tante che ne riempie tutti quei gran paesi, e ne manda anche molte compagnie in Italia[2].

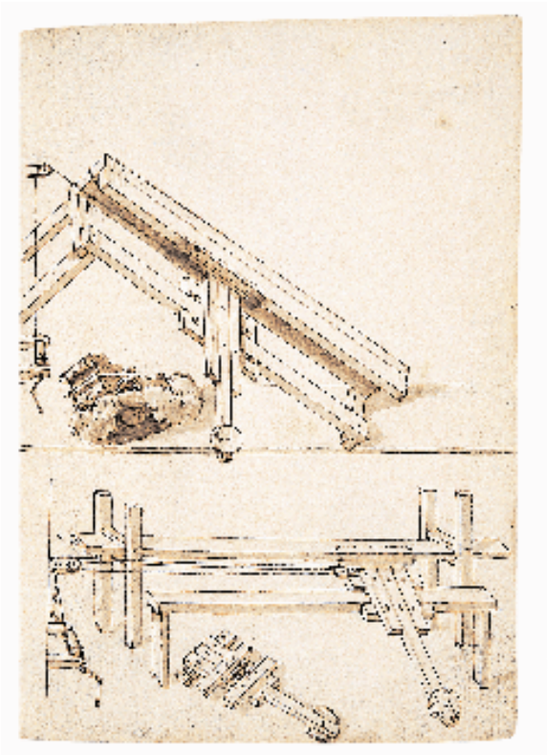
Esta influencia del teatro español en Italia no debe sorprendernos: una nación hegemónica desde el punto de vista político, como lo era España, no podía sino exportar su teatro en toda Europa, desde Inglaterra a Flandes, a los países de lengua alemana, a Francia[3]. Y tenía que marcar más profundamente aún un territorio como Italia, en el que estaba presente no sólo a través del juego de la política, sino directamente en el Milanesado, en el virreinato de Nápoles, en Cerdeña y Sicilia. Y más allá de las razones políticas, muy fuertes me parecen también las literarias: un sistema teatral como el español, tan matizado y desarrollado, y un caudal textual tan rico, no podían sino despertar un vivaz eco europeo.

En efecto, a lo largo de todo el siglo XVII italiano corre una voraz atención por el teatro español; el catálogo de las traducciones-arreglos de textos áureos cuenta con unas sesenta obras-fuente españolas que producen un centenar de textos italianos[4].

Lo curioso es que sucesivamente se haya olvidado esta influencia española; sólo desde hace unos diez años la investigación ha vuelto a descubrir las decenas de comedias españolas traducidas y representadas en la Italia del siglo XVII. Otras veces he procurado enumerar las razones de este olvido[5], que en algunos casos son inherentes a las características del teatro áureo, mientras que en otros se deben a razones ideológicas de los estudiosos italianos de nuestros días.

Por un lado, el teatro español de los Siglos de Oro se nos presenta innovador como ningún otro en Europa, entregando a los coetáneos y a la posteridad un corpus cambiante y desbordante, un legado extraordinario de miles de piezas; una situación que no se puede comparar con ninguna otra producción dramática europea. Aquí, quizás, reside la primera de las razones de su lejanía, de su inasequibilidad, que impide una percepción global de sus centenares de textos, de sus funciones, de sus repetidas representaciones, un teatro que casi no podemos reconstruir, sino sólo adivinar. Paradójicamente, es la misma riqueza textual la que constituye el primer problema para la valoración del teatro áureo, que nos parece más inalcanzable que otros, y que por lo tanto dificulta su asimilación por parte de culturas diversas.





Figs. 1 y 2 Nicolò Sabbatini (1574-1654), *Diseños escenográficos*. Pesaro, Biblioteca Oliveriana

Además, este corpus, complejo precisamente por ser pletórico, ha llegado hasta nosotros a veces en textos de difícil acceso, con problemas de datación y de atribución espinosos y en ocasiones insolubles, que nacen de la naturaleza misma del texto teatral áureo: la comedia española se consume «en caliente», en el corral, y se imprime sólo después de haber terminado su vida en el escenario, por parte de impresores a cuyas manos llega el texto, en muchos casos fortuitamente, marcado por las intervenciones y los cortes de la adaptación escénica.

Otra dificultad es la de recuperar hoy el texto-espectáculo: música, actividades coreográficas, actuación, puesta en escena, repercusión de los temas en un destinatario tan consciente de ellos cuanto lejano es el actual. Esta dificultad trae consigo un falso silogismo implícito: es teatro de consumo, y por lo tanto es malo. Tal vez se salvan algunas comedias, que se consideran excepcionalmente logradas, o bien se salva el corpus en su globalidad en cuanto «artesanía noble», en una especie de actividad colectiva, en un circuito de afectos entre el autor y el voraz público del siglo XVII como consumidor.

El último problema es que a través de su historia intelectual, empezando por las polémicas dieciochescas, España ha dudado tanto de su teatro nacional que no ha sabido promocionarlo y exportarlo[6].

Pero es necesario examinar también el otro polo del arco comunicativo: el horizonte de expectativa de las diversas culturas nacionales. La desconfianza hacia España, «escondida» en el siglo XVII y evidente en la centuria siguiente, parece acentuarse en épocas posteriores. La Francia de Corneille que rehace *El Cid,* de Molière que «imita» a Alarcón, desea mostrar sólo su adhesión a las «reglas» aristotélicas. Italia, en cambio, pretende destacar la alta labor literaria de sus dramaturgos, y relega a zonas de subproducto la comedia de imitación o de derivación española, tanto que las historias de la literatura italiana de la primera mitad del siglo XX apenas aluden a la «comedia spagnoleggiante» del siglo XVII, y sólo destacan a Giacinto Andrea Cicognini como adaptador[7].

En efecto, después de la ruptura del siglo XVIII, cuando Europa redescubre el teatro áureo con el romanticismo, Italia olvida su presencia en los escenarios napolitanos o florentinos del siglo XVII. Ahora los intelectuales del «Risorgimento» nacional italiano quieren borrar incluso la memoria del momento en que España les «dominaba». La interpretación de las relaciones ítalo-españolas del siglo XVII, como se ve, se basa en un equívoco, ya que no se trató de «dominación»: los españoles «esercitarono i loro poteri cercando di saldare i bisogni della monarchia

con gli interessi delle popolazioni, le autorità nominate dal centro con quelle espresse localmente dagli abitanti»[8]. Y se creó un intercambio vivaz de bienes y medios humanos: familias enteras de nobles, de mercaderes, etc., se trasladaron de España al Milanesado, por ejemplo; se efectuaron allí matrimonios entre españoles e italianos; hijos de las nuevas familias volvieron después a la Península Ibérica, etc.

Pero si los historiadores actuales han hecho plena justicia del *topos* de la «dominación» española en Italia[9], a principios del siglo XX, y sobre todo desde un punto de vista literario, se mantiene una evidente desconfianza, una conciencia infeliz de dichas relaciones, que se expresa en la reiterada propuesta de lugares comunes, como la leyenda negra, la Contrarreforma, la Inquisición, etc. En este marco, el rechazo del teatro español del Siglo de Oro, que se lee como fruto de aquella «cultura», resulta comprensible.

Pero hoy estamos en condiciones de trazar un mapa, si no un panorama, de la presencia del teatro español en la Italia del siglo XVII, empezando por las zonas directamente administradas por España, y pasando después a la «Italia no española», como el gran ducado de Toscana o el Estado de la Iglesia. La posible deuda de los teatros de Sicilia y Cerdeña con la comedia áurea no ha sido estudiada exhaustivamente: no he conseguido documentar impresiones de textos áureos arreglados en las islas.

EL MILANESADO

Como se sabe, a la muerte del último duque Sforza, en 1535, al ser el Milanesado feudo del imperio, el territorio pasó al emperador Carlos I; los Austrias lo gobernaron directamente hasta 1700, año de la muerte de Carlos II, último vástago de la dinastía. Al gobernador nombrado por el rey le coadyuvaban un Senado y un consejo secreto locales, aplicando un corpus de leyes autóctonas. Aunque a veces hubo problemas acerca de sentencias y decisiones[10],

> tra strategie spagnole e aspettative milanesi si era instaurato un rapporto positivo [...]. Né [...] nei centossessant'anni della presenza spagnola nel milanese vi furono, a parte isolati tumulti in occasione di carestie, congiure e rivolte come invece si ebbero a Napoli (1547, 1647-1648) o Messina (1674-1678)[11].

A pesar del control que el cardenal Carlo Borromeo efectuó sobre los espectáculos, la vida teatral del Milanesado fue vivaz, y no sólo por la abundancia de aparatos festivos en ocasión de la llegada de los gobernadores españoles, de viajes de personajes ilustres, bodas, bautizos y honras fúnebres reales; o por las manifestaciones públicas de devoción. Los mismos principios tridentinos que movían la actividad de Borromeo, la necesidad de *docere* por medio del *movere* y del *delectare*, incrementaron incluso la teatralidad profana y promovieron los espectáculos privados en los palacios de la ciudad y del campo, en las academias; o las representaciones en el Collegio dei Nobili de los jesuitas[12].

Fue precisamente para celebrar el paso por Milán de Margarita de Austria, camino de Madrid para casarse con el príncipe Felipe (futuro Felipe III), en 1598, que se levantó el primer teatro de Milán, en uno de los patios del Palacio Ducal: en honor de la princesa, el teatro se llamó Salón Margarita[13]. El teatro se utilizó para la puesta en escena de «favole pastorali», y en la segunda mitad del siglo especialmente para óperas. En otro de los patios del Palacio Ducal había también un teatro para la representación de comedias, posterior a la construcción del Salón Margarita[14].

Los textos representados, de producción local, se debieron en la primera parte del siglo sobre todo a una dinastía de actores, los Andreini, cuyo capostípite es Francesco; su mujer, Isabella, llegó a ser famosa en España: lo demuestran las menciones que Lope de Vega dedica a la actriz en el *Laurel de Apolo,* en *Las bizarrías de Belisa* y en *El castigo sin venganza*[15]. En la segunda mitad del siglo escriben para el teatro Carlo Maria Maggi (1630-1699) y Francesco de Lemene (1634-1704).

Obviamente la lengua española era bien conocida, como atestigua la publicación en el Milanesado, en 1619, de la *Primera Parte* de las comedias de Lope de Vega, con dedicatoria del impresor Bidelli a don Juan

Fig. 3 Melchiorre Gherardini, *Maschere in Duomo*, 1630? Viena, Albertina [It. III 26, f. 43, n.º 46]

Fig. 4 *Plano del Palazzo Reale*, siglo XVII. Milán, Biblioteca Trivulziana [A4002]

de Figueroa y Villegas, gobernador de Milán[16]; y de las *Rimas* del Fénix, en 1611, igualmente dedicadas al gobernador del Estado de Milán, don Pedro de Velasco, por Jerónimo Bordón, con significativas declaraciones:

> Me atrevo agora de hacerle humilde ofrecimiento de la nueva impresión de las buenas composiciones de Lope de Vega Carpio; para que a los ingenios italianos, a quienes resulta en este tiempo como natural la lengua castillana, sean más gustosas[17].

Se explica así la edición en español del *Vellocino de oro,* en 1649, dedicada al gobernador Luis de Benavides, que conserva incluso la loa presente en la *Parte XIX* [18], a no ser ocasionada por una puesta en escena, como la impresión que se hizo en Viena en 1633[19].

Pero habitualmente los textos españoles se traducen y se arreglan; a veces producen «libretti» para ópera, como en el caso de *Il palazzo del segreto,* derivado del *Alcázar del secreto* de Antonio de Solís[20]. Sin embargo los «gustos» milaneses apuntaban a un control formal y moral, según el ejemplo de Carlo Maria Maggi, alejándose de la forma lujosa y vivaz de la comedia áurea, lo que explica la escasa producción de obras de derivación española, en comparación con el impresionante florecimiento de Nápoles.

NÁPOLES

El reino de Nápoles fue incorporado a la monarquía española en 1503, cuando Fernando el Católico promueve al «Gran Capitán» Fernández de Córdoba al rango de virrey. A principios del siglo XVII, por lo tanto, existía una larga tradición de intercambio cultural entre la Península Ibérica y Nápoles[21]; esto puede explicar el extraordinario florecimiento teatral y la importancia de la comedia áurea en los escenarios napolitanos:

> Napoli, capitale del viceregno spagnolo nell'Italia meridionale, fu nel Seicento il luogo privilegiato degli scambi culturali tra Italia e Spagna in forza della presenza di una nutrita colonia spagnola al seguito dei viceré (soldati, nobili, intellettuali, capocomici e attori) e della permeabilità alla lingua e alla cultura iberica della società partenopea in tutte le sue stratificazioni sociali, in particolare nell'aristocrazia[22].

Durante todo el siglo XVII se van poniendo en escena, en el Teatro «dei Fiorentini», obras españolas, junto a producciones locales de «farse, drammi sacri» y sucesivamente «melodrammi»: Croce, en su clásico *I teatri di Napoli* [23], ha estudiado los lugares teatrales, los géneros, los autores y los espectadores. El panorama que nos propone resulta pintoresco: la pasión teatral de los gobernadores españoles (por ejemplo el conde de Monterrey, que gasta 4.500 ducados en el viaje de una compañía desde España); los escándalos provocados por las actrices, que se convierten en amantes de los nobles y del mismo virrey[24]. Pero más allá de estos datos curiosos, bien se dibuja aquel ambiente intelectual napolitano al cual Cervantes ansiaba incorporarse: pensemos en la corte de Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, virrey de Nápoles desde 1610 al 1616, rodeado por literatos de gran categoría como los hermanos Argensola, Mira de Amescua o Gabriel de Barrionuevo.

En este período actúa en la ciudad la compañía de Sánchez, que contaba entre las actrices con Lucía de Salcedo, «la Loca», uno de los amores de Lope de Vega. En 1620 el Hospital de Incurables construye el Teatro de San Bartolomeo, para incrementar sus ingresos; entre las compañías españolas presentes se cuentan las de Sancho de Paz (1620), Francisco de León, Francisco Malhelo y Gregorio Laredo (1630 y 1631)[25]; en 1636 la compañía de Roque de Figueroa propone al público napolitano *El burlador de Sevilla.*

También se celebran innumerables fiestas públicas para determinados acontecimientos dinásticos, que dan lugar a representaciones de gran interés; mencionaré sólo un texto de Giovan Battista Basile: «*Monte Parnaso*. Mascarata da Caualieri Napoletani All. M. Sereniss. di D. Maria D'Avstria, Reina d'Vngaria. Rappresentata in Napoli 1630».

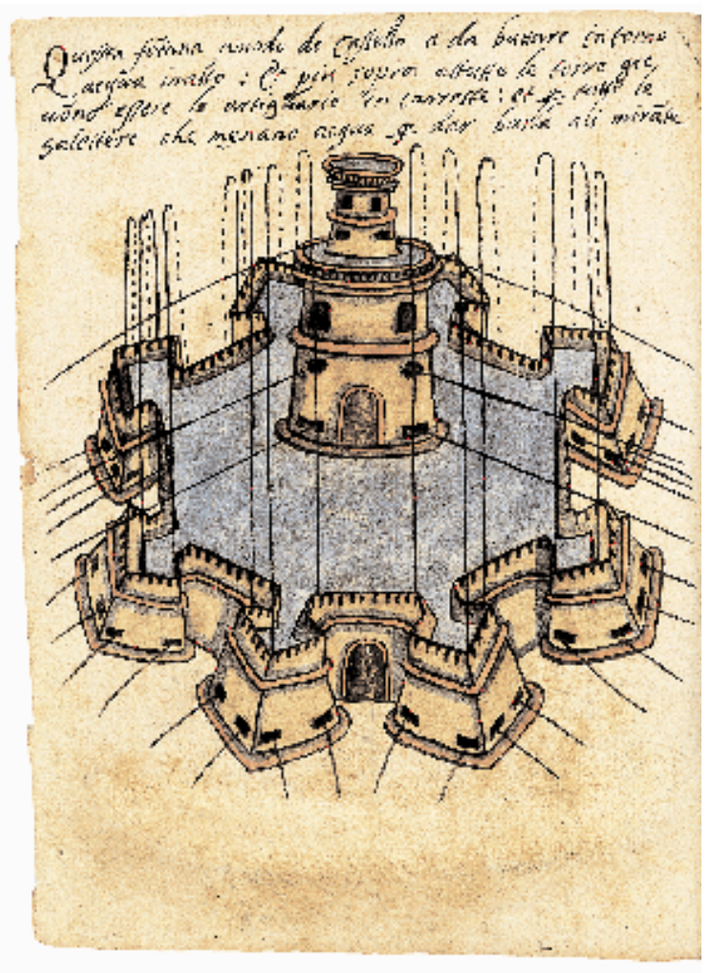
Y por supuesto muchos autores se dedican a la traducción-arreglo de comedias españolas: hay que recordar por lo menos a Raffaele Tauro, que «traduce» *La vida es sueño*, titulándola *La falsa astrologia, overo il sognar vegghiando*[26]; al prolífico Carlo Celano, que adopta el pseudónimo de Ettore Calcolona, al cual se deben, entre otras, *Proteggere l'ini-*

mico (de *Amparar al enemigo* de Antonio de Solís); *La zingaretta di Madrid* (de la novela *La gitanilla* de Cervantes)[27]; a G. B. Pasca que arregla *El castigo del pensequé* de Tirso[28].

La reescritura de textos españoles parece considerarse una actividad de cierto nivel literario, ya que el jesuita Andrea Perrucci, a finales de siglo, se inscribe entre «coloro che hanno tradotto dallo spagnolo» en su tratado *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*[29], donde utiliza amplias citas del *Arte nuevo* de Lope de Vega. Y entre sus obras «arregladas» hay que recordar por lo menos su reescritura de *El hijo del serafín* de Juan Pérez de Montalbán[30].

Además de los textos derivados directamente de comedias áureas, se componen numerosos «testi per musica» de tema español: recuerdo

Fig. 5 G. A. Nigrone, *Fuente con forma de castillo*, *ca.* 1600-1610. Nápoles, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» [Ms. XII G. 59, fol. 69v]



Alfonso il sesto, re di Castiglia, melodrama representado en 1694 para el cumpleaños de Carlos II en Nápoles[31]; que se repite dos años después en Palermo, para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria[32].

Como es obvio, también contamos con una impresionante actividad editorial, tal y como se pone de manifiesto en el censo de arreglos que sería muy útil publicar.

ITALIA ESPAÑOLA - ITALIA NO ESPAÑOLA

Obviamente no se puede dividir de forma tajante la circulación de textos en los estados españoles de Italia y en territorios como el Estado de la Iglesia o el gran ducado de Toscana. Muchas veces los recorridos textuales se integran; y baste con recordar el ejemplo de *Los empeños de un acaso /Los empeños que se ofrecen,* atribuida a Montalbán o a Calderón[33]: la pieza da lugar a una traducción-adaptación de Ippolito Bentivoglio, caballero de Módena, que se la entrega a Silvio, o sea, al actor Francesco Calderoni, que estaba al servicio de las cortes de Módena y Ferrara; el cual, tras la muerte de Bentivoglio, la hace imprimir en Módena, Soliani, 1687, con el título *Gli impegni per disgrazia*. Interviene después Domenico Antonio Parrino, en su juventud actor «amoroso» bajo el nombre de Florindo en una compañía que también había actuado en los ducados de Módena, Mantova, y sucesivamente en Venecia y Roma, para terminar su vida como escritor y editor en Nápoles: Parrino realiza una adaptación de *Gli impegni per disgrazia*, con sustanciales cambios en el papel del personaje cómico, que ahora habla en el dialecto napolitano; y publica el texto con el título *L'armi e gli amori, ovvero gli impegni nati per disgrazia* bajo el anagrama Tito Giulio Benpopoli, Roma, Moneta, 1682. La historia italiana de *Los empeños de un acaso* no termina aquí, ya que Giulio Rospigliosi había adaptado el tema a un «drama per musica» *Le armi e gli amori,* representado en Roma en el carnaval de 1656 ante la reina Cristina de Suecia, «soggetto [...] graziosamente tradotto dalle vivezze spagnuole», según la crónica de Gualdo Priorato[34].

Pero este no es el único episodio de recorridos textuales que afectan a toda la península. Recordaré por lo menos otro caso, el de *Ni amor se libra de amor* de Calderón, que el marqués del Carpio, embajador español, produce en el romano Palazzo di Spagna, el 24 de septiembre de 1682[35], para celebrar el cumpleaños de la reina María Luisa: de la puesta en escena nos deja memoria la publicación de un «resumen» del texto de Calderón dividido en escenas, con una traducción de las arias españolas[36]. En la loa que precede al texto, las cuatro partes del

mundo, Asia, África, América y Europa, rinden homenaje a María Luisa, en una consueta cosmogonía[37].

Al año siguiente, el texto se arregló y se representó en Nápoles bajo el título *La Psiche ovvero Amore Innamorato*, ahora como «Dramma per musica», en honor del cumpleaños de la reina Madre, «Compositore della Musica il Sign. Alessandro Scarlatti, Maestro di cappella della Maestà della regina di Svezia»[38]. En 1683, en efecto, el marqués del Carpio, después de haber pasado casi seis años en Roma como embajador, había sido nombrado virrey de Nápoles, cargo que desarrollará hasta 1687, distinguiéndose por la «intensa azione di governo»[39]. Es evidente que al proponer este espectáculo, el marqués había querido solemnizar su nombramiento, bajo la forma de homenaje a la reina madre. El público sería indudablemente más numeroso que en la representación casi privada de Roma; de ahí la necesidad de una reescritura y arreglo del texto, gemelo respecto a *Il Fetonte,* que se pondrá en escena en Nápoles dos años más tarde[40].

EL ESTADO DE LA IGLESIA

Los ejemplos anteriores documentan la relación entre teatro y poder político y la variedad de los espacios teatrales en los que circula en Italia el teatro áureo español. Y atestiguan también la riqueza de los espacios escénicos romanos, relacionados con la corte papal, la residencia del embajador español Palazzo di Spagna, los colegios, los festejos públicos y privados: no es casual que Roma se haya definido «la città delle feste»[41].

Las fiestas romanas en Palazzo di Spagna abundan en aquellos años, y recordaré las del 14 de enero y el 4 de febrero de 1682:

> Il signor Ambasciatore Spagnuolo fa rappresentare nel suo palazzo commedie in idioma spagnuolo, dicendo che il Papa non vuole che si recitino quelle in italiano, e così non contravviene ai di lui ordini [...].
> Con somma soddisfazione del Signor Ambasciatore di Spagna, riesce la sua superba commedia in idioma spagnuolo frammezzata da balli, musica italiana e barriere di magnifiche comparse di abiti ed altro; e perché è nota ad ognuno la sua generosità vi ha un grandissimo concorso di popolo ed un infinito numero di dame, le quali sono regalate di confetture e rinfreschi in tutt'abbondanza[42].

Es interesante también la distinta categoría de los adaptadores: en el caso de *Los empeños de un acaso* estamos frente a un alto prelado, Giulio Rospigliosi, que llegará a ser nada menos que papa, y que había pasado un largo período en España como nuncio; Giulio Rospigliosi arregla varios textos españoles: por ejemplo *La Baltasara,* que con el título *La cómica del cielo* se pondrá en escena en el Palazzo Rospigliosi durante el carnaval de 1668, cuando su autor era ya papa desde julio de 1667, con el nombre de Clemente IX[43].

Hay que recordar también el caso de *Dal male il bene,* arreglo del mismo Giulio Rospigliosi, derivado de *No hay mal que por bien no venga* de Sigler de la Huerta[44], que formó parte de los mismos festejos en honor de Cristina de Suecia en el carnaval de 1656. Del texto conservamos no sólo la partitura de Antonio Abbatini y Marco Marazzoli, señalada por Irina Bajini, sino también un «scenario» (o sea un folleto que se solía repartir durante las representaciones) que atestigua una puesta en escena anterior, en 1654, en ocasión de las bodas entre Maffeo Barberini y Olimpia Giustiniani, bodas que marcaron también la conciliación entre las dos potentes familias, divididas por una «guerra» que duró varios años[45]. Y sucesivamente un texto titulado *Dal male il bene* se puso en escena en 1687 en Nápoles, para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria[46]: otro ejemplo de los recorridos integrados de los que hablaba antes.

A estos espacios palaciegos se unen los de los colegios. Recuerdo como ejemplo dos espectáculos basados en *Don Quijote*, que se representan en los carnavales de 1692 y 1698 en el Seminario Romano[47].

Y finalmente no faltan espacios más modestos como el de Teodoro Ameyden. Era éste un emprendedor abogado de origen flamenco que durante el carnaval, desde 1643 a 1648, pone en escena en su casa, con sus escribanos, una serie de comedias, muchas de las cuales traducidas del español: *La dama boba* de Calderón, *El perro del hortelano* y *Los melindres de Belisa* de Lope. Acude la más granada nobleza romana, tanto que en 1645 los espectadores no caben en la casa del abogado y la representación se tiene que realizar en el Palazzo Raggi[48].

Muy vivaz, para terminar, la editoría romana, con sus apéndices de Macerata y Bolonia[49], que producen durante todo el siglo XVII una serie muy amplia de ediciones de textos teatrales[50].

GRAN DUCADO DE TOSCANA

De las relaciones entre la corte medicea y España, a pesar de su riqueza y su interés, se sabe todavía poco[51]. El aspecto quizás más conocido es la influencia en la escenografía teatral española de Cosimo Lotti y Baccio del Bianco, que trabajan para la corte de Madrid de 1626 a 1643 y de 1651 a 1657. Pero existen también influjos literarios y culturales de España en la corte florentina, que dejan sus huellas en los ricos manuscritos españoles conservados en la Biblioteca Nacional[52] y en los cancioneros musicales de la Palatina y la Riccardiana[53]; se trata de textos

Fig. 6 Bernardo Buontalenti, *Traje para un marinero de la nave de Arión*. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale [Palat. C.B. III. 53, vol. II, cc. 5r]

que se cantaban en una corte, merece la pena recordarlo, donde el español era lengua bien conocida, una corte que en algunos períodos llegó a ser bilingüe; pero, aunque se ha estudiado la música de dichos cancioneros[54], la mayoría de los textos literarios permanece inédita.

Como ejemplo de festejos que producen textos teatrales españoles, recordaré un episodio igualmente poco conocido: para las bodas de Fernando II, gran duque de Toscana, con Vittoria de Urbino, en 1634, la comunidad serfardí de Livorno pone en escena dos loas en español, representadas una en Pisa y la otra en Livorno[55]. Son acontecimientos que subrayan lo mucho que queda por hacer para definir la verdadera importancia del teatro español en Toscana.

En Florencia, los hombres de teatro que arreglan los textos españoles se preocupan también por elaborar una teoría teatral, como Iacopo Cicognini[56]. En efecto, Iacopo recurre a Lope para justificar la ruptura de la unidad de tiempo en su *Trionfo de David;* y si la alusión a un hipotético carteo con el Fénix de los Ingenios resulta dudosa, es indudable la influencia de una praxis afirmada e incluso codificada por Lope en el *Arte Nuevo*[57]. Lo que el italiano parece haber aprendido de los españoles es la complejidad del texto espectáculo, que utiliza la música, el canto y el baile además de la dicción. Así, Iacopo Cicognini llega a subrayar las exigencias de la puesta en escena, recordando en los prólogos de la *Celeste guida* o de la *Finta mora performances* concretas, mencionando los trucos escénicos y anotando detalladamente el vestuario de los actores. Esta presencia importante del texto espectáculo, evidente a través del aparato paratextual, orienta el texto literario para el teatro: la necesidad de entretener al público está siempre presente, para sugerir y dirigir la escritura. La lección de la comedia nueva española es indudable.

Y no hay que olvidar que son florentinos algunos grandes adaptadores del teatro español al italiano, como el hijo de Iacopo, Giacinto Andrea Cicognini[58], Giovan Battista Ricciardi, que reelabora *La dama duende* de Calderón y una novela de Juan Pérez de Montalbán[59], Pietro Susini, que a su vez propone *El secreto a voces* del mismo Calderón, o *El juez de su misma causa* de Lope[60], Ludovico Adimari, con el arreglo de *Duelo de honor y amistad* de Jacinto de Herrera y Sotomayor[61], Mario Calamari, con su *Amistad pagada* de Lope de Vega[62]; autores de los cuales ya se empiezan a perfilar los intereses y las estrategias de reescritura, junto al vivaz ambiente de Florencia, con sus academias y sus festejos palatinos, que acoge y promociona la difusión de la comedia áurea[63].

CARACTERÍSTICAS DE LAS TRADUCCIONES-ARREGLOS ITALIANAS

Como hemos visto, son múltiples los espacios teatrales que acogen en Italia las traducciones-arreglos de comedias áureas españolas, como son también muy diversos los perfiles de los adaptadores-traductores.

Algunas reescrituras alcanzan un éxito extraordinario: de *La Vida es sueño* de Calderón contamos con las adaptaciones de Tauro y Cicognini, un texto de Andrea Bendinelli, que se conserva manuscrito en la Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia, y un segundo manuscrito anónimo, distinto de las tres versiones, en la Biblioteca Nacional de Madrid[64]. *El conde de Sex* de Antonio Coello da origen no sólo a la traducción de Nicolò Biancolelli y algunos escenarios, sino también a una ópera, *La regina Floridea,* de Giulio Pancieri[65]. Del *Capitán Belisario* de Antonio Mira de Amescua tenemos tres adaptaciones y traducciones, más

algunos escenarios[66]. *El desdén con el desdén* de Moreto lo traducen Tauro y Spagna[67]. La *Fuerza lastimosa* de Lope es adaptada por Pietro Susini, por un actor llamado Stanchi, por Pietro Scarnelli, por Todini, y se convierte en un «testo per musica» de Antonio Salvi[68]. De *La dama duende* de Calderón conocemos tres adaptaciones: de Ameyden (manuscrito de la Oliveriana de Pesaro), de Spagna y de Ricciardi (manuscrito del fondo Magliabechi de la Nazionale de Florencia)[69]. Se comprende, por tanto, que el caso de *El burlador de Sevilla* de Tirso, con sus cuatro adaptaciones, no es en absoluto un episodio esporádico.

He hablado muchas veces de manuscritos: los datos que poseemos nos permiten deducir que habrá muchos más escondidos en los fondos de las bibliotecas italianas; nuestros sondeos nos revelan, según va avanzando nuestro trabajo, un caudal que va aumentando cada vez más.

Los autores más traducidos son obviamente Calderón de la Barca y Lope; pero interesan también los de las décadas maduras del teatro: Rojas Zorrilla, Antonio de Solís, Jacinto Herrera y Sotomayor, Agustín Moreto, Antonio Coello, Antonio Sigler de la Huerta; existe un interés evidente por la commedia de enredo, pero también aparece la heroica, como *Il Belisario.* Traducen actores como Nicolò Biancolelli, Orsola Biancolelli, Francesco Manzani, Angela d'Orso; caballeros como Adimari e Bentivoglio, hombres de letras como Giovambattista Ricciardi, músicos como Arcangelo Spagna.

Una apreciación del teatro áureo español es implícita en los prólogos de las traducciones, y valga por todos el ejemplo de Orsola Biancolelli:

> Cortese lettore, non si può a meno di non ammirare la felicità con che gli spagnuoli sono riusciti sul teatro. Di là ci vengono que' soggetti che sono ricevuti più volentieri, e le rappresentazioni più belle. Avendo avuta la fortuna di vedermi passar per le mani questa, che è intitolata «La bella brutta» (benché non sia ella forse delle più stimate da essi), ho però creduto abbi assai di vaghezza per piacere[70].

En las palabras de la «cómica» italiana, sin embargo, es evidente el tipo de acercamiento a los textos-fuentes que se verifica con más frecuencia, ya que Orsola admite implícitamente su interés por confeccionar un producto «vendible». Ella dice haber tomado la pluma del traductor con el ojo puesto, más que en la forma estética del texto, en el «soggetto», uno de esos «che son ricevuti più volentieri», interesada por *La hermosa fea* de Lope de Vega porque en ella ve «assai vaghezza per piacere».

De dicha concepción deriva un fenómeno que con frecuencia la traducción del siglo XVII —no sólo la de obras teatrales— suele traer consigo: se trata de un trabajo —no sostenido todavía por la curiosidad *cultural* del lector— cuyo objetivo es alcanzar el éxito entre el público y llegar a un destinatario lo más vasto posible[71]. El resultado será la supresión de todo momento de crisis y de puesta en discusión del código; la edulcoración de toda «dificultad» literaria, el exorcismo contra los «riesgos» que puede presentar el texto. Y éste cambiará de categoría, ya que la diferencia entre literatura y escritura de entretenimiento reside en el hecho de que la primera es momento de crisis y la segunda instrumento de consolación. *La hermosa fea* de Lope propone una nueva presentación de motivos «tópicos», una presentación transgresora precisamente porque el autor sabía que estaba jugando con materiales convencionales y podía parodiar esos mismos mecanismos. *La bella brutta*, en cambio, es una máquina escénica bien lubrificada, edulcorada, elegantemente elocuente: Orsola Biancolelli conocía muy bien su oficio de actriz, y es su conciencia profesional la que orienta su trabajo como traductora.

Porque la traducción de teatro es una traducción doble: no sólo de una lengua a otra, sino de una praxis teatral a otra bien distinta[72], y la conciencia de un código teatral diferente es muy clara, por ejemplo, en el prólogo en prosa con el que Teodoro Ameyden presenta a su público romano *Il Can dell'Ortolano*[73].

Este doble esfuerzo de adaptación se percibe perfectamente en todas las traducciones que hemos examinado hasta ahora: todas evidencian estrategias análogas. Calamari, al traducir la *Amistad pagada* de Lope lleva a cabo no sólo una adaptación tipológica en lo que se refiere a la forma de expresión, sino también una decisiva adaptación topológica, sustituyendo la *informatividad* del texto de Lope por una insistente *redundancia*; y la tendencia es tan fuerte que se compromete el equilibrio de las parejas de opuestos del texto-fuente[74].

Adimari realiza una traducción-adaptación de *Duelo de honor y amistad* de Herrera y Sotomayor, que pone de manifiesto las mismas intenciones: *Le gare dell'amore e dell'amicizia* no sólo cede a la redundancia a expensas de la información, sino que llega incluso a disipar la pareja de opuestos *agudeza/llaneza*, que es fundamental en el texto español, sustituyéndola por otra, reductiva, pero indudablemente más accesible para el espectador italiano: *cordura/tontería.* La comedia se transforma así en un mecanismo apto para suscitar la carcajada, eliminándose cualquier aspecto heroico; y aquí interviene sin duda una categoría bien presente en el espectador italiano, incluso dentro del auge de los géneros mixtos: la distinción *tragedia/comedia.* De este modo se contraponen dos formas teatrales —la española y la italiana— homogéneas sólo en apariencia[75].

Obviamente, el examen de cada traducción vuelve a proponer la importancia del texto-espectáculo. Adimari ofrece evidentes huellas en la introducción a *Le gare dell'amore e dell'amicizia*, mencionando el espacio teatral de la «Conversazione di Borgo Tegolaia» de Florencia: un espacio privado, doméstico, donde el público constituido por damas y caballeros se entretiene durante el carnaval escuchando a unos amigos que representan, como actores aficionados, la comedia traducida. El texto-espectáculo interviene incluso en el caso de traducciones sustancialmente fieles como las de Ameyden, sugiriendo cortes y cambios[76].

Concluyendo: la relación entre comedia áurea española y las traducciones-arreglos no es en absoluto un estudio de genéricas «semejanzas» o de indudables diferencias. El complejo trabajo que queda por hacer sobre textos concretos, comparando estructuras, solamente podrá resolverse, por un lado, tomando nota de las diferentes prácticas teatrales, que orientan férreamente los materiales diegéticos asumidos y que disipan por consiguiente valencias literarias y códigos simbólicos; y por otro lado, tomando conciencia de las desviaciones peculiares determinadas por un espectáculo-otro.

1 Turia 1971, p. 176.
2 Barbieri 1636, cap. XXV, pp. 105-106. La primera edición es de Venecia, M. Ginammi, 1634.
3 *La comedia española* 1999.
4 *Cfr. Commedia aurea spagnola* 1996-2000.
5 Profeti 1998b, pp. 909-917; Profeti 2002a, pp. 427-457; después en Profeti 2002b, pp. 11-42.
6 Un resumen de las polémicas puede verse en *La crítica* 2000.
7 *Cfr.* Belloni 1955; Iannaco 1963; Sanesi 1944. Para las argumentaciones siguientes, *cfr.* Profeti 1998c.
8 Prosperi y Viola 2000, p. 73.
9 *Cfr.* Spagnoletti 1996; Signorotto 1996.
10 Artola 1999, pp. 526-530.
11 Mozzarelli 2002, p. 25a.
12 Véase la abundante bibliografía proporcionada por Fiaschini y Carpani 2002, pp. 308-311. Para la segunda mitad del siglo véase Mazzocchi 1989, III, pp. 691-714.
13 Checa y Díez del Corral 1982.
14 Vianello 1941. Una excelente reconstrucción del ambiente teatral de Milán, con rica bibliografía, en Daolmi 1998.
15 *Cfr.* Vega 1987, p. 125, vv. 195-196. Y véase Vega 2002, silva IX, vv. 228-229.
16 Vega 1619, ff. 3-4 de los preliminares.
17 Vega 1611, f. + 2r de los preliminares. Actualizo la transcripción.
18 Vega [1649]. Ejemplares: Biblioteca Universitaria de Pavia [Misc. in 8°, T. 327, n. 7]. Recuerdo que la primera edición de la *Parte XIX de Lope de Vega* se publicó en Madrid, Juan González-Alonso Pérez, 1624.
19 *Cfr.* Sommer 2000, II, pp. 201-216; Reyes Peña 2000, pp. 217-251.
20 *Il pallazzo del segretto* [1683]. Ejemplares: Ambrosiana [S.N.P.III.8]; Braidense [Racc. Dramm. 6056/2]; Biblioteca del Conservatorio [COLL. LIBR. 28]. La adaptación ha sido estudiada por Sepúlveda 1993, pp. 55-124.
21 *Cfr. Spagna e Italia* 2001.
22 Gallo 1996, p. 149.
23 Croce 1992, pp. 73-75.
24 *Ibidem*, pp. 91-93.
25 *Ibidem*, p. 75.
26 Tauro 1669. Dedicada a Stefano Carrillo de Salcedo. Ejemplares: Casanatense [Comm. 365/5]. Véanse sus otras muchas reescrituras en Gallo 1996.
27 *Cfr.* K. Vaiopoulos, *Celano e «La zingaretta»* en preparación; con catálogo de las obras de Celano.
28 Pasca 1670. Ejemplares: Florencia [Palat. LXXXVIIC, 12.3.0.1].
29 Perrucci 1961, p. 93.
30 Pierozzi 2000, pp. 151-202.
31 *Alfonso il sesto* 1694. Ejemplares: Universitaria di Bolonia, Biblioteca Estense de Módena, Marucelliana de Florencia, Casanatense de Roma [Comm. 466/5].
32 *Alfonso il sesto* 1696. Ejemplares: Biblioteca Nazionale de Palermo.
33 Profeti 1983, pp. 249-254.
34 Profeti 1996e, pp. 99-120.
35 Véase la fecha en Sartori 1994, vol. V, p. 141a-b.
36 Calderón de la Barca 1682. Ejemplares: Vaticana [Chigi IV 2197, int. 35]; Biblioteca Nazionale Centrale di Roma [Misc. Val. 697.20].
37 *Cfr.* Profeti 2000c, pp. 99-117.
38 *La Psiche* 1683. Ejemplares: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma [34.1.G.2.7]; Library of Congress, Washington (D.C.). Me he ocupado de este recorrido en Profeti 2002b.
39 Galasso 1994, pp. 279-298, atenúa esta interpretación tradicional, que en cambio subraya –desde una pespectiva contemporánea– el ya mencionado Parrino 1694.
40 *Fetonte* 1685. Ejemplares: Biblioteca Casanatense [Com. 316/4]. Me he ocupado de este texto en Profeti 2000a.
41 *Cfr.* Fagiolo 1997.
42 Paolo Negri al ministro San Tommaso, *apud* Ademollo 1969, p. 160. La costumbre venía de los decenios precedentes: *cfr. ibidem*, pp. 92 y 103, con comedias representadas el 22 de agosto de 1667 y el último día del año 1668.
43 Profeti 1977, pp. 39-61.
44 Bajini 1995, pp. 69-101.
45 [Grabados: la paloma de los Panfili y las abejas de los Barberini; falta el título, que se saca de la parte terminal del prólogo: «dal male il bene»] In Roma, nella stamperia della R.C.A. 1654. Ejemplares: Biblioteca dei Lincei [172.G. 13 (20)].
46 *Dal male il bene* 1687. Ejemplares: Universitaria di Bologna, Braidense, Casanatense [Comm. 357/5]; Conservatoire Royal de Musique de Bruselas; Austin.
47 *Scenario di D. Chischiotte* 1692. Ejemplares: Biblioteca Casanatense [Vol. Misc. 979/10]. *Scenario di D. Chischiotte* 1698. Ejemplares: Biblioteca Casanatense [Vol. Misc. 1118/18]. Para representaciones en los colegios derivadas del *Cid* de Corneille *cfr.* García 1997, pp. 129-166.
48 Profeti 1996b, pp. 33-51; Gori 2000, pp. 61-104.
49 *Cfr.* Gambini 1996, pp. 117-148.
50 *Cfr.* Franchi 1988.
51 *Cfr.* Profeti 1999b, pp. 34-39.
52 Cacho 2001.
53 Cacho 1992, pp. 16-29; *Rime e suoni* 2002; *Rime e suoni* 2003.
54 R. Hudson le ha dedicado varios artículos: *vid. Musical Studies* 1982.
55 Cacho 2000, pp. 7-29.
56 Profeti 1998a, pp. 448-460.
57 Profeti 1996a, pp. 21-31.
58 Mamone, Castelli y Cancedda 2001; Antonucci 1996, pp. 65-84; Castelli 1996, pp. 85-94; Simini 1996, pp. 95-116; Profeti 1999a, pp. 523-540.
59 Gori 2000; Profeti 1998d, pp. 463-476.
60 Vuelta García 2000, pp. 257-274; Vuelta García 2002, pp. 95-107.
61 Profeti 1996f, pp. 121-138.
62 Profeti 1996d, pp. 67-79.
63 Castelli 2000, pp. 225-237; Michelassi 2000, pp. 239-255.
64 Marchante Moralejo 1985.
65 Profeti 2000b, pp. 31-59.
66 Scaramuzza Vidoni 1989.
67 Spagna 1709. Ejemplares: B. Nazionale de Roma [34-2.A.4,5]. Spagna [s.a.]. Ejemplares: B. Comunale di Verona [331.2/8]. Para Tauro *cfr.* Gallo 1996.
68 Giuntini 1994, pp. 242 y 243. El ms. de P. Susini, *La Forza compassionevole*, presente en la Biblioteca Nacional de Florencia [ms. Magl. II, VI, 121], ha sido estudiado por S. García Vuelta.
69 Gori 2000.
70 Biancolelli 1665, ff. aiij*v*-aiiiij*r* de los preliminares; *cfr.* Profeti 1996c, pp. 53-65.
71 Véanse los resultados a los que llega Getrevi (1986) sobre las traducciones italianas de novelas y la búsqueda de un adecuado mercado editorial.
72 Profeti 1991, pp. 109-155.
73 Ameyden 1642, pp. 7 y 8; *cfr.* Profeti 1996b.
74 Profeti 1996d.
75 Profeti 1996f, pp. 248 y 249.
76 Profeti 1996b.

ECOS DE COMEDIA: INFLUENCIAS DEL TEATRO ESPAÑOL EN EL SACRO IMPERIO Y LOS PAÍSES BAJOS EN TIEMPOS DE LOS AUSTRIAS

Carmen Sanz Ayán

Iluminando a Helicón
Noble trasunto de Apolo
Das luz al bélgico polo
Y al Hispano, admiración.

Estos eran los cuatro primeros versos de una décima laudatoria que don Juan de Amezquita —caballero granadino perteneciente a una familia de comerciantes ocupados en el arrendamiento de rentas reales[1]—, dedicaba al poeta y dramaturgo Miguel de Barrios en los preliminares de *Flor de Apolo,* obra publicada supuestamente en Bruselas[2] en 1665. Según su entregado admirador, las creaciones de don Miguel —incluidas las comedias del volumen aludido— daban solaz y placer a los lectores de los Países Bajos y de Iberia por igual y para hacerlo, circularon por ambos territorios en su versión impresa como lo certifica la existencia de un ejemplar de este libro conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid que perteneció a don Juan Sanz Dorador, otro hombre de negocios judeoconverso de origen portugués que operó en la Península durante la segunda mitad del siglo XVII.

Bernardo Eliesneher, el agente de los Fugger en Madrid a comienzos del seiscientos, poseía una considerable biblioteca que sobrepasaba los ciento sesenta ejemplares entre los que se encontraban «veinte libros pequeños en alemán uno con otro [...] y otros trece de cuartilla» de los que no se dan más detalles salvo el precio y que se vendieron en Madrid en pública almoneda durante 1612[3].

Cambiando de escenario geográfico, en la Biblioteca Nacional de Viena existe un manuscrito que incluye comedias y entremeses de Castillo Solórzano[4], cuyo propietario original fue don Fernando Afán de Rivera, duque de Alcalá. El manuscrito se elaboró como un regalo personal para el duque con motivo de «su embarcación en el Grao de Valencia para el Reino de Nápoles». La localización de este libro en Viena se debe a que el duque falleció en Villach en 1637.

El joven estudiante Fabricio, protagonista secundario de una obra de Theodor Rodemburg titulada *Jalourse studentin* —adaptación directa de *La escolástica celosa* de Lope de Vega—, describe en la segunda jornada un periplo de formación que había iniciado en Lovaina, Douai, Orleans, Salamanca, Alcalá, Barcelona, Padua, Heidelberg, Cambrigde, Oxford y finalmente Coimbra, antes de volver a La Haya, de donde era natural[5]. Aunque éste fuera un personaje de ficción, el relato de su vivencia no era tan distinto del de otro joven —éste sí real— que, procedente de Italia, recaló en Salamanca a comienzos del siglo XVII y fue tan asiduo de las comedias, que en su diario consignaba los títulos y el nombre de las compañías que había visto representar en la universitaria ciudad castellana[6].

Son sólo algunos ejemplos de cómo personas, ideas, libros e impresos circularon por el espacio europeo en los siglos XVI y XVII y por obvias razones lo hicieron con mayor intensidad en los territorios gobernados por las dos ramas del tronco común de los Austrias.

Este texto pretende ser una síntesis del teatro que se representó en los Países Bajos y en los territorios del Sacro Imperio durante los siglos XVI y XVII[7] y de las influencias que ejerció el teatro español del Siglo de Oro en aquellas producciones, ya fuera a través de traducciones y adaptaciones o como lejana inspiración temática.

LA TRADICIÓN TEATRAL EN LOS TERRITORIOS DEL SACRO IMPERIO ANTES DE LOS CONTACTOS CON LA COMEDIA ESPAÑOLA: TEATRO DE ESCUELA Y COMEDIA CARNAVALESCA

El teatro de escuela, tanto protestante como católica, que se desarrolla en el siglo XVI en los territorios de habla alemana, procede del drama humanista y en muchos sentidos representa la reacción contra la permanencia de tradiciones teatrales sacras propias de la Edad Media[8]. El de raíz protestante se desarrolló en regiones donde existió una viva polémica confesional (Sajonia, el Alto Rin o Alsacia). Adoptó como fuente primordial el drama clásico antiguo a través de sus originales o de las traducciones en lengua vernácula. Reformadores como Melanchthon o el propio Lutero recomendaron expresamente el estudio de los comediógrafos romanos clásicos y la representación de sus dramas en las escuelas por los alumnos[9].

La conexión entre protestantismo, escuela y teatro dio lugar a que más de cien literatos reformadores cultivaran *Schuldrama* en el siglo XVI como medio de propaganda religiosa. Entre los más significativos se encuentran Joachim Greff, Paul Rebhun y Sixt Birk. Sin embargo, siempre representaron sus obras ante el reducido círculo de humanistas expertos en latín y en los establecimientos educativos superiores.

En los años veinte y treinta del siglo XVII Martin Opitz urgió a los escritores germanos a que basasen su producción dramática en los autores clásicos, franceses e italianos. De este llamamiento surgieron las tragedias de los escritores barrocos de Silesia Andreas Gryphius[10] y Lohenstein[11] que se representaron especialmente en Breslau sobre los escenarios de escuelas protestantes.

También drama de escuela, aunque peculiar, fue el desarrollado por los jesuitas desde mediados del siglo XVI y hasta bien entrado el siglo XVIII. Apareció al mismo tiempo que la Contrarreforma católica con la introducción y difusión de la Compañía de Jesús fundada en 1540 y se convirtió en parte permanente y fija de la enseñanza de la retórica impartida en los colegios de la orden.

Los colegios de jesuitas localizados en la región meridional de Alemania y Austria supusieron una competencia importante para el teatro escolar protestante. Tanto las obras representadas en los recintos educativos como las de carácter público mostradas en las solemnidades y fiestas de fin de curso, estaban al servicio de la Reforma católica. La Compañía de Jesús no aportó teorías o formas propias para la realización de sus ejercicios dramáticos y teatrales, sino que recurrió a tradiciones formales ya existentes y a las prácticas escénicas habituales en sus zonas de influencia como, por ejemplo, el drama religioso, las moralejas o la comedia burguesa. También incorporaron el teatro de los humanistas cuya latinidad conservaron rígidamente.

Para facilitar la comprensión de los dramas, editaban en cada representación una especie de programa ilustrativo denominado *Perioche* con una detallada exposición del contenido por actos y escenas en alemán. Podríamos interpretar que existe una aparente contradicción entre el propósito evangelizador del teatro jesuítico y el mantener el latín en las funciones. La aparente paradoja se explica porque la acción misionera contrarreformista de los jesuitas iba dirigida a un grupo social culto. Por otra parte, el latín fluía en las representaciones de estos dramas de forma semejante a como lo hacía en las acciones litúrgicas y ceremonias religiosas, infundiendo respeto y veneración en las masas de espectadores, precisamente porque no lo entendían.

Desde un punto de vista escénico, el drama jesuítico se distanció claramente del modelo humanista y del teatro de escuela protestante orientándolo hacia el efectismo. Si en un principio se utilizaban escenarios de grandes dimensiones al aire libre que ofrecían espacio para el despliegue de impresionantes escenas masivas, a comienzos del siglo XVII se preferirá el escenario de salón que no sólo ayuda al espectador a concentrarse en la acción dramática, sino que también permite la utilización de técnicas escénicas sumamente modernas. La proximidad de la práctica teatral de la Compañía de Jesús y de las formas de escenificación del mundo teatral cortesano, en especial del escenario de ópera italiana, es evidente a partir del siglo XVII.

Los temas y contenidos abordados por el drama jesuítico fueron al principio y con preferencia, martiriales. A partir de mediados del siglo XVII surgieron también —en Viena— los *Ludi Caesari*. Nicolaus von Avancini, profesor tridentino de retórica y teología, fue su creador. En su *Pietas Victrix* (1659) tomó el ejemplo de Constantino el Grande y su victoria sobre los enemigos de la iglesia ensalzando a los soberanos austríacos como sucesores de Constantino. La orientación consciente de estos *ludi* hacia la exaltación de la dinastía Habsburgo a partir de un pretexto histórico y dentro de la corte imperial, los convirtió en un teatro de estado barroco cuasi oficial[12].

Pero además de esta peculiar forma de teatro jesuítico, el punto culminante del género está representado por la obra del profesor de retórica muniqués Jakob Bidermann, quien con su *Cenodoxus* (1602)[13] creó la obra de este género más famosa escrita en suelo germano.

Fig. 1 Johann Michael Weckherlin, *Músicos en el libro de armas y blasones*, *ca.* 1603-1607. Linz, Oberöstereichisches Landesmuseum, Bibliothek [MS 10]

No obstante, fueran piezas de santos o de mártires, de temas bíblicos o históricos, fundamentalmente se trataba de glorificar a la Iglesia católica triunfante y a sus defensores.

Para encontrar reflejadas en los escenarios de habla alemana ciertas raíces populares, hay que referirse al denominado *canto magistral* y en especial a la *farsa carnavalesca*. Aunque en el siglo XVI no había teatros públicos en el área germano hablante, existió un drama de profunda raíz urbana en el que se mantenían las formas escénicas profanas de la tardía Edad Media, unidas todavía con el género de la representación religiosa medieval.

Este teatro reflejó en sus diversas variantes los problemas políticos y religiosos de la época, aunque también dejó traslucir muchas veces una ambición literaria más libre con respecto a los temas y motivos propios del momento, especialmente en el denominado *canto del drama magistral*. Sus centros de desarrollo se localizaron sobre todo en el sur de la actual Alemania y en Austria.

El canto magistral —cultivado por asociaciones de ciudadanos organizados desde los gremios con el fin de ejercer el arte poético musical— fue una manifestación característica de las inquietudes artísticas de grupos de pequeños burgueses, fundamentalmente artesanos, durante los siglos XV y XVI. Las principales escuelas de canto magistral se fundaron en Maguncia, Ausburgo (1449), Sterzing en el Tirol, Estrasburgo (1492) y sobre todo en la ciudad imperial de Núremberg (1450). Su proyección artística estaba regulada por unas normas rígidas de carácter público. Las enseñanzas impartidas incluían aspectos técnicos (rima, musicalidad) y de contenido (temática e intencionalidad moral), ya que para los maestros cantores su arte debía ser una obra cristiana y un entretenimiento útil.

Las *comedias de carnaval (Fastnachtsspiel),* escritas muchas veces por los mismos autores que el *canto magistral,* se representaban entre la festividad de la Epifanía y el Miércoles de Ceniza. Tenían un origen profundamente burgués y representaba intereses burgueses. Reflejaban cuadros satíricos referentes a los otros grupos sociales y se percibía una clara oposición frente a todo lo que no fuera urbano; contra los maleantes, los caballeros y sobre todo los campesinos. Se representaron con frecuencia en las tabernas[14] o bien en locales de reunión privados, y los actores aficionados eran casi siempre colegas de un mismo gremio. De la época que media entre 1430 y 1500 proceden alrededor de ciento cincuenta piezas teatrales cuya amplitud abarca, como máximo, trescientos versos.

De la primitiva estructura serial —con prólogo y epílogo pronunciados por un introductor y un colofonista en el que diversas figuras sin

conexión mutua narraban una determinada historia—, se fue desarrollando poco a poco la comedia de acción. Esta modalidad significaba un paso adelante en la puesta en escena ya que los personajes dejaron de contactar directamente con el público para ponerse a actuar en un marco ficticio cerrado.

Hans Sach (1495-1576) fue el representante más destacado de estas *Fastnachtsspiel* en el siglo XVI. Maestro cantor y zapatero, vivió desde 1520 en Núremberg entregado a su labor literaria extraordinariamente fructífera. Escribió cerca de ochenta farsas carnavalescas. En ellas fue capaz de conectar con la antigua tradición creando, sin embargo, un tipo dramático renovado que se consideraría la forma clásica del género. Abordó gran variedad de temas y contenidos desde motivos burlescos y novelística italiana renacentista, hasta libros populares y temas de propia invención[15].

Le interesaba mostrar en estos «juguetes» —igual que en el drama cómico profano de la tardía Edad Media— la trivialización satírica de los fallos y debilidades humanas en general. Sin embargo, lo drástico y lo obsceno de la bufonada del siglo XV quedó eliminado y también el tono satírico y mordaz de la burla contra los vicios y los fallos humanos, sustituyéndolos por un humor benevolente y una actitud instructiva.

El drama de los maestros cantores de Núremberg y las farsas carnavalescas apenas hallaron sucesión más allá de finales del siglo XVI.

LA TRADICIÓN TEATRAL EN LOS PAÍSES BAJOS ANTES DE LOS CONTACTOS CON LA COMEDIA ESPAÑOLA: LAS REDERIJKKAMERS

La vida literaria y la práctica teatral en los Países Bajos durante el siglo XVI estuvo ampliamente dominada por las famosas cámaras de *Rederijker* (retóricos) que ya en parte habían surgido en el siglo XV y que podían compararse en ciertos aspectos con los maestros cantores alemanes[16]. Sin embargo, la actividad escénica de los *Rederijker* comenzó antes que la de sus homólogos germanos y se desarrolló con mayor precisión hasta encontrar un camino propio en sus formas dramático-literarias y en su práctica escénica.

El caldo de cultivo de los *Rederijkkamers* y de su teatro fue la cultura floreciente de los Países Bajos en la tardía Edad Media, fruto de una serie de circunstancias entre las que cabe destacar el elevado nivel de vida burgués alcanzado en un gran número de comunidades urbanas, y el espíritu humanista[17] profano que inclinaba a los individuos hacia un sentimiento artístico, figurativo y realista reflejado por ejemplo en la escultura y la pintura desarrollada en los Países Bajos durante esa época.

Los principales géneros cultivados por estas asociaciones burguesas y urbanas que se desarrollaron paralelamente a los gremios fueron el drama y la lírica, contextualizados casi siempre en festividades civiles o religiosas. A fines del siglo XVI casi doscientas cámaras de retóricos se encontraban diseminadas por casi todas las ciudades de las Diecisiete Provincias.

La elaboración dramática de acontecimientos actuales constituyó un factor característico de su actividad. La polémica religiosa y las críticas hacia la Iglesia romana tuvieron rápido reflejo sobre todo en el norte[18]. El Renacimiento y el Humanismo influyeron también en estas agrupaciones; el *Elogio de la locura* de Erasmo halló gran eco en numerosas representaciones teatrales y poemas y otras obras suyas se tradujeron y elaboraron en forma de comedias.

Las academias de retóricos más importantes de Amsterdam fueron la de *Eglantier* (Rosa salvaje) a la que perteneció Bredero (1585-1618) y la *Het Wit Lavendel* (Blanca flor del espliego), integrada sobre todo por refugiados flamencos procedentes de los Países Bajos del sur y de la que formó parte durante muchos años el «padre» del teatro holandés Joos van den Vondel (1587-1679). En Amberes destacaron *De Olijftak* (La rama de olivo) y *De Violiers* (El alhelí) y en Bruselas *De Corembloem*.

Los miembros de las *rederijkkamers* no eran solamente artesanos como ocurría con la mayor parte de los maestros cantores alemanes que pertenecían casi exclusivamente a la clase artesanal. En este caso, participaba en ellas una burguesía patricia superior y hasta los aristócratas y los príncipes, al menos en las funciones específicamente honoríficas y patronales. Por ejemplo, el emperador Carlos V perteneció bajo el título de *Prins* (presidente honorífico) a la cámara de retóricos de Bruselas cuya divisa era «*Het Boek*» (el libro); pero la dirección efectiva correspondía a un miembro denominado *faktor*[19].

Los dramas desarrollados y primordialmente cultivados por los *Rederijker* fueron, además de los misterios de temática religiosa, los «*Spelen van zinne*» (escenas de sentidos), una especie de género alegórico profano que estaba emparentado en muchos de sus rasgos con la moraleja tardomedieval.

Su estructura dramática era muy sencilla pero peculiar. Oscilaba alrededor de los setecientos versos y los contenidos giraban en torno a un tema general humano planteado como cuestión cardinal, que se trataba durante la representación en forma alegórica. Las figuras de las representaciones desarrollaban el tema elegido mediante un diálogo polémico y argumentativo. La temática bíblica o antigua que a veces se incorporaba sólo era un simple ejemplo de referencia y no una recreación histórica que tuviera sentido en sí misma.

Entre los personajes alegóricos más utilizados aparecía con frecuencia un grupo especial los *Sinnekens* (espíritus o duendes creadores de confusión) semejantes a los diablillos sarcásticos de los dramas religiosos de la Edad Media y que cumplían la misión de introducir elementos cómicos en la representación teatral.

Parte esencial de la puesta en escena eran también los llamados *Vertooningen* o *tableaux vivants*, cuadros vivientes con figuras inmóviles que se presentaban mudos, en la mayoría de los casos, durante los puntos culminantes de la acción. Al acervo dramático de los *Rederijker* pertenecían también los *Kluchten* o *Esbattementen*. Estas formas dramáticas menores representadas casi siempre mediante monólogos satíricos de bufones (*Factien*) o en coplas de pizarra (*Tafelspeelkens*), describían escenas graciosas destinadas a entretener aunque a veces incluían moralejas satíricas.

Resulta también muy peculiar el aspecto formal del escenario que desarrollaron en sus manifestaciones escénicas. Los *Rederijker*, al menos en el siglo XVI, se servían de unos tablados especiales llamados *toonels* (podios escénicos neutrales y exentos de decoración), cerrados en su trasfondo con una fachada de varios pisos normalmente construidos con elementos arquitectónicos ficticios de madera, similares a un retablo. Esta fachada poseía varias aperturas que al principio estaban cerradas por telones y que posteriormente se abrían hacia los lados cuando llegaba el momento cumbre de la representación, dejando libre la visión de los espectadores hacia la imagen de los *Vertooningen*.

El efecto que podían causar estos «cuadros vivientes» en los espectadores fue captado por Calvete de Estrella en su viaje a los Países Bajos con el futuro Felipe II. Cuando narra en su libro tercero la solemne entrada del príncipe en Lovaina, describe el efecto que le produjo la contemplación de estos *Vertooningen* representados en plena calle por los miembros de las academias de retóricos de aquella ciudad[20]:

> ... Llegando a la plaça de Groufstrate, delante del monasterio de monjas de la Anunciación, el qual fundó la marquesa muger de Guillermo de Croy, Marqués de Arscot, avía allí un espectáculo en una quadra muy bien entapiçada, y abriendo unas cortinas de tafetón verde, con que se cerravan, al un cabo de la quadra se vía representar de personas bivas el rey Príamo de Troya con corona y vestiduras reales, acompañado de la Reyna Hécuba su mujer y sus hijos y de muchos cavalleros vestidos de colores. Los quales todos assí en este espectáculo como en todos los otros, que eran representados los autos de personas vivas, era maravillosa cosa de ver en abriendo las cortinas, con quánta magestad, postura y arte estavan hechos personajes, representando tan al pronto la hystoria que allí se hazía que sólo de ver la postura de cada persona se podía fácilmente entender quién era cada uno y lo que representaba, assí en el gesto y semblante como en la postura del cuerpo y de las manos, piernas y pies, quedando en paños pintados, sin mover los ojos, ni pestañas, ni hazer cosa fuera de lo que representava, assí hombres como mujeres, que quien quisiere ver un tapiz de figuras bivas podiera verlo en aquellos espectáculos...[21].

La acción dramática y teatral de los *Rederijker* estaba claramente orientada hacia un momento concreto y se consumaba —pese a las normales exigencias literarias— en el acontecimiento pasajero de la representación festiva comunitaria. Aquellas piezas teatrales no se entendían como algo que era preciso conservar ni como una obra artística de validez duradera. De ahí que la mayoría de los textos dramáticos no se dieran a la imprenta; algunos se conservaron en manuscrito y muchos otros se perdieron por completo.

Entre los representantes más destacados de los *Rederijker* se cuenta a Cornelis Everaert, *faktor* de la cámara de Brujas, que elaboró más de treinta y cinco obras compuestas entre los años 1509 y 1538; entre ellas hay algunos ejemplos del género cómico de los *Esbattementen.* También el *faktor* de la cámara de retóricos de Oudenaarde, Matthijs de Castelein, realizó numerosas piezas teatrales, lamentablemente perdidas, y una disertación teórica sobre el drama y el arte literario de los *Rederijker* titulada *De const van Rhethoriken* (1555).

A consecuencia del gran número y la amplísima difusión de las asociaciones de *Rederijker,* éstas entablaron muy pronto una intensa competencia entre sí. Ya en la primera mitad del siglo XV se celebraron concursos dramáticos formales, los llamados *Landjuweelen,* en los que por indicación de una de las cámaras se emplazaba al resto. Todas ellas participaban y competían no sólo para conseguir el premio que valoraba sus representaciones dramáticas, sino también para ofrecer una aparición pública llena de suntuosidad y colorido. En definitiva, los *Rederijker* constituyeron en los Países Bajos la más sólida base para el desarrollo del drama artístico moderno del siglo XVII.

LOS TEATROS ESTABLES EN LOS PAÍSES BAJOS DURANTE EL SIGLO XVII Y LA COMEDIA ESPAÑOLA

En los Países Bajos durante el seiscientos se aprecia un cambio de orientación hacia un drama artístico de mayor ambición literaria caracterizado por la impronta clasicista y por la desaparición de un tipo de actores aficionados que fueron sustituidos paulatinamente por un teatro profesionalmente organizado.

Pero en contraposición a otros lugares de Europa, en que las formas de gobierno absolutista imprimen al proceso evolutivo del arte y de la cultura nacionales un carácter predominantemente cortesano, en los Países Bajos del norte está ausente este aspecto específico. La cultura y el arte barroco y también su drama y su teatro, adquirieron una naturaleza puramente burguesa.

En las primeras décadas del siglo XVII se prolongó en general la actividad de los *Rederijker* con su puesta en escena peculiar si bien comenzaron a decaer, sobre todo en las Provincias Unidas que independizadas «de facto» de la Monarquía hispánica y teniendo Amsterdam como centro, evolucionaron hacia una actividad dramática comercial, reglada y moderna. Mientras tanto, en los Países Bajos meridionales se mantuvo con mayor intensidad la tradición del drama de los *Rederijker* y sus formas representativas anteriores[22].

La fundación de la primera «Academia bajo-alemana» la *Eerste Nederduytsche Academie* (1617) en Amsterdam, por obra del doctor y dramaturgo Samuel Coster, significó un paso decisivo para la evolución hacia un teatro profesional en las Provincias Unidas. Esta institución, creada según el modelo de las academias literarias italianas, en consciente contraposición con las dos cámaras de retóricos existentes en la ciudad, se convirtió muy pronto y de manera práctica en una especie de teatro nacional holandés. Pronto se disolvieron en ella las exhaustas cámaras de *rederijker* y cuando el gobierno municipal se hizo cargo de la institución, se consolidó como una sociedad de carácter público.

Con el desarrollo de la República Neerlandesa en el siglo XVII aumentó la demanda de entretenimiento y se descubrieron también los beneficios sociales de un teatro regular. En pocos años, las funciones que se organizaban en almacenes alquilados tuvieron tanto éxito que las autoridades municipales y la Iglesia —patrocinadores beneficiados por los ingresos teatrales— se convencieron de la rentabilidad de un teatro fijo.

En el transcurso del siglo XVII, el edificio teatral erigido por Coster para su academia en el Keizersgracht se transformó en el teatro municipal de Amsterdam. Su escenario experimentó dos modificaciones importantes desde un punto de vista estructural. El conocimiento de aquellos cambios formales nos permiten apreciar la línea evolutiva seguida por el arte teatral de las Provincias Unidas en la época del Barroco.

Mientras que durante los dos primeros decenios de la Academia de Coster prevaleció todavía claramente el principio de la escena simultánea, el cambio estructural operado en 1637 —a partir de ese momento el teatro se llamará Schouwburg—, aportó numerosas novedades.

El escenario se transformó para combinar elementos tradicionales y modernos en el espacio escénico. Un podio iluminado por la luz del día como elemento principal se abría a la visión de una estructura firme escalonada compuesta de columnas y galerías donde convergían trasfondos pintados en perspectiva en varias aberturas. Faltaba todavía el telón de boca, si bien había una cortina intermedia que tenía la finalidad de cubrir la parte central y posterior del escenario, así como cambiar la decoración o dejar entrever las *Vertooningen*.

El segundo cambio experimentado entre los años 1664 y 1665 y que equivalía casi a una nueva construcción del teatro, eliminó aquella forma peculiar de tablado y con él, un principio dramático tradicional y autóctono todavía limitado que le servía de base. El Schouwburg se equipó con un escenario moderno e ilusionista según el modelo italiano, dotado de decorados en perspectiva con técnica de bastidores y un amplio aparato de maquinaria escénica. A partir de esta profunda modificación, en Amsterdam encontraron acceso definitivo las formas dramáticas propias del barroco europeo.

Todo el proceso evolucionó en estrecha vinculación con la aparición y afianzamiento de una profesión de actores en todo el país. A este respecto actuaron de modelo sobre todo las compañías de comediantes ingleses que en su camino hacia Alemania se detuvieron muchas veces durante largos períodos en las ciudades holandesas. Poco a poco fueron surgiendo en las Provincias Unidas sin estridencias y partiendo de las asociaciones de *Rederijker* más dedicadas al teatro, los actores profesionales.

Entre los comediantes de oficio más conocidos se encuentran Van Zjermes (o Germes) y el famoso Jan Tamboer, actor cómico y tambor de la guardia cívica. Aunque a comienzos de siglo el papel de los personajes femeninos era representado por hombres dentro de la más pura tradición protestante inglesa[23], poco a poco las mujeres accedieron a los escenarios. La primera y más conocida fue Ariana van den Berg-Noozeman[24] .

En los Países Bajos del sur desde mediados del siglo XVII se establecieron también teatros permanentes en sus principales ciudades. Bruselas, sede de la corte, recibía regularmente compañías profesionales que ofrecieron su espectáculo en un recinto construido por un rico cervecero en la calle conocida como *de los comediantes.* Con posterioridad se añadió otro emplazamiento en la calle Fossé aux Loups[25].

La demanda de material escénico destinado al teatro profesional que surgió por entonces, supuso la aceptación de obras teatrales foráneas, inglesas, francesas y particularmente españolas.

Según Van Praag[26], a partir de comienzos del siglo XVII y hasta fines del XVIII, sobre los escenarios de Amsterdam, Amberes y Bruselas se

Fig. 2 *Les farreaux francais et italiens,* 1670. París, Bibliothèque Musée de la Comédie Française [I. 267]

representó regularmente y con gran éxito un número relativamente grande de piezas traducidas del español. Las múltiples ediciones prueban su popularidad e incluso en la época en la que el teatro francés clásico reinaba, varias comedias españolas supieron mantenerse en los repertorios teatrales comerciales.

La razón de esta presencia se debe a varios factores. En las provincias del sur, los grupos sociales altos y medios siguieron recibiendo una fuerte influencia peninsular alimentada por el establecimiento de Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto de Austria en Bruselas como soberanos de aquellas tierras de 1598 a 1621. La continuidad de Isabel Clara en el puesto de gobernadora hasta 1633, prolongó esta sensación de corte independiente aunque estrechamente ligada a la cultura y a los intereses hispanos[27]. A Bruselas llegaron regularmente compañías españolas cuya actividad completa y periplo geográfico está todavía por estudiar. Tan sólo conocemos datos fragmentarios como la presencia en Gante en julio de 1620 de una compañía de comediantes españoles[28] encabezada por Baltesar de Varlios (*sic*).

Es posible que hubiera numerosas representaciones organizadas por la iniciativa de cortesanos ibéricos residentes en Bruselas. La larga lista de comedias españolas importadas[29] que se encuentra en la Biblioteca Universitaria de aquella ciudad así parece confirmarlo[30]. También se publicaron obras de teatro en castellano, sobre todo de Lope de Vega desde comienzos de siglo[31]. Pero además de estas ediciones se escribieron obras nuevas que imitaban el teatro español. Varios caballeros flamencos fueron autores dramáticos y crearon obras bajo la influencia y el estilo de la comedia española. Entre ellos Frederico Cornelio de Conincq o Antonio Francisco Wouters. El primero hizo representar en Amberes entre 1635 y 1638 algunas piezas inspiradas en las comedias de Lope[32]. Schouwenberg adaptó en 1647 *La vida es sueño* de Calderón bajo el título *Het leven is maer droom.* Wouters trabajó entre los años sesenta y setenta del siglo XVII y recreó *El castigo sin venganza* bajo el título *De ver lieefde Stiefmoedr oft de gestrafte bloetschand* para la cámara de retórica *De Olijftack,* y también *La devoción de la Cruz* de Calderón bajo el título *De devotie van Eusebius lot het Heilige Kruys*[33]. Para esa misma asociación de *Rederikjer* Geeraert van den Brande compuso *Rosalinda, hertoginne van Savoyen* (1641) obra que guarda una gran semejanza con *La comedia de la duquesa de la Rosa* de Alonso de la Vega y que al parecer tuvo gran éxito en los teatros de Amberes. En otra de estas cámaras, *De Violiers* (El alhelí), trabajaron también a partir de la segunda mitad del siglo XVII Van den Brande y Roeland van Engelen, entre otros. El primero adaptó una comedia de Pérez de Montalbán con el título *La gitanilla oft Spaens Heydinnetje* (1649); el segundo se dedicó con continuidad a la traducción de obras españolas de 1650 a 1665[34].

En Bruselas, el impresor, librero y poeta Claude de Crieck reelaboró un cierto número de piezas de Corneille, Scarrón y Rotrou que procedían a su vez de originales hispanos.

Que se sepa, cinco piezas de Calderón de la Barca fueron traducidas al neerlandés en el siglo XVII directamente del castellano a saber, *La devoción de la cruz; La gran Cenobia; Lances de amor y fortuna, El mayor encanto amor* y *La vida es sueño*[35]. Todas ellas por neerlandeses del sur, dos por Antonio Wouters, dos por Claude Grieck y una por Shouwenbergh. Esta predilección de traductores meridionales en las obras de Calderón se ha explicado desde un análisis muy superficial justificando que los «fanáticos» católicos del sur preferían traducir a su correligionario, famoso autor de autos sacramentales. Lo paradójico de esta tesis es precisamente que, de las cinco obras citadas, tan sólo una tiene un contenido religioso.

En las provincias del norte, a pesar de la llamada Guerra de los Ochenta Años y de la consecución de la independencia legal de la Monarquía hispánica en 1648, varios estudiosos de la literatura holandesa consideran que la influencia de las letras españolas en las neerlandesas era tres veces mayor que la italiana y superó con mucho a la inglesa[36]. Contribuyeron especialmente a la propagación de la literatura ibérica y particularmente del teatro los sefarditas llamados «portugueses» aunque en buena parte eran conversos españoles emigrados que siendo criptojudíos en la Península Ibérica, adoptaron abiertamente la religión de sus antepasados una vez instalados en Amsterdam. Para entender la cultura de estos sefardíes arraigados en la capital nerlandesa es necesario, como han señalado Kaplan[37]

o Miriam Bodian[38], entender la diferencia de este grupo con los sefardíes expulsados en 1492. Mientras estos últimos, en su aislamiento, han conservado prácticamente hasta nuestros días su cultura, los judeoconversos emigrados a Amsterdam en el siglo XVII casi desconocían el hebreo y, salvo ciertos vestigios de costumbres, habían dejado de vivir como judíos. Por contra, estaban fuertemente apegados a sus tierras natales, allí habían crecido y vivido y a pesar de abrazar con decisión el judaísmo en Amsterdam, añoraban su patria perdida, mantenían continuos contactos con sus corresponsales ibéricos por razones financieras y comerciales y sobre todo, conocían y gustaban de la literatura peninsular.

No es de extrañar por tanto que durante la segunda mitad del siglo XVII surgieran «academias» literarias entre aquellos sefarditas, que se inspiraron en las españolas y no en las holandesas. Sus rasgos distintivos se aprecian no sólo en que sus sesiones se desarrollaban en castellano, sino que, a diferencia de las *rederijkkamers,* exhibían un prurito de carácter aristocrático[39] que siempre las distinguió.

Aunque se desconoce el momento exacto en el que empezaron a celebrar sus sesiones —probablemente a fines del primer cuarto del siglo XVII—, la primera manifestación impresa de un conjunto de escritores sefarditas dedicados a esta actividad data de 1655. Ya en 1676, Isaac Núñez, conocido también como Manuel de Belmonte, conde palatino y residente del rey de España en los Países Bajos[40], formó una academia poética compuesta por sefarditas de nombre, «El Temor Divino». Otra asociación del mismo perfil, la de «los Floridos», funcionó en aquella ciudad a partir de 1685. En ella el poeta y dramaturgo Miguel de Barrios (1635-1701) participó activamente como lo demuestra una de sus publicaciones titulada *Estrella de Iacob y flores de lis*[41], fechada en 1686 cuando el escritor ya había abjurado del cristianismo y en donde se incluyen unas páginas tituladas *Academia de los Floridos* que reflejan una memoria de los participantes en las reuniones. Junto a obras teatrales escritas en hebreo y de contenido religioso, estos académicos sefardíes escribieron también comedias profanas[42].

Entre ellos Miguel de Barrios fue de los más prolíficos. Además de tres comedias de capa y espada publicadas en 1665 junto a otras obras con el título de *Flor de Apolo*[43] ya aludida al principio, escribió obras menores publicadas en *Triunfo del gobierno popular* (1683-1684) y *Alegrías de Himeneo* (1688).

También algunos vestigios documentales desvelados por Harm de Boer reflejan la popularidad del teatro español entre los sefardíes de Amsterdam a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII[44]. El 2 de enero de 1696 Francisco Rodríguez Henríquez alquiló un almacén para «celebrar la comedia», según figura en un acta notarial, y algo más tarde, en 1708, aficionados a la comedia española pidieron permiso al ayuntamiento de Amsterdam para organizar representaciones en español los miércoles, día en el que el teatro municipal permanecía cerrado. Las autoridades negaron el permiso aunque era una práctica que los sefardíes venían realizando según su propia confesión desde al menos nueve años antes. El ayuntamiento temía que el monopolio municipal ejercido sobre las representaciones teatrales se resintiera si permitía semejante práctica, pero lo cierto es que ya en 1677 un grupo de actores entre los que figuraba el poeta Miguel de Barrios, representó una comedia en un almacén alquilado ante unas treinta personas.

El gusto por el teatro practicado en casas particulares para festejar acontecimientos familiares fue una costumbre ibérica que también tuvo su reflejo entre la comunidad sefardí de la capital holandesa. Por ejemplo, *La vida es sueño* de Calderón se representó trece años después de ser editada en la casa de «los Pinto» con motivo de unas bodas[45].

Otro de los actores de la representación de 1677, Lorenzo Escudero[46], era un español de origen morisco que, convertido al judaísmo, se integró en la comunidad sefardí de Amsterdam bajo el nombre de Abraham Israel. Su filiación judía sin embargo no impidió que fuera invitado a participar en los festejos teatrales por la boda de Leopoldo I y Margarita Teresa de Austria en la corte de Bruselas y es que a pesar de las diferencias religiosas, la permeabilidad cultural entre el norte y el sur se producía, como lo demuestra la publicación de colecciones de comedias que circularon por ambos territorios y que fueron apadrinadas por hebreos de origen hispano.

Fuera de los círculos propiamente sefarditas[47] es a Theodoor Rodemburg (1574-1644), abogado nacido en Utrech, a quien se debe la introducción de la comedia española en las Provincias Unidas. Representante en Madrid de la Compañía Mercantil de Guinea y diplomático ante la corte de Felipe III, desplegó en sus escritos una enorme erudición y fue autor de una de las primeras poéticas en lengua holandesa. Presidente de la académia de retóricos de *Eglantier* tras la salida de Bredero (1585-1618) y Hooft (1581-1647), con sus traducciones de Lope de Vega realizadas durante la primera mitad del siglo XVII, resultó ser un verdadero adelantado ya que es hacia la segunda mitad de la centuria cuando el teatro español triunfa en Holanda. Aunque no se apartaba mucho de las originales, en todas las obras por él recreadas puso un sello personal reflejando la diversidad métrica de Lope y el fin último de su teatro, divertir al público, en especial en su adaptación de las comedias de capa y espada, un género que gozó de gran éxito en las Provincias Unidas.

Pero el aplauso de la comedia española en el norte de los Países Bajos y particularmente en Amsterdam, estuvo estrechamente vinculado al desarrollo del teatro comercial y por tanto a la inauguración del teatro Schouwburg[48]. Ciertamente las posibilidades ofrecidas por un recinto fijo con capacidad para acoger a unas mil personas, contribuyó al éxito de la formula española. Reconocida la importancia económica y social de las representaciones teatrales por las autoridades municipales de la ciudad, ya que sus rendimientos sirvieron para el mantenimiento de huérfanos y ancianos sin recursos tal y como ocurría en los teatros públicos de casi toda la Monarquía hispánica[49] desde tiempos de Felipe II, se entiende que en el teatro de Amsterdam pronto se mezclaran los intereses de dramaturgos, autoridades civiles y del público[50].

A partir de 1638 se estrenaron comedias españolas todos los años; más de cuarenta en traducción directa, cerca de treinta que llegaron a través de traducción francesa[51] y casi una cuarentena más sin fuente segura pero de inspiración española[52]. El autor más representado fue Lope de Vega. Entre sus obras de mayor éxito figuraban *La fuerza lastimosa, Los locos de Valencia, Si no vieran las mujeres, El castigo sin venganza, El gran Duque de Moscovia* y *El molino*[53].

Por los títulos elegidos da la impresión de que fue la vivacidad, el interés por la intriga y la ocasión que estas obras daban para el lucimiento de los actores, lo que realmente determinó su éxito.

El vínculo con el teatro profesional se observa también en la identidad de los traductores a partir de mediados de siglo. Éstos ya no eran *rederijker,* como Rodemburg, sino sobre todo profesionales, es decir actores o directores de compañías. Entre ellos hay uno que se especializó en la comedia española, León de Fuyter. Pero los traductores holandeses no trabajaron en solitario; colaboraron con judíos sefardíes residentes en Amsterdam que proporcionaban una primera versión de la traducción en prosa, a partir de la que los holandeses realizaban una redacción final versificada. Con el análisis de los datos procedentes de la administración del teatro Schouwburg se puede concluir que la fórmula de la comedia española fue una garantía de éxito. En el período 1638-1665 hubo sólo tres obras que pudieron competir con ella: la tragedia nacional *Gijsbrecht van Aemstel* de Vondel con ciento diez representaciones[54]; la traducción de *Le Cid* de Corneille, con setenta y nueve; y una refundición holandesa de *The Spanish Tragedy* de Thomas Kid, con sesenta y dos. En esos años cinco comedias de Lope de Vega tuvieron cada una más de cuarenta representaciones: *El cuerdo loco, La fuerza lastimosa, El perseguido, Laura perseguida* y *El palacio confuso*[55].

LA APARICIÓN DEL TEATRO PROFESIONAL EN LOS TERRITORIOS DEL SACRO IMPERIO Y LA COMEDIA ESPAÑOLA

En los países de habla alemana se produjo en el arte dramático una actividad muy diversificada. Las representaciones se daban en la corte del emperador o de los príncipes, en las escuelas y en las grandes y medianas ciudades comerciales, sobre todo en tiempos de feria[56]. La riqueza y variedad de la comedia española se reflejó en tres núcleos culturales: la corte de Viena, la ópera de Hamburgo y la compañía de teatro ambulante de Johannes Velten (1640-1693)[57].

En el ámbito político social del absolutismo principesco surgió en el área germana una cultura barroca específicamente cortesana que, en esencia, imprimió a toda la época su sello artístico e intelectual. Un componente importante de esta cultura cortesana barroca y absolutista fue el arte escénico altamente evolucionado que se sirvió especialmente de la ópera italiana, de sus prácticas escénicas y de sus logros arquitectónico-teatrales. Todo ello se tratará en otro espacio.

Pero junto a la evolución de una cultura teatral barroca y cortesana apareció en el siglo XVII un drama artístico alemán estéticamente independiente. Su progresiva materialización se puede apreciar en la ópera de Hamburgo —expresión cultural de la burguesía hanseática— y en la consolidación de una clase profesional de actores que crearon su propia literatura dramática costumbrista. Todas estas formas teatrales y las anteriores —el teatro de escuela por ejemplo— no se manifestaron como compartimentos estancos. Existieron vinculaciones entre ellas, de manera que las compañías ambulantes actuaron bajo el patrocinio de los príncipes mientras el teatro jesuítico de Múnich o Viena ejercía las funciones de teatro de corte. Las piezas teatrales de Gryphius y Lohenstein escritas para las escuelas protestantes se representaron también en las distintas sedes principescas y fueron adaptadas por los cómicos ambulantes, sobre todo por las compañías extranjeras profesionales que venían actuando en territorio alemán desde mediados del siglo XVI. En la ópera barroca de Hamburgo el constante flujo de compañías ambulantes holandesas y alemanas aportaron multitud de temas a unos libretos que pretendían dar satisfacción, no sólo al mundo reducido de la corte, sino a un estrato más amplio de público burgués. Los textos calderonianos se conocían y sirvieron de inspiración a los creadores hamburgueses sobre todo a partir del último cuarto del siglo XVII[58]. Pero fueron quizá las compañías de comediantes profesionales las que apreciaron con mayor entusiasmo los valores de la comedia española.

Fig. 3 Jonas Arnold, «Carro de Baco», de la serie *Carnaval en Linz*, 1635. Linz, Oberöstereichisches Landesmuseum, Bibliothek [Sammelband III, 510]

La historia del teatro «profesional» en los territorios de habla alemana se inicia con la presencia de los comediantes profesionales italianos que aparecen en la región meridional del Sacro Imperio desde la década de los setenta del siglo XVI. Estas compañías de la *commedia dell'arte* sin embargo, no sólo representan el mantenimiento y la adhesión a su lengua vernácula sino que toda la peculiaridad de su teatro constituye un sistema prácticamente cerrado.

Los impulsores propiamente dichos del teatro profesional en todo el ámbito geográfico de habla alemana fueron los comediantes ingleses. Los *Englische Komödianten* —los primeros de los que tenemos noticia pueden documentarse en Dresden entre 1585 y 1587— importaron un nuevo estilo muy diferente al declamatorio propio del teatro escolar humanista, o de las representaciones del canto magistral y de la comedia carnavalesca del siglo XVI. Las compañías inglesas se distinguían básicamente por su expresividad y naturalismo. A partir de 1592 se instalaron en estos territorios y permanecieron hasta mediados del siglo XVII. Desde un principio, se caracterizaron por la flexibilidad que exhibían en todas las facetas de materialización de su arte. En primer término llama la atención la facilidad con la que se trasladaban a múltiples lugares distantes. Estas *troupes* viajaron desde los Países Bajos hasta Bohemia o Estiria y desde la Alsacia y Suiza hasta el Báltico o Polonia. Pero más decisiva aún que la movilidad espacial fue su versatilidad a la hora de orientar socialmente su espectáculo. Simultaneaban sus compromisos con las cortes principescas y al mismo tiempo representaban sus obras con regularidad en todas las grandes ciudades del espacio de lengua alemana. También consiguieron prolongar su presencia en la zona gracias a la asunción del alemán desde principios del seiscientos. Esta era la condición más importante para hacerse entender entre un público burgués menos formado.

Fig. 4 Jonas Arnold, «Carro de los negros», de la serie *Carnaval en Linz*, 1635. Linz, Oberöstereichisches Landesmuseum, Bibliothek [Sammelband III, 510]

Fig. 5 *Figurines de la Commedia dell'arte*, *ca.* 1600. Viena, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer [2705]

El repertorio de los comediantes ingleses se limitó al principio a una panorámica del teatro isabelino inglés (Marlowe y Shakespeare, entre otros), reduciendo el texto original a una serie de escenas efectistas. Junto a algunas obras de carácter político sobresalían las cómicas, con el *clown* como elemento imprescindible. Muy pronto ofrecieron también algunas obras de contenido bíblico y otras de autores alemanes. A mediados de siglo ampliaron su oferta con la inclusión de obras italianas, españolas y francesas. Fue tras la Restauración de los Estuardo en Inglaterra cuando los textos de Lope de Vega y sobre todo de Calderón encontraron acceso en los escenarios de los actores ingleses ambulantes[59].

El buen funcionamiento y éxito de estas «empresas teatrales» que solían contar con más de diez miembros, dependía en primer lugar de la pericia y cualidades directivas del *principal* —equivalente al *autor* de las compañías españolas—. El *principal* era el que detentaba el papel más importante dentro de la agrupación. Asumía normalmente el personaje cómico, la especialidad más popular entre el público, del mismo modo que en las compañías españolas con mucha frecuencia los autores eran los que ejercían los papeles de *bobo* o *gracioso*. Para esta especialidad central, algunos directores crearon ciertos estilos o personajes característicos, peculiares y consolidados. El último y quizá más famoso director de compañía inglesa en territorio alemán fue Joris Jolliphus (o Georg Jolly) quien tras salir de Inglaterra a raíz de la prohibición del teatro que impusieron los puritanos, apareció en el continente en 1648 y permaneció en territorio alemán hasta 1660.

A lo largo de la primera mitad del siglo los comediantes ingleses fueron admitiendo en sus agrupaciones a actores alemanes. Desde mediados del XVII encontramos las primeras compañías ambulantes autóctonas de éxito. Muchas veces continuaron denominándose profesionalmente «comediantes ingleses» y mantuvieron la movilidad geográfica como condición definitoria de su profesión.

Entre las más importantes se distinguieron las de Johann Christian Hallmann (*ca.* 1640-1704), Karl Michael Treu, Karl Andreas Paulsen y sobre todo la de Johannes Velten (1640-1692).

Hallman ejerció durante un tiempo como abogado en Breslau pero pronto lo abandonó todo para trabajar como actor. Representó numerosas obras en su ciudad natal y posteriormente viajó por todo el territorio germano con una compañía ambulante[60] .

Velten es un testimonio, en su condición de maestro y bachiller por las universidades de Wittemberg y Leigpiz, del considerable nivel cultural que caracterizaba a las mejores compañías profesionales alemanas del barroco y fue además uno de los principales adaptadores del teatro español —en concreto del de Calderón de la Barca— a los escenarios profesionales de todo el territorio germano hablante.

El esquema vital de su trayectoria profesional es comparable al que siguieron otros actores y directores de compañías en lugares tan lejanos como el reino de Castilla. Nacido en Halle[61], comenzó su profesión de actor al finalizar sus estudios. En 1665 ingresó en la compañía de Karl Andreas Paulsen y contrajo matrimonio con su hija Catherina Elizabeth[62]. Se le menciona en Núremberg en 1668 encabezando una agrupación denominada *High German Actors* y ya a comienzos de 1669 la compañía de Velten incluía en su repertorio mostrado en la ciudad de Danzig *Lances de amor y fortuna* bajo el título *Der Künstliche Lügner*. Tan versátil en su quehacer como las compañías inglesas que le precedieron, tan pronto lo encontramos solicitando licencias a las autoridades municipales de Fráncfort o Leipzig para actuar en sus ferias, como representando en la lejana corte del zar con una compañía de treinta personas en los inicios de la década de los setenta.

Al servicio del príncipe elector de Sajonia desde 1685, introdujo en su oferta escénica comedias francesas y españolas. Las de Calderón suponían aproximadamente un diez por ciento de todo su repertorio. Firme defensor de la presencia de la mujer en los escenarios, su propia esposa asumió los papeles centrales femeninos, lo que le valió duras críticas, sobre todo del lado del clero protestante, encarnizado enemigo del teatro comercial profesionalizado.

En 1690 fue probablemente cuando las comedias españolas ocuparon más espacio en el repertorio de Velten. Como adaptador de Calderón, además de *Lances de amor y fortuna* —obra de gran éxito en territorio alemán al menos hasta mediados del siglo XVIII—, representó en varias ocasiones *El alcaide de sí mismo,* bajo el título *Sien selbst Gefangener* , *La hija del aire* (*Die grose Königin Semiramis), La vida es sueño (Prinz Sigismund van Pohlen)* y *Darlo todo y no dar nada (Alles geben und doch Nichtsgeben*[63]*).* El manuscrito de este montaje afortunadamente ha sobrevivido[64] y se sabe con seguridad que sirvió de base para la producción de Velten y probablemente también para la que realizó en 1695 la compañía denominada *Merserburger Komödianten*. Para la realización del manuscrito adaptado, Velten debió servirse de la representación cortesana realizada en Viena durante 1668 a partir del original publicado en español por Matheo Cosmerovio[65].

Tras la muerte de Velten en 1692 su esposa siguió dirigiendo la compañía y cuando Federico Augusto I fue elegido rey de Polonia en 1697, obtuvo permiso para actuar allí. Algo más tarde, la denominación profesional de la agrupación pasó a ser *Königliche polnische and kursächsisch-hochdeutsche Hofkomödianten,* lo que significaba que en cualquier lugar donde representaran podían exhibir el título de compañía real para las cortes del elector de Sajonia y del rey de Polonia.

En definitiva, el drama de la escena ambulante profesional típica del barroco en los territorios del Sacro Imperio y de los Países Bajos, fue el que incorporó con más entusiasmo comedia española en sus repertorios. Con un extraordinario espíritu práctico, el objetivo principal de aquellas adaptaciones y reinterpretaciones no era, probablemente, elaborar una literatura artística de óptima consideración intelectual. La decisiva aportación de estos comediantes y de su quehacer a la historia social del siglo XVII radicó en haber creado un teatro profesional —y por tanto comercial— consolidado como institución cultural de aspiraciones socialmente universales. Algo que no logró ni el teatro vinculado a las cámaras de retóricos, ni los montajes cortesanos, ni los dramas de escuela protestantes o católicos, todos ellos con una proyección pública, en general, restringida.

1 En concreto Luis de Acosta Amezquita era arrendador entre 1671 y 1674 de las alcabalas y unos por ciento de los azúcares de Granada. Archivo General de Simancas, C.M.C. 3ª época, leg. 3479. La décima se encuentra en los preliminares sin paginar de Barrios 1665.

2 Desde 1995 varios estudiosos han insistido en que esta obra se editó en Amsterdam, aunque se falsifica el lugar de impresión haciendo figurar la ciudad de Bruselas, con objetivos comerciales, pues de este modo los compradores de los Países Bajos del sur no tendrían ningún recelo a la hora de adquirirla.

3 Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, prot. 2845, fol. 1428v.

4 Österreichische Nationalbibliothek at Viena (Ö.N.B.), Mns. 13.181. Da noticias de él Paolessi 1996, pp. 145-148. El manuscrito contiene una colección de novelas cortas relatadas con el pretexto de distraer en tiempo de carnaval a una dama que está recobrándose de una grave enfermedad. Tiene una introducción y cuatro partes llamadas *Holguras* en las que se incluyen las narraciones de cuentos y el entremés de *El prevenido* con dos comedias de una jornada tituladas *El Barbador* y *La prueba de médicos.*

5 Para conocer casos reales de estudiantes de origen hispano y portugués en universidades holandesas *vid.* Lechner 1985, pp. 585-605.

6 Sommaia 1977, pp. 46 y 47.

7 Excluyo conscientemente hasta donde es posible el teatro de corte y la fiesta barroca, ya que ambos se tratan en otro lugar.
8 Curtius 1948.
9 Jensen 1998, pp. 112 y 113.
10 Spahr 1993.
11 Beutin 1991, pp. 128 y 129.
12 Roetzer y Siguan 1990, p. 78.
13 Una edición moderna con interesante introducción Bidermann 1963.
14 Burke 1991, p. 170.
15 Bates 1906, pp. 17-21.
16 Como antecesores del drama cultivado por los *Rederijker* debe considerarse el género de los *Abele Spelen* que se remonta al menos hasta mediados del siglo XIV y que constituye un drama profano serio siempre unido a un juguete cómico a modo de farsa llamado *Kluchten*. Muy pocos de estos *Abele Spelen* se han conservado aunque existen algunos fechados a comienzos del siglo XV. La representación de ambas formas dramáticas estaba presente en las reuniones de jóvenes ciudadanos (*Ghesellenvan den spele*), que ya por entonces estaban organizados por gremios y que fueron el germen desde comienzos del siglo XV de las cámaras de retóricos.
17 Ijsewijn 1975, pp. 193-301.
18 Waite 1990, pp. 187-199.
19 Zielske 1991, p. 149.
20 Depluvrez 1985, I, p. 184.
21 Calvete de Estrella 2001, pp. 157-158.
22 El teatro comercial y profesional que llegó con más facilidad a estos territorios fue el protagonizado por compañías francesas. En los años noventa del siglo XVI las compañías de «Polidore» y la de «Adriem Talmy», representaron en Amiens, Lieja, Arrás y Bruselas. Sobre esta cuestión *vid.* Lebègue 1958, pp. 171-174.
23 Sobre la admisión de actrices en las compañías inglesas a partir de 1660 *vid.* Howe 1992, pp. 19-36.
24 Van Praag [1922], p. 8.
25 Liebrecht 1958, pp. 199-210.
26 Van Praag [1922], p. 80.
27 Thomas 2000, pp. 46-63.
28 La noticia la aporta Van Praag ([1922], p. 42, nota 5) que a su vez la extrae de Hauwaert 1893, p. 20.
29 Para esta cuestión *vid.* Peeters-Fontainas 1933.
30 Van Praag [1922], p. 38.
31 Vega Carpio 1611 contenía este volumen: *La fuerza lastimosa, La ocasión perdida, El fallado capitán, El mayorazgo dudoso, La resistencia honrada y condesa Matilde, Los Benavides, Los comendadores de Cordoba, La bella malmaridada, Los tres diamantes, La quinta de Florencia, El padrino desposado* y *Las ferias de Madrid.* También en 1649 se publicaron en Bruselas y en español otras tres comedias sueltas: *Comedia de Cosario a Cosario, Querer la propia desdicha* y *Del mal el menos,* las tres editadas por Huberto Antonio Velpio.
32 Vosters 1985 pp. 205-224.
33 Todas las noticias sobre la edición de esta obra y la localización de la misma en la Biblioteca Nacional de París en Sullivan 1999, pp. 143-151. La obra, localizada en 1998 se encuentra en la B.N.P. con la signatura Y,Th. 67685.
34 Vosters 1985, p. 215.
35 Van Praag [1922], pp. 132-133.
36 Así lo afirma Walthaus 1999, p. 61, que cita a su vez para este argumento a Winkel 1881, p. 61.
37 Kaplan 1988, pp. 42-55.
38 Bodian 1997.
39 Boer 1996, p. 135 y ss.
40 Pertenecía a una elite social y financiera que varios investigadores han denominado «judíos de corte»; *vid.* Israel 1992, pp. 151-174.
41 Biblioteca Nacional de Madrid (B.N.M.), R/ 2186, pp. 65-68.
42 Boer 1989, p. 680.
43 Consultado el ejemplar de la B.N.M. R/4854. Los títulos de las tres comedias eran: *Pedir favor al contrario, El canto junto al encanto* y *El español de Orán.*
44 Boer 1989, p. 149.
45 Salomón 1975, p. 60.
46 La noticia que da de él la *Genealogía* es la siguiente: «Fue un mozo rubio mui galán y aseado. Híçose representante y casó con Juana de Zisneros. Después pasó a Italia y de allí a Amsterdam donde judaizó y murió rebentado», en Varey y Shergold 1985, p. 149.
47 Boer 1999, pp. 113-127.
48 Hellinga 1964, pp. 323-248.
49 Sanz Ayán 1999, pp. 70-72.
50 Para la historia del teatro en Holanda durante el siglo XVII *vid.* Smits-Veldt 1991, y Meijer 1971.
51 El número de comedias españolas que en el siglo XVII fueron traducidas o imitadas en francés fue muy considerable . Sobre la penetración de la comedia española en Francia *vid.* Labarre 1993.
52 Para estos datos Van Praag [1922]; y Boer 1999.
53 Van Praag [1922], p. 82.
54 Sobre el significado simbólico de esta obra *vid.* Parente 1993, pp. 248-267.
55 Den Boer extrae los datos de Oey de Vita y Geesink 1983.
56 Sobre esta variedad de manifestaciones teatrales y sus interacciones *vid.* Marschall 2002.
57 Franzbach 1999, pp. 175-187.
58 *Ibidem*, pp. 180-183.
59 Braga Riera 2002.
60 Hernández 2002, p. 145.
61 Las noticias sobre Velten y su compañía en Sullivan 1983, pp. 72-77.
62 Las estrategias familiares desplegadas mediante las hijas de los jefes de las compañías de comediantes es una pauta de comportamiento común en las agrupaciones de representantes españolas; *vid.* Sanz Ayán 2001, pp. 548 y 549.
63 Sobre la recepción del teatro de Calderón en los territorios de habla alemana *vid.* Franzbach 1982.
64 Ö.N.B., Cod. Vindob. 13.124. Citado por Sullivan 1999, p. 74.
65 El 22 de diciembre de 1668, con motivo del cumpleaños de la reina Mariana de Austria, se representó en la corte de Viena la comedia *Darlo todo y no dar nada*. El volumen en español donde se recogía la obra se imprimió en ese mismo año en aquella ciudad bajo el título *Triunfos del Diciembre en la Felicidad del numerarse entre los suyos el día de años de la Serenísima Reyna de España Doña Mariana de Austria*. Da noticia de la existencia de este volumen Seifert 1985, p. 465.

LA EDAD DE ORO DE LA DANZA ESPAÑOLA

María José Ruiz Mayordomo

En el período correspondiente a la dinastía austríaca se forja la base coreográfica (tanto técnica como estilística) que conformará por un lado los principios de la danza académica tal y como se entiende en la actualidad, y por otro la danza española —también conocida como escuela bolera— y su derivado menor, el baile flamenco.

En España emerge la vanguardia coreográfica en un flujo de constante experimentación que más tarde será absorbido por las demás naciones europeas.

Período parco en publicaciones españolas, consecuencia de la fecundidad creadora y de la constante evolución derivada de la exigencia de variedad entre una procesión y la siguiente, entre una máscara y su sucesora, entre las piezas que componían las fiestas teatrales, poseemos no obstante amplia información sobre su utilización tanto en la corte como en el teatro.

Los elementos coreográficos, así como las danzas y bailes españoles fueron no sólo aceptados, sino incorporados a la cultura y repertorios cortesano y teatral europeos. Tanto los tratados de danza como las publicaciones musicales relacionadas con ella incluyen abundantes ejemplos.

LA DANZA DE LA CORTE ESPAÑOLA. UN ARTE EXPANDIDO POR EUROPA

No es necesario destacar que la música y la danza son dos artes intrínsecamente unidas al carácter y *modus vivendi* hispánico, y los usos y costumbres palaciegas son un fiel reflejo de esta realidad. Tanto durante la época de mayor expansión y prosperidad del siglo XVI como en el período de decadencia política y económica a partir del XVII, la corte española se divierte, y mucho; las funciones teatrales, máscaras y saraos se suceden primero en el Alcázar o durante los viajes reales —siempre acompañados por el maestro de danza— y a partir del reinado de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro edificado precisamente para solaz y regocijo de los monarcas.

Si durante la dinastía Trastámara la danza y el baile fueron pródigamente utilizados tanto en fiestas cortesanas como en celebraciones políticas y cortejos civiles o religiosos, la incorporación de la dinastía austríaca supuso no sólo la continuidad de estas actividades sino el comienzo de un período de expansión coreográfica paralelo al de la expansión geográfica de la corona.

Durante el siglo XVI, consolidada la unificación política y religiosa, había cristalizado una forma de entender la danza que tenía mucho que ver con el refinamiento y culto a los sentidos oriental, el pragmatismo judío y la reciedumbre germánica (o cristiana) producto de las invasiones centroeuropeas medievales

Tanto el Tripudio (danza diletante, arte liberal) como la Saltatio (baile profesional, arte mecánica) habían gozado de alta estima por los monarcas españoles (tanto cristianos como musulmanes) ya durante la Edad Media, y sus consecuencias fueron conocidas en el exterior merced a los viajes y estancias en el extranjero de Felipe II y a las infantas españolas que llevaron consigo a sus maestros de danzar que ejercieron, además de funciones pedagógicas, el papel de creadores para las fiestas teatrales palatinas.

Felipe II a los diez años ya era un consumado bailarín, y cabe ser considerado como el mejor embajador coreográfico posible, ya que durante sus viajes y estancias en Italia, Flandes, Portugal o Inglaterra contribuyó efectivamente al conocimiento y disfrute de la danza española por doquier que pasaba.

Sobre sus tempranas cualidades de bailarín, encontramos un valioso testimonio: la siguiente descripción hecha por doña Estefanía de Recasens, esposa de don Juan de Zúñiga y Avellaneda, ayo del príncipe don Felipe. En la carta a su madre, la condesa de Palamós, del 19 de marzo de 1537, desde Valladolid, le explica, entre otras cosas, que el día 18 se celebró allí una «justa» muy hermosa, «y al vespre *un sarau, lo millor*

que jo e vist, de moltes dames y molt ben adresades y de molts grandes cavallers. *Dansaren lo Princep y la Infanta per maravella*»[1].

Poseemos asimismo una extensa documentación sobre el papel de la danza en las festividades de la corte a lo largo de sus cinco matrimonios. En una carta de Sarmiento a Francisco de los Cobos, secretario de Estado, fechada en Lisboa a 25 de julio de 1542, para contentar a don Felipe, hablando de la princesa doña María, su futura primera mujer, le dice: «danza muy bien y sabe más del canto que un maestro de Capilla»[2], y en el banquete celebrado el 13 de noviembre de 1543 en Salamanca, en casa de don Cristóbal Suárez por los desposorios del príncipe con su futura esposa, María, «acabados todos de dançar, dançó el Príncipe y la Princesa, baja y alta sin turbarse y con esto se acabó el sarao»[3].

El binomio baja y alta es el más claro exponente de la difusión de la danza cortesana castellana por Europa. Ejemplo del peso de la tradición, aparece en el repertorio cortesano en el siglo XV y pervive hasta el XVII no sólo en España, y sitúa a la danza como entorno ritual destinado a una elite privilegiada e iniciada que practica un arte sofisticado y estilizado en el que el significante y significado se encuentran perfectamente articulados, codificados y mensurados. El principal ejemplo escrito descriptor de este tipo de danza en Castilla es el manuscrito titulado *Arte de Danzar, aunque mal se puede aprender con sólo leer*. La arquitectura coreográfica de la alta y baja en él descritas aparecerá nuevamente en el tratado denominado *Il Ballarino*, de Fabritio Caroso da Sarmoneta (Venecia, 1581).

Durante sus viajes como príncipe a los Países Bajos e Italia poseemos importante documentación sobre la inclusión de la danza en las numerosas fiestas a las que asistió: entre ellas se destaca su participación personal como bailarín. Por ejemplo, durante su viaje a Milán el año 1549, en la casa de don Hernando de Gonzaga:

> El príncipe dançó con la Princesa [de Molfeta] y con su hija, y después de haber dançado algunos muy bien pavanas y gallardas, se començó la danza de la hacha, donde salieron damas y caballeros a dançar por su orden, y el Príncipe, después de haber dançado con la hija de la Princesa, hizo que sacase al Duque de Alba y al Marqués de Astorga.

Entre estas festividades nupciales convendría destacar la festividad de Santiago Apóstol de 1554 en Inglaterra con motivo de sus bodas con María Tudor. Después de la comida celebrada en el palacio de Winchester y acabada la misma,

> alzadas las mesas..., como la música estuviese dentro tocando de rato a rato, se ordenó el sarao, donde danzaron todas las damas con los grandes caballeros españoles y ingleses muy maravillosamente, *aunque al modo español no tan bien como al suyo*. Y como ya hubiesen danzado gran parte de las damas y grandes con los caballeros salieron los Reyes y danzaron sendas alemanas muy graciosamente; donde las damas holgaron muy mucho de ver danzar a S.M. Duró el sarao cuasi tres horas, el cual fue hermosa cosa de ver[4].

Sobre el arcaicismo, consecuencia de una menor evolución del arte coreográfico en Europa, el siguiente ejemplo procedente de la crónica de otro testigo del mismo evento y referente a las damas de la corte inglesa es esclarecedor: «No son nada hermosas, ni airosas en danzar; todas sus danzas son andar de portante y al trote»[5].

En la celebración de sus bodas con Isabel de Valois en Toledo en 1660 se celebran numerosos saraos en los que se danza al estilo español, francés e italiano. Además la joven reina traía consigo al maestro de danzar italiano Virgilio Bracesco, según nos informa Cesar Negri en la obra *Le Gratie de Amore* (Milán, 1602), dedicada a su hijo Felipe III.

El rey Felipe II daba a la danza importancia no sólo para sí sino como parte integrante de la educación de sus hijos. En la carta dirigida a las infantas escrita en Lisboa el 4 de junio de 1582 indica: «Y muy bien hace vuestro hermano en aprender a danzar y decídselo así de mi parte». Se trataba del príncipe don Diego, quien por entonces tenía a otro Diego (Hernández) por maestro de danzar. Mas preocupábale grandemente la honestidad y recato en los bailes y danzas, como lo demuestra la instrucción real para el cargo de mayordomo mayor de la infanta Catalina Micaela:

> En los saraos o festines donde la Infanta se hallare se ha de guardar la forma y orden que por acá se acostumbra, no consintiéndose otros bayles ni danças que sean indecentes y no dignas de aquel lugar ni en fiestas ni en las otras salidas públicas que hubiere deben hablar con las damas sino los que estuvieren en lugar con ella[6].

Con la subida al trono de Felipe III la corte española se abre hacia una actividad profana mucho más amplia. De todos los datos que tenemos de las fiestas de esta corte, no cabe duda de que la variedad, suntuosidad y frecuencia aumentarán paulatinamente para alcanzar su apogeo en el reinado de Felipe IV.

El tercero de los Felipes es el hijo tardío de Felipe II y de su sobrina carnal Ana de Austria, la última esperanza de sucesión directa y durante su etapa como príncipe pesa como una losa sobre su personalidad la sombra de su padre. Demasiado sensible para enfrentarse a la dureza de sus obligaciones deja en manos de su favorito, el duque de Denia

—más tarde de Lerma— esta tarea y él se dedica a tocar la vihuela de arco, danzar, asistir a innumerables fiestas organizadas por el duque, a cazar... en definitiva, a disfrutar de la vida y ejercer el trabajo que realmente amaba y de cuyos excelentes resultados somos asombrados testigos: ser mecenas e impulsor de las artes.

Según era ya costumbre, Felipe III siendo príncipe heredero recibió una esmerada educación y la danza formaba parte de ella por expreso deseo real. Contra lo que pudiera esperarse, resultó ser un excelente y entusiasta bailarín. El embajador de Venecia no pudo por menos que decir de él: «Danza muy bien y es la cosa que mejor hace y de que más gusta». En 1585, cuando tenía siete años acompañando a su padre en el viaje por Zaragoza, Barcelona y Valencia ya hizo gala de sus cualidades:

> Entre tanto danzaron el Duque de Pastrana, el Príncipe de Asculi, D. Alonso de Leiva y otros caballeros, llevando las damas con un guante o pañizuelo consigo, guardando muy bien la mesura del son de los instrumentos que tocaban su música. Después danzaron dos damas entre sí una Gallarda con grandísimo contento de los que lo veían. Al fin se abajaron también de sus lugares, donde estaban asentados, los serenísimos Duque de Saboya y el Príncipe de España, danzando el príncipe con su Hermana y duque con su esposa una alemana[7].

Siendo ya rey recibe a su esposa Margarita en Valencia, y hasta allí se hace acompañar por su maestro de danzar, Alonso Fernández de Escalante, y en el sarao del día de sus bodas danza «Cuatro veces con la Reina, Infanta y otra dama»[8].

Viaja a Barcelona, y Zaragoza, donde se organizan máscaras, y allí está su maestro componiendo coreografías; se muda la corte a Valladolid, y Alonso sigue a su lado; nace su primogénito, y es Alonso quien ha de componer la gran máscara que se organiza en el palacio de Valladolid. Entre las fiestas organizadas encontramos el ejemplo de un sarao en el que los reyes danzan según aparece en la *Relación del juramento del serenísimo Principe de Castilla don Felipe quarto deste nombre*:

> En Palacio estaba ordenado sarao por remate dela fiesta [...]. Los reyes dançaron algunas veces, y en lo que más hubo de ver fue la pavanilla de tres, que dançaron tres a tres. El Rey, Duque de Cea, y Conde de Saldaña de una partte. La Reyna, doña Catalina de la Cerda y doña Juana de Portocarrero de la otra[9].

No cabe duda de que Felipe III fue el mejor danzarín de su tiempo; dominaba el arte de la danza a la perfección pues era una de sus pasiones, y a él fue dedicado el tratado *Le Gratie de Amore* (fig. 1), el cual sería traducido al castellano en 1630 por mandato del conde-duque de San Lucar (más tarde de Olivares) y dedicado al príncipe don Baltasar Carlos.

De su esposa, Margarita, podríamos decir otro tanto: también desde la infancia practicaba en su palacio de Graz la danza una hora todas las tardes junto con sus numerosos hermanos. Cesare Negri compuso las danzas que se ejecutaron en Milán con motivo de su viaje a España para reunirse con su esposo, y dedicóle especialmente una danza: el «Brando Alta Regina».

Fue ésta una reina que, al igual que su esposo, no perdía ocasión para lucirse: en 1602 danzó en una máscara en la ciudad de Ampudia, de camino hacia León:

> Sentáronse sus Magestades en el Testero de la Galería debajo de un dosel muy rico, y las damas a los lados como se acostumbra, y habiendo oído un poco la música, salió a danzar el Duque de Lerma con Doña Victoria, hermana del Marqués de Cerralvo, después danzaron sus Majestades y otras damas y caballeros[10].

El 26 de mayo de 1605 tuvo como pareja en la danza del hacha al almirante inglés, que vino a concertar las paces, y tres días mas tarde:

Fig. 1 Cesar Negri, *Le Gratie de Amore*, Milán, 1602

LE GRATIE
D'AMORE.
DI CESARE NEGRI MILANESE.
DETTO IL TROMBONE.
OPERA NOVA, ET VAGHISSIMA.
FILIPPO TERZO RE DI SPAGNA,
ET MONARCHIA DEL MONDO NUOVO. &c.
CON PRIVILEGIO.
IN MILANO,
Per Pier. del quon. Pacifico Pontio, & Gio. Battista
Piccaglia compagni. MDCII.

> Y se hizo el jueves de 29 del pasado a la noche, entrando primero la Reina con sus damas de tres en tres, que eran dieciséis y siete meninas y con la Reina veinticuatro; las cuales bailaron y danzaron por extremo bien. Después entró el Rey con sus sobrinos, el Marqués de Este y el de Tavora con diez gentiles hombres de cámara, y Su magestad que eran dieciséis con muy buenos aderezos e invenciones y asimesmo las damas, y juntadas entrambas máscaras se hicieron muchas y muy buenas danzas, que duraron hasta media noche, y se alabó la fiesta por cosa señalada[11].

La primogénita de los reyes, Ana Mauricia (más tarde reina de Francia), no desmerecía en la fama de excelentes bailarinas que tenían las infantas españolas, y con cinco años participó representando el papel de la Virtud en la máscara celebrada con motivo del nacimiento de su hermano Felipe[12].

Durante el reinado de Felipe III las máscaras cortesanas gozan de una nueva época de esplendor, con gran aparato escénico (máquinas, carros, nubes...), y derroche de suntuosidad, y en ellas participan los nobles y miembros de la real familia[13].

Felipe IV, siguiente rey de la casa de Austria, fue como se sabe un gran aficionado a las artes escénicas. Paradójicamente, en plena decadencia política y económica, el arte en España conoce la época de mayor esplendor.

El teatro del Real Sitio del Buen Retiro gozó de la protección regia y en él se representaron obras con gran aparato escénico; las colecciones reales son las más numerosas y de mejor calidad de Europa; las procesiones del Corpus Christi en Madrid conocen su época de mayor auge, sazonadas por danzas con diferentes motivos (danzas de cascabel, de espadas, de gitanos, de villanos, de indios, y un larguísimo etcétera).

Curiosamente, el rey no danza, mas por otro lado existe amplia documentación sobre las aficiones coreográficas de la familia del rey: su hermana María, como reina de Hungría, lleva a Manuel de Frías —un maestro de danzar— en su séquito cuando parte para Viena, o la infanta María Teresa (hija de Felipe IV) organiza saraos en sus habitaciones ya a los nueve años de edad conduciendo una especie de máscara femenina con diecisiete de sus damas y meninas, todas vestidas de tela de oro aforrada en armiños y con volante de plata tejidos de los hombros a las espaldas el 27 de diciembre de 1647 para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, futura madrastra de la infanta:

> Salieron de dos en dos, siguiendo todas a S.A. Danzaron infinitas danzas de las que se celebran en Europa por mejores, con tanta bizarría y gentileza, que su mayor encarecimiento es hacer exceso de sí mismas[14].

Y al año siguiente, que se repitió el sarao, la infanta y sus damas danzaron la gallarda, la españoleta, la madama de Orliens, el torneo, la galería de amor, la alemana y el pie-de-gibao.

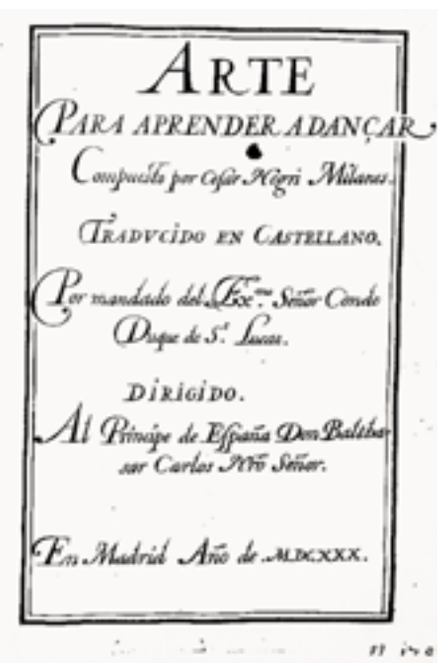

ARTE
PARA APRENDER A DANÇAR
Compuesto por Cesar Negri Milanes.
TRADVCIDO EN CASTELLANO.
Por mandado del Exc.mo Señor Conde Duque de S.t Lucas.
DIRIGIDO.
Al Principe de España Don Balthasar Carlos Nro Señor.
En Madrid Año de M.DC.XXX.

Fig. 2 Baltasar de Rojas Pantoja, *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja compuesto por el Maestro Juan Antonio Jaque*. Madrid, Biblioteca Nacional

Fig. 3 Cesar Negri, *Arte para aprender a dançar*, Madrid, 1630

La gallarda, al igual que la pavana en España tienen un carácter y una arquitectura distinta a la de los demás países de Europa. Su dificultad técnica es considerable, la música sobre la que se sustentan y la velocidad de ejecución también difieren. Las fuentes coreográficas que han llegado hasta nosotros son el manual *Discursos sobre el Arte del Dançado y sus Excelencias*[15] y el manuscrito titulado *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja compuesto por el Maestro Juan Antonio Jaque*, en el cual se describen pavana, gallarda, jácara, folías, villano y paradetas (fig. 2).

Se puede decir que durante este período los saraos fueron el broche de oro de cualquier acontecimiento en el Alcázar o en los Reales Sitios, y en la cámara de las infantas la danza era actividad habitual. La traducción al castellano del tratado de Negri en 1630 es significativa en este contexto, pues su contenido era de imprescindible conocimiento para los maestros de danzar en la corte (fig. 3).

Fig. 4 Juan de Valdés Leal, *La danza de Salomé*, *ca.* 1676. Madrid, colección particular

LA DANZA PROFESIONAL ESPAÑOLA. SU INFLUENCIA EN FRANCIA

La infanta María Teresa, al contraer matrimonio con Luis XIV de Francia no se conforma con hacerse acompañar por un maestro de danza, sino que consigue trasladar a toda una compañía de cómicos —la de Pedro de la Rosa— en la cual ejerce de dama música la mejor bailarina española de su tiempo: Bernarda Ramírez, apodada «La Reina del Zarambeque», y en el momento en que las protestas de la villa de Madrid por la ausencia de su musa fuerzan el retorno a España, la compañía de Pedro de la Rosa se traslada al vecino país y allí permanece durante nueve años, participando en las fiestas palaciegas junto con las compañías francesas.

Desde aquel momento se afianza en Francia la danza española con información de primera mano. Lully no vacila en incorporar «aires» para los españoles en sus composiciones, y tanto Beauchamps como Pecour o Feuillet[16] utilizan frecuentemente loures, zarabandas para hombres, zarabandas para mujeres (figs. 5 y 6), y chaconas para propiciar el lucimiento de sus mejores bailarines tanto en Versalles como en la ópera de París.

Dos términos definen la cualidad dual que caracteriza a la danza española y que constituyen su principal atractivo: carnalidad y virtuosismo. Carnalidad en el movimiento femenino tanto más sinuoso y sensual cuanto más cubierto se encuentra el cuerpo de la intérprete, y virtuosismo masculino con grandes saltos, giros múltiples y elevación de las piernas.

Ciertamente, el arte coreográfico se encontraba altamente desarrollado en España, y este desarrollo contrastaba con la arcaicidad antes apuntada del repertorio europeo. Las fuentes coreográficas francesas[17] e italianas[18] del siglo XVII no contemplan la elevación de las piernas, los giros múltiples, dos tipos de trenzado de pies en el aire ni el uso de los brazos que se da en la danza española, y que se encuentran tanto en la iconografía (custodia de la catedral de Córdoba de Juan de Arfe, 1589) como en el manual coréutico de Esquivel de Navarro antes citado.

DANZAS PARATEATRALES. CORTEJOS CIVILES Y CORPUS CHRISTI. LA DANZA AL SERVICIO DEL ESPECTÁCULO PARA PÚBLICO MULTITUDINARIO

La utilización de la danza en el exterior adquiere una dimensión específica debido a un cambio radical tanto del punto de vista del espectador como de la simbiosis música-danza, pues si en los primeros la

Hasta este momento no disponemos de una descripción coreográfica pormenorizada, pero sí tenemos constancia de cuáles fueron los textos coreográficos utilizados, y en ellos resulta clara la dicotomía códigos internacionales/códigos nacionales. Unos y otros fueron utilizados indistintamente tanto en la corte como en el teatro.

El máximo exponente del arte coreográfico en el teatro, Lope de Vega, aprovecha de forma magistral la danza y el baile para reforzar el carácter dramático de sus personajes: los nobles (de calidad superior) danzarán mientras los plebeyos (inferiores) bailarán.

A diferencia del esoterismo cultural de Francia, en España los mejores dramaturgos componen obras tanto para los reales teatros como para los corrales, y los primeros son abiertos al público en numerosas ocasiones.

Las dos compañías residentes en Madrid son llamadas para representar en Palacio por diversos motivos, y como hemos apuntado repetidamente, la danza forma parte indisociable del espectáculo teatral, con la diferencia de que tanto en el Alcázar como en el Buen Retiro disponen de mucho más espacio, un mayor número de danzantes y superior presupuesto para vestuario y atrezo, con lo cual se eleva la espectacularidad de las danzas y los bailes, cuyo soporte musical es efectuado por los músicos de la real capilla.

LA DANZA EN EL TEATRO COMERCIAL ESPAÑOL. PRIMER EJEMPLO EUROPEO DE DANZA PROFESIONAL

La danza teatral española aparece con connotaciones propias: al virtuosismo se une la expresividad de los cómicos o representantes. En el Siglo de Oro los actores son realmente profesionales, sujetos a una férrea disciplina de ensayos de piezas absolutamente distintas entre sí.

Es evidente que ello no es producto de la casualidad, sino que es la culminación de un proceso que arranca mucho tiempo atrás y que va conformando una técnica precisa, y sobre todo, eficaz y efectiva para poder continuar su oficio durante largos años (voz, entrenamiento físico...).

No utilizan máscara para bailar (como en la vecina Francia), ni está vedado a las mujeres subir a un escenario, con lo cual la danza femenina brilla con todo su esplendor merced a figuras como Mariana de Rueda en el siglo XVI, o Bernarda Ramírez (La Reina del Zarambeque) en el XVII.

La danza y el baile poseen funciones específicas dentro del contexto dramático: bien se encuentran inmersas en la acción por ésta requerirlo (*La dama boba* o *El maestro de danzar* de Lope de Vega, *Las espigas de Ruth* de Calderón, o en la escena de la boda de Bárbara de Quevedo), bien sirven para aminorar o suspender momentáneamente la tensión dramática (aprovechando las dotes coreográficas de los graciosos), bien para reforzar el carácter de un personaje en las comedias, autos y piezas de teatro breve (los villanos bailan villanos, los negros guineos, los barberos canarios, los nobles la gallarda o la alta, las pícaras la jácara o el rastro, los graciosos seguidillas, los indianos chaconas, cumbés o cahupinos según su condición y un largo etcétera) bien para sublimar lo absurdo de una situación (el baile de gallegos y gitanas que cierra la mojiganga *Las visiones de la muerte* de Calderón) o simplemente para remontar un final flojo de comedia haciendo intervenir a toda la compañía.

Esta última función, de la que poseemos amplia información en los manuscritos de teatro breve —en los que se encuentran abundantes indicaciones coreográficas—, encontrará su natural continuación en la tradición de finalizar con una contradanza los espectáculos durante el siglo XVIII. En dichas contradanzas se utilizan los mismos lazos (desplazamientos) que en los bailes colectivos finales del XVII.

En el teatro breve la danza posee mayor alcance, bien sea como colofón del entremés o del baile dramático en el siglo XVII, bien como movimiento coral acompañando un texto cantado, bien inserto en la acción dramática.

En definitiva, ya sea en la corte o en el teatro, la danza española goza de su auténtica edad de oro, que desembocará en un arte de gran riqueza expresiva y técnica, modelo del arte coreográfico europeo durante los siguientes siglos, pero esa es otra historia.

1 March 1941-1942, II, p. 83.
2 Archivo General de Simancas (AGS), Estado, Leg. 373.
3 March 1941-1942, II, p. 90.
4 Muñoz 1877, p. 25.
5 *Ibidem.*
6 AGS, Estado, 1260, fol, 186, Barcelona, 13 de junio de 1585.
7 Cock 1876, p. 52.
8 Pérez Martín 1961 p. 69.
9 Simón Díaz 1982, pp. 56-60.
10 Cabrera de Córdoba 1857, pp. 129-131.
11 *Ibidem*, p. 215.
12 Pinheiro Veiga 1916, pp. 90 y 91.
13 Shergold 1967, pp. 236-263.
14 Alenda 1903, p. 299.
15 Esquivel de Navarro 1642.
16 Feuillet 1704 y Feuillet 1709.
17 Delauze 1623.
18 Caroso da Sarmoneta 1581; Negri Milanese 1602; Negri Milanese 1630; Lutii 1587 y 1589; Lupi 1600 y 1607.
19 Díez Borque 1978, p. 288.
20 Folliot 1997, p. 16.
21 Christout 1997, p. 59.

F I E S T A

FIESTA CORTESANA

IMÁGENES DEL PODER

- ESPAÑA
- ITALIA
- AUSTRIA

ESPACIOS PARA LA FIESTA

ARQUITECTURAS Y EFECTOS DE LA FIESTA

- ORNATO DE LA ARQUITECTURA REAL: DECORADOS EFÍMEROS
- ARQUITECTURA EFÍMERA: ARCOS
- ARQUITECTURA EFÍMERA: ALTARES
- ARQUITECTURA EFÍMERA: TÚMULOS
- FUEGOS ARTIFICIALES

EL CORTEJO PROCESIÓN

- CELEBRACIONES, ENTRADAS, CORTEJOS
- CARROS TRIUNFALES

POESÍA DE LA FIESTA

DIVERSIONES DE LA FIESTA

- TOROS
- TORNEOS Y OTROS EJERCICIOS ECUESTRES

FIESTA SACRAMENTAL Y RELIGIOSA

- PROCESIÓN. CELEBRACIONES RELIGIOSAS
- REPRESENTACIONES TEATRALES

FIESTA POPULAR

CARNAVAL Y MÁSCARAS

IMÁGENES DEL PODER

Bernardo J. García García

En los tratados de educación de príncipes de los siglos XVI y XVII, se incide en la necesidad de velar por la reputación y autoridad del soberano, y para ello baste recordar las recomendaciones de Saavedra Fajardo en la empresa XXXI: «Lo suntuoso también de los palacios y su adorno, la nobleza y lucimiento de la familia, las guardias de naciones confidentes, el lustre y grandeza de la corte y las demás ostentaciones públicas, acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad». Desde el comienzo de su reinado, empieza a labrarse así la imagen pública que se proyectará del joven rey, como heredero de las responsabilidades de gobierno de la Monarquía hispánica y como responsable de los compromisos religiosos, patrimoniales y políticos de la Casa de Austria. En esta imagen se advierten las virtudes de sus antepasados, y los acontecimientos de su reinado se consignan en cada nueva cita festiva buscando la excelencia y trascendencia de los logros que se plasmarán en las alegorías, los sermones, los poemas y las escenas ilustradas en relieves, lienzos, medallas, grabados e impresos dedicados a su paso.

El progresivo distanciamiento del protocolo cortesano de los Austrias y la ausencia inevitable de un monarca residente en una corte centralizada convierten los retratos oficiales de su efigie en útiles instrumentos de presencialidad en las cortes provinciales y extranjeras. Los retratos son tarea cotidiana de los pintores de cámara, adornan las salas de recepción oficial, se incorporan a la espectacular decoración de los arcos triunfales en las entradas y visitas reales, y se convierten en elementos indispensables para la correspondencia dinástica en los aposentos privados y públicos de los monarcas y sus familiares. Sabemos, por ejemplo, que la infanta Isabel Clara Eugenia abría y respondía las cartas llegadas de España en un aposento que estaba decorado solamente con los retratos de sus parientes españoles, como si se tratara de una especie de locutorio reservado en diferido, y allí recibía en audiencia a los legados que mantenían una comunicación privada y pública entre ambas cortes. Solía encargar con frecuencia nuevos retratos a fin de actualizar la imagen de sus sobrinos y hermanos. Aposentos semejantes existían en los palacios y fundaciones religiosas ligados a la Casa de Austria. Además, los retratos reales, los camafeos y las medallas con sus efigies eran regalos de corte habituales en la diplomacia europea, y su intercambio tendió a incrementarse a lo largo del siglo XVII.

Se han seleccionado para esta ocasión retratos de Felipe IV en un grabado de Petrucci y Nogalli basado en un cuadro de Rubens [cat. 3], otro de Carlos II en un grabado de G. Decker [cat. 4], y un relieve del emperador Leopoldo I realizado por Paul Strudel [cat. 16], además de otros monarcas austriacos [cat. 8 y ss.]. Esta misma política de magnificencia se aprecia claramente en las cortes barrocas eclesiásticas de la Reforma católica, por ello, añadimos también el retrato del cardenal milanés Federico Borromeo, en un grabado de Melchiorre Gherardini [cat. 7], y del papa León X, en otro grabado de Hieronymus Hopfer [cat. 6].

Los retratos reales van dejando constancia de la imagen idealizada de infantes, príncipes y soberanos a lo largo de su vida. Aparecen representados como capitanes generales, como gobernantes que administran justicia y distribuyen mercedes y oficios, como maestres de la orden del Toisón que liga a la Casa de Austria estrechamente con la herencia de Borgoña y con una dignidad que comparten muchos príncipes y destacados miembros de la alta nobleza europea, pero

también como afables padres de familia que velan del mismo modo por sus súbditos. Incluso llegan a encarnar escenas sacras, que contribuyen a difundir ese compromiso devocional de una dinastía que asume la defensa de la fe y la conservación de la cristiandad como un deber de la Providencia divina. En los arcos triunfales y en los carros de los cortejos procesionales hallamos imágenes parlantes de los propios soberanos o de algunos de sus antepasados en rompimientos de gloria, advirtiendo o apoyando las acciones de sus descendientes.

Todos los recursos de las fiestas cortesanas y de las relaciones ilustradas que de ellas se imprimen generan un complejo discurso que potencia y propaga la sacralización, reputación y autoridad de los soberanos de la Casa de Austria. La imagen de su cuerpo político llega a suplantar en cierta medida a la imagen física de su persona, y esta reputación obra con gran eficacia en el gobierno de tan vastos territorios. La ocultación, el distanciamiento, la ritualización de la vida ordinaria, el esplendor y número del acompañamiento, la estructura laberíntica del palacio y la profusión de símbolos y alegorías crean esta magnificación de la persona del soberano y su trascendencia.

Bouza, Fernando: *Imagen y propaganda*, Madrid, Akal, 1998.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, y Silvia Carandini: *L'effimero barocco. Strutture delle Feste nella Roma del 600*, 2 vols., Roma, Bulzoni, 1977.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, *et al.*: *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Roma, OE, 1980.

González Enciso, Agustín, y Jesús M.ª Usunáriz Garayoa (dirs.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona, Eunsa, 1999.

Lisón Tolosana, Carmelo: *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

López Poza, Sagrario, y Nieves Pena Sueiro (eds.): *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999.

Saavedra Fajardo, Diego: *Empresas políticas*, ed. de Francisco Javier Díaz de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988.

Strong, Roy: *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450-1650*, Woodbridge, The Boydell Press, 1995.

1

[1]

Egidius Sadeler

Árbol genealógico de la Casa de Austria, 1629

Estampa calcográfica, 1.560 x 615 mm

Madrid, colección particular

[2]

Atribuido a Pedro Perret
Matrimonio de Felipe III y Margarita de Austria, 1598

Estampa calcográfica, 304 x 253 mm
Madrid, Biblioteca Nacional [IH 2947-25]

[3]

D. Petrucci y G. Nogalli según Pedro Pablo Rubens
Felipe IV, rey de España

Estampa calcográfica, 648 x 375 mm
Madrid, Museo Municipal [11669]

[4]

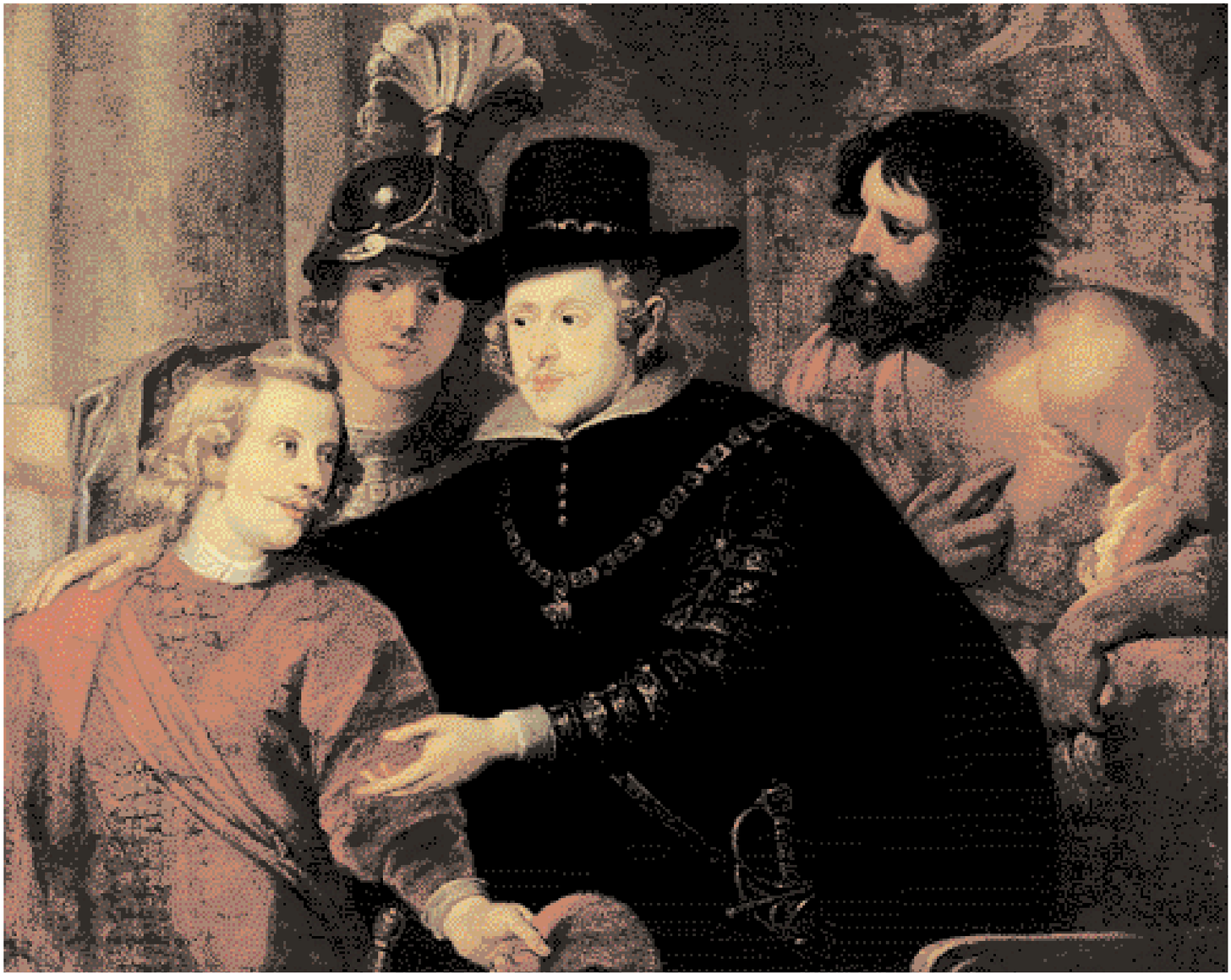
G. Decker
Carlos II

Estampa calcográfica, 315 x 200 mm
Madrid, Museo Municipal [2174]

2

3

4



5

[5]
Gerard Seghers
Felipe IV y el cardenal infante don Fernando, gobernador de los Países Bajos
Óleo sobre lienzo, 171,5 x 206 cm
Amberes, Rubenshuis [S.12]

[6]

Hieronymus Hopfer
Retrato del Papa León X, siglo XVI

Estampa calcográfica, 950 x 670 mm
Madrid, Biblioteca Nacional [IV-/1538]

[7]

Melchiorre Gherardini
Retrato de Federico Borromeo, ant. 1631

Estampa calcográfica, 130 x 90 mm
Milán, Civica Raccolta di Stampe «Achille Bertarelli»,
Castello Sforzesco [TRI p. 5-79]

6

7

8

9

[8]

Hans von Aachen
El emperador Rodolfo II, 1600

Óleo sobre lienzo, 64,5 x 51,5 cm

Linz, Oberöstereichisches Landesmuseum [Nr. G 166]

[9]

Lucas Kilian
El emperador Matías como Rey de Hungría, 1611

Estampa calcográfica, 312 x 212 mm

Viena, colección particular

10

[10]

Hans von Aachen
Retrato del emperador Matías como Rey de Bohemia, ca. 1621

Óleo sobre lienzo, 60 x 48 cm
Praga, Prague Castle Art Collection
[O 304]

11

[11]

Coronación del emperador Fernando II como Rey de Bohemia en 1617

Estampa calcográfica, 335 x 375 mm

En Michael-Caspar Lundorp [pseud. de Nicolaus Bellus], *Warhaffiige unnd außführliche Historische Beschreibung aller gedenckwürdigen Sachen und Handel*, Fráncfort del Meno, 1626-1627

Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen [Bi 1796]

14

[14]

Anónimo

Banquete con ocasión del Juramento de los Estados de la Baja Austria en honor de Fernando III (1651)

Estampa calcográfica, 420 x 477 mm

En *Warhaffie Beschreibung, Wie es mit der Erbhuldigung so den Fünfften Septembris Anno Sechzehenhundert Ain vnd Funfftzig [...] gelaist abgeloffen vnd was für Caeremonien dabey gehalten worden*, Viena, Johann Jakob Kürner, 1652

Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bibliothek [Inv. 23296/33]

12

13

[12]

Ägidius y Marcus Sadeler
El emperador Fernando II, 1629

Estampa calcográfica, 90 x 69 cm
Viena, Porträtsammlung, Bildarchiv und Fideikommissbibliothek der Österreichischen Nationalbibliothek [Pk 511/148]

[13]

Frans van den Steen según Franz von Luyckx
El emperador Fernando III

Estampa calcográfica, 630 x 530 mm
Viena, Porträtsammlung, Bildarchiv und Fideikommissbibliothek der Österreichischen Nationalbibliothek [Pg 149.137:3 in Ptf 123: (44)]

[15]

Anónimo

Proclamación de Leopoldo I como emperador (1658)

Estampa calcográfica, 403 x 346 mm

En Eberhard Werner Happe, *Historia moderna Europae*, Ulm, 1692

Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen [Bi 1804]

[16]

Paul Strudel

El emperador Leopoldo I, 1695

Mármol «Laaser», 86 x 64 cm

Viena, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer [Inv. 5458]

15

16

ESPACIOS PARA LA FIESTA

Bernardo J. García García

Contra las seducciones vanas de la vida cortesana, advertía uno de los más célebres *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias. En él aparecía un cortesano en el centro de un laberinto y al pie, este comentario:

> No hay quien huya de lugar tan funesto, y busque la salida, entreteniéndose unos con la ambición, y otros con la codicia, y muchos con la vanidad, y ociosidad, embelesados, y encantados con la dulce armonía, y suave música de sirenas. No son pocos los que podían vivir en sus casas, servidos y reverenciados, en su tanto, como unos reyes, y gustan de andar arrastrados, madrugando, y trasnochando, y aun esto les parece que es reinar (Madrid, Luis Sánchez, 1610).

La identificación de la corte en el Siglo de Oro como un laberinto que tiene su centro en la cercanía más inmediata y privada de la persona del soberano y su familia nos permite advertir la complejidad del espacio a la vez personal, simbólico y material en el que se desarrollan las fiestas y representaciones cortesanas. El gobierno político y patrimonial de la monarquía, la distribución del patronazgo y la administración de justicia concentran el poder en el entorno del soberano y configuran este laberinto de influencias, normas y privilegios al que acuden pretendientes, negociantes y legaciones de todos los rincones del mundo. En una aparente contradicción, el espacio de las cortes del Barroco es descrito a la vez, como una máquina de orden y sacralidad, y como una confusa Babilonia llena de vicios y transgresiones.

La corte es ante todo el lugar donde está físicamente el rey con su séquito, pero también donde residen las principales instituciones de su poder, su justicia y sus servicios, y se extiende allí donde se encuentran sus residencias permanentes y ocasionales, ya sean reales sitios concebidos para su recreación y descanso (Aranjuez, El Pardo, la Zarzuela, la Casa de Campo, Valsaín, La Fresneda, la Torre de la Parada, el Buen Retiro, La Ribera...), reales fundaciones para la devoción, el recogimiento y la visita familiar (San Jerónimo el Real, las Descalzas, la Encarnación, Santa Isabel, Nuestra Señora de Atocha, El Escorial, Tordesillas...), legaciones diplomáticas ordinarias y extraordinarias, o instituciones virreinales. El protagonismo del soberano no debe ocultar la relevancia de los demás elementos que componen la corte real: los consejos, tribunales y ministros con responsabilidades de gobierno, administración o consejo; los nobles, eclesiásticos y criados de las casas reales que sirven al rey y a su séquito; y el conjunto de personas que siguen al monarca y residen en su entorno ajustándose a las reglas de la etiqueta y la cortesanía.

La Monarquía hispánica presenta un claro modelo de corte compuesta, pues a la corte restringida de la capital se añaden las cortes provinciales y señoriales, y las relaciones de corte que mantiene con otros territorios europeos a través de sus legaciones diplomáticas o gracias a los extensos lazos de parentesco desarrollados por la dinastía de los Austrias. De esta manera, los espacios de la fiesta cortesana pueden definirse por su proximidad a la persona real, e irían desde las habitaciones más privadas del soberano y de la reina, accesibles con el favor de la «llave dorada», y desde el centro ritual de la capilla real hasta las salas de audiencia y representación, los patios y jardines de palacio, y las plazas y calles de la capital para proyectarse, asimismo, en las capitales provinciales y virreinales de la monarquía y en sus residencias diplomáticas en otras cortes europeas. Y cuando las celebraciones festivas de la corte se trasladan en seguimiento del

monarca y su familia, otros múltiples lugares se transforman en espacios cortesanos. Además, validos y privados convierten sus estados y palacios en espacios privilegiados de la fiesta cortesana favorecidos por la presencia y el gusto del monarca.

En la corte restringida de la casa real, el palacio, existen fiestas y recreaciones concebidas para espacios íntimos y selectos, como los aposentos del rey, de la reina o del príncipe, pero también se definen otros escenarios especialmente acondicionados para la fiesta y la representación (salones de banquetes, comedias, máscaras y saraos; teatros; plazas, palenques y cosos; jardines, huertas, canales y estanques; armerías, cazaderos y paseos...). El componente sacro de la mayor parte de las celebraciones festivas de las personas reales sitúa en la capilla el corazón ritual de la monarquía, pero los oficios religiosos también constituyen el principal motivo de muchos actos ceremoniales ordinarios y extraordinarios de la corte, o en un elemento imprescindible en el desarrollo de cualquier fiesta transformando iglesias, conventos, santuarios, capillas y ermitas en espacios rituales relevantes.

Cada uno de estos espacios alberga una tipología propia de las celebraciones festivas e implica distintos niveles de participación de las personas que conforman la corte. La intimidad, el parentesco regio, la privanza y los privilegios de oficio marcan los límites de las fiestas cortesanas más reservadas. A esta esfera privada le sigue la de la audiencia y las representaciones marcadas por la más estricta etiqueta y el decoro para quienes acceden a palacio por su calidad, representación o dignidad. El protocolo ordena asimismo las salidas públicas del soberano organizando los cortejos callejeros y la ubicación de los espectadores por su rango en balcones y aposentos en torno a él. Se transforma el espacio cotidiano de calles y plazas en un escenario espectacular que brinda a la ciudad y al resto de la sociedad cortesana la ocasión de participar activamente en los festejos, compitiendo en lucimiento y significando el papel que corresponde a cada uno merced al favor real y a la propia posición.

En el siglo XVII, las capitales de la monarquía y las principales ciudades europeas experimentan importantes cambios urbanísticos motivados no sólo por la concentración demográfica que atrae la distribución del patronazgo y la gestión del poder o por la necesidad de crear nuevos recintos acondicionados especialmente para el entretenimiento y la magnificencia, sino también por la voluntad de amplificar el efectismo escenográfico de los grandes cortejos ceremoniales y festivos, de abrir nuevas plazas adecuadas para el desarrollo de los espectáculos cortesanos, y de ensanchar las zonas de paso y representación. Se incrementa así el ámbito de regulación del espacio de la fiesta y las posibilidades de participación en las celebraciones de la corte, pero también la emulación en la construcción de nuevas residencias palaciegas nobiliarias y entre las distintas cortes europeas. Como argumentaba en 1628, el arquitecto y aposentador real Juan Gómez de Mora:

> Por los edificios magníficos resplandecen las ciudades y villas donde están colocados, y así, cuanto más lustrosas y adornadas están, por tanto más nobles son tenidas y estimadas, con que atraen a los extraños, engrandecen su rey, hacen su nombre más loable entre las naciones más remotas.

Sin duda, las transformaciones más trascendentales en los espacios de la fiesta cortesana en Madrid se advierten después del regreso de la capitalidad en 1606. Se acomete entonces una profunda remodelación del Alcázar, se construye la nueva Plaza Mayor y se levanta el complejo palaciego del Buen Retiro. Estos cambios, apreciables en los planos de Antonio Marcelli (editado por Gaspar de Witt en 1635) y Pedro Texeira (1656) pueden compararse con los que se aprecian en las demás capitales provinciales de la monarquía como Nápoles, Palermo, Milán, Lisboa, Bruselas, Lima o México.

Las principales celebraciones festivas en la corte vienesa tenían lugar en el castillo-palacio del Hofburg, la catedral de San Esteban y la vecina plaza del Graben, donde se erigió el monumento que recuerda la catastrófica epidemia de peste de 1679. Pero la corte imperial en tiempos del emperador Rodolfo II se trasladó a Praga y permaneció allí hasta su

muerte en 1612. Los enlaces matrimoniales y las relaciones familiares mantuvieron una estrecha comunicación diplomática y cortesana entre ambas ramas de la Casa de Austria. Para celebrar la victoria conjunta en Nördlingen, se erigió en Viena la iglesia y monasterio benedictino de Montserrat. En 1668 se construyó el nuevo teatro Auf der Cortina en el que se representó la ópera *Il pomo d'oro* con ocasión del cumpleaños de la emperatriz, y a fines del siglo XVII, Leopoldo I inició la edificación del emblemático palacio de Schönbrunn. Con este proyecto concluido en la siguiente centuria, se abre el espacio ceremonial y festivo de Viena hacia esta parte suroccidental de la ciudad, que después de superado el segundo asedio turco de 1683 se convertirá en la gran capital del Imperio austro-húngaro.

Sin embargo, ninguna otra ciudad europea aprovecha de manera tan efectista los recursos que le brindan la arquitectura y la escultura barrocas para crear y adaptar los escenarios urbanos de la fiesta cortesana como la Roma de los Borghese, los Barberini y los Chigi, entre los papados de Pablo V, Urbano VIII, Inocencio X y Alejandro VII. En ella luce la emulación de las familias cardenalicias, de las principales embajadas acreditadas ante la Santa Sede (especialmente las de España y Francia, en constante rivalidad) y de las órdenes religiosas eclipsadas por el protagonismo creciente de la Compañía de Jesús. La Roma de la Contrarreforma sigue siendo un grandioso escenario que proyecta su poderosa influencia sobre la cristiandad católica.

Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio: «Corte y cortesanos en la Monarquía de España», en Patrizi, Giorgio, y Amedeo Quondam (eds.): *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 297-365.

Barbeito, José Manuel: *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

Bernat Vistarini, Antonio, y John T. Cull: *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

Bonet Correa, Antonio: «La Plaza Mayor de Madrid. Escenario de la corte», *Coloquio-Artes*, 64 (1985), pp. 54-61.

Bouza Álvarez, Fernando: «El espacio en las fiestas y en las ceremonias de corte: lo cortesano como dimensión», en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 155-173.

Brown, Jonathan, y John H. Elliott: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981.

Díez Borque, José María: «Palacio del Buen Retiro: Teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey», en Pedraza, Felipe B., y R. González (eds.): *La década de oro en la comedia española (1630-1640). Actas de las XIX jornadas de teatro clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1997, pp. 167-189.

Díez Borque, José María: «Espacios del teatro cortesano», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 119-135.

Escobar, J. A.: *The Plaza Mayor of Madrid: Architecture, Urbanism and the Imperial Capital, 1560-1640,* tesis doctoral, Princeton University, 1996.

Gérard, V.: «Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios», *Archivo Español de Arte*, 56 (1983), pp. 275-284.

Orso, Steven: *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

Portús Pérez, Javier: «Las Descalzas Reales en la cultura festiva del Barroco», *Reales Sitios*, 138 (1998), pp. 3-12.

Río Barredo, María José del: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.

17

[17]

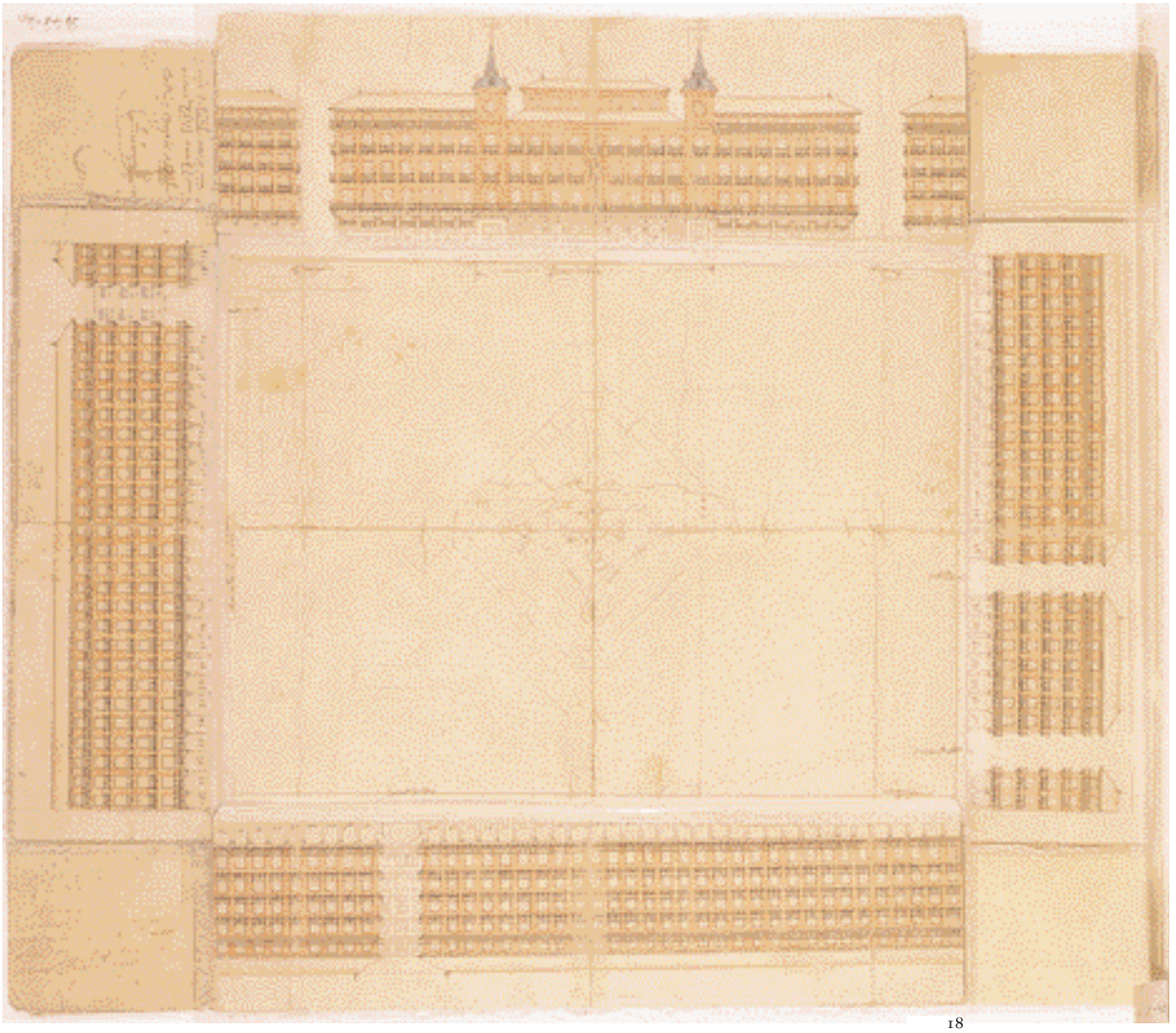
Frederick de Wit
La Villa de Madrid Corte
de los Reyes Católicos de España, 1622

Estampa calcográfica, aguafuerte,
420 x 730 mm
Madrid, Museo Municipal [In. 1521]

[18]

Juan Gómez de Mora
Plaza Mayor, 1636

Tinta marrón y lápiz, aguada roja y gris azulada
sobre papel verjurado, 483 x 555 mm
Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura,
Archivo de Villa [ASA 0,59-31-Grabado calcográfico 45]



18

19

[19]

Anónimo madrileño

Perspectiva de la Plaza Mayor, 1618

Óleo sobre lienzo, 180 x 166 cm

Madrid, Museo Municipal [In. 3152]

[20]

Francesco Maria Richino
Plano de la ciudad de Milán, 1603

Dibujo, 870 x 1.140 mm
Milán, Civica Raccolta di Stampe «Achille Bertarelli»,
Castello Sforzesco

20

21

[21]

Anónimo

La plaza del Duomo de Milán. Entrada solemne del príncipe Eugenio de Saboya, *ca.* 1710

Óleo sobre lienzo, 114 x 203 cm

Milán, Civico Museo di Milano [852]

22

[22]

Daniel Suttinger
Plano de Viena, 1678

Estampa calcográfica, 410 x 532 mm
Viena, Historisches Museum der Stadt Wien [Inv. 105.780]

[23]

Johann Adam Delsenbach según
Joseph Emanuel Fisher von Erlach
Vista de la Plaza del Mercado Alto de Viena en el siglo XVII, *ca*. 1713

Estampa calcográfica, 226 x 330 mm
Viena, Historisches Museum der Stadt Wien [Inv. 105.840/13]

[24]

Johann Adam Delsenbach según
Joseph Emanuel Fisher von Erlach
Vista de la Plaza de las hierbas de Viena en el siglo XVII, *ca*. 1713

Estampa calcográfica, 229 x 333 mm
Viena, Historisches Museum der Stadt Wien [Inv. 105.840/15]

23

24

ARQUITECTURAS Y EFECTOS DE LA FIESTA

Bernardo J. García García

Las celebraciones festivas en las cortes europeas de los Austrias contribuyeron a alterar la fisonomía del espacio urbano y natural en el que éstas se ofrecían. En ocasiones, estos cambios tenían un carácter permanente, pues se creaban plazas, jardines, huertas y nuevos paseos, se mejoraba el empedrado y la limpieza de las vías públicas por donde discurrían cortejos y procesiones, se revocaban fachadas de iglesias y edificios públicos, se reparaban fuentes o se ensanchaban las zonas de paso. Algunas puertas, arcos, galerías, miradores y torres generadas para determinados festejos cortesanos se incorporaron a la arquitectura estable de las ciudades, y se construyeron edificios especialmente destinados a la fiesta y al teatro para regocijo de la corte, como el salón de los saraos en el complejo palaciego de Valladolid, la Huerta del duque de Lerma, el Coliseo del Buen Retiro o el palacio de la Zarzuela.

Sin embargo, la arquitectura habitual en la fiesta cortesana tiene un carácter más efímero y se ha diseñado expresamente para la ocasión con la colaboración de los maestros de obras, escultores, pintores y artesanos al servicio del rey, del municipio o de los gremios y agrupaciones que participan en la organización del festejo. Recurre a estructuras de madera, pasta de papel y tela para levantar fachadas de aparato, arcos, obeliscos, pirámides, castillos, montañas, galerías, perspectivas fingidas, catafalcos, túmulos, triunfos, altares e invenciones, que crean un espacio espectacular y transforman la calle, la plaza o el interior elegido dotándolo de un significado propio para el discurso que motiva y despliega la celebración. Lienzos, colgaduras, tapices, reposteros, escudos, banderolas, velas y luminarias, efigies y relieves, cartelas con versos, emblemas o jeroglíficos, tarjetas con leyendas explicativas, plantas y pequeños árboles, tablados y gradas, fuentes y otros instrumentos mecánicos completan la decoración de esta metamorfosis de los edificios y de la vida cotidiana en el escenario adecuado para el cortejo procesional, la representación pública, el entretenimiento o la devoción colectiva y ritual.

De esta forma, se delimita en la ciudad o en el jardín el espacio reservado para la ceremonia y la diversión pública. En él la arquitectura efímera, la decoración y los efectos artificiales crean un entorno simbólico y reglado por el que discurre el cortejo ritual con la vestimenta, los ajuares y los atributos distintivos de cada uno de los que participan en la fiesta como actores o espectadores. Las restricciones que imponían las pragmáticas contra los excesos suntuarios quedan sin efecto durante la fiesta cortesana, el acompañamiento festejante del séquito y la exhibición de los participantes se valen de la emulación y la apariencia para contribuir a dar mayor esplendor y autoridad a la celebración y a las instituciones que la organizan.

El recorrido ceremonial de la fiesta aparece jalonado por arcos triunfales alegóricos que marcan hitos y ralentizan el paso de la comitiva. El diseño del conjunto y su iconografía viene determinado por una junta o comisión encargada de organizar la fiesta. Las directrices ocasionales y la tradición establecen los argumentos simbólicos, políticos, religiosos e históricos que se destacarán en el discurso programático de la celebración de los cortejos procesionales. En las obras participan los mejores artistas que concurren con sus modelos a los motivos propuestos por la junta. Una vez escogidos los diseños, se prepara su construcción con las aportaciones de fondos municipales y con la financiación extraordinaria

de los gremios y corporaciones más importantes, por lo general, plateros y orfebres, artesanos y comerciantes de textiles de lujo (lenceros, pañeros, roperos), carpinteros y ensambladores, y hombres de negocios italianos, alemanes o portugueses. Los tenderos ubicados a lo largo del recorrido deben participar engalanando y limpiando las calles de sus locales, al igual que las casas nobiliarias y edificios públicos que se adornan con escudos de armas, enseñas y banderolas, reposteros, flores y guirnaldas, colgaduras, tapices y retratos. En las bocacalles y plazas por donde discurre el cortejo se alzan tablados y graderíos para albergar a los espectadores o para crear escenarios eventuales para los fuegos de artificio y las invenciones diseñadas que introducen variedad y espectacularidad al ritual de paso.

Los arcos imitan la tradición clásica de los triunfos de la antigua Roma, aunque las estructuras efímeras de esta arquitectura festiva contrastan notablemente con la perdurabilidad majestuosa de los arcos imperiales en mármol. En raras ocasiones se recurre a la piedra como material constructivo. Los imprevistos en los planes de viaje de los soberanos, la complejidad en la preparación de este tipo de fiestas cortesanas y el elevado coste de los distintos espectáculos que las componían, imposibilitaba programas constructivos más duraderos. Además, la condición eventual de estos elementos decorativos permitían una gran variedad de soluciones iconográficas más ajustadas a los distintos objetivos de cada celebración. Podemos recordar que en 1599 el cambio de planes de boda de Felipe III con Margarita de Austria dejó a Barcelona con arcos de mármol a medio construir al trasladarse la ceremonia nupcial a Valencia, de manera que la visita de los monarcas algunos meses después para celebrar las Cortes quedó algo deslucida.

En las entradas reales celebradas en Madrid, los arcos por lo general no eran exentos, sino que se apoyaban en los edificios situados a cada lado de la vía, llegando a alcanzar elevadas proporciones con alturas de más de cuarenta metros. Solían contar con tres pasos, el principal en el centro era abovedado y de mayor tamaño, su interior se decoraba con casetones o con la imagen fingida de la bóveda celeste, y los dos laterales menores aparecían adintelados. Sobre ellos se alzaba una serie de cuerpos arquitrabados que se construían con columnas, pilastras, estípites y entablamentos. También eran frecuentes los arcos de un solo paso flanqueado a ambos lados por hornacinas con esculturas. Se trataba, en realidad, de soportes que se vestían con cuadros, esculturas, jeroglíficos, inscripciones, poesías, mascarones, bichas y otros elementos ornamentales. Eran diseñados por arquitectos, pero sobre todo intervenían pintores decoradores y eran construidos por escultores, ensambladores, carpinteros, sastres, maestros de apariencias e ingenieros. Se fabricaba una estructura de madera y tela, que se estucaba, pintaba y barnizaba imitando mármoles de distintos colores y otras piedras decorativas. Las esculturas se confeccionaban como piezas de vestir, cuyos cuerpos se fabricaban con trozos de madera, aros, cuerdas y tablas, y se vestían con entelados y paños dejando al descubierto manos, piernas y cabezas moldeadas con pasta de papel y cera. Algunas eran estucadas, doradas y pintadas.

Cada arco seguía su propio programa alegórico compendiando símbolos e imágenes tomadas de la tradición clásica, de la cultura religiosa y de los atributos dinásticos y políticos relacionados con las personas homenajeadas, el motivo de la celebración, la historia del lugar o circunstancias derivadas de su genealogía. Este significado ligaba las imágenes de las esculturas, los jeroglíficos, los cuadros y los emblemas con los textos de las inscripciones, las tarjetas y los poemas que lo adornaban. Al paso de la comitiva por los arcos se sucedían determinados actos festivos, como la bienvenida, la entrega de llaves, el juramento, las representaciones de autos y coloquios, al son de músicas y canciones o el estallido de fuegos de artificio.

La espectacularidad de todos estos elementos contribuye a reforzar el mensaje expresado a lo largo del recorrido. Se exalta al soberano aludiendo al origen divino de la monarquía y su legitimidad, se proclaman sus virtudes como príncipe cristiano y como gobernante ejemplar en la paz y en la guerra, se resaltan sus victorias y las hazañas de sus antepasados,

se destacan los vínculos dinásticos proyectando la universalidad de su poder, y se manifiesta el compromiso de la Casa de Austria en la defensa de la fe y la religión católica. Aunque la interpretación de la multiplicidad y sofisticación de los mensajes alegóricos, dogmáticos e históricos que poseía cada arco, exigía una elevada formación en el espectador, solían editarse relaciones explicativas que guardaban memoria de lo acontecido en la fiesta y comentaban con detalle la simbología y las composiciones poéticas compendiadas en ella.

Desafortunadamente, no se han conservado tantos dibujos y grabados de estas arquitecturas efímeras. Apreciamos en ellos la voluntad de introducir también nuevos motivos decorativos, que después se aplican en fachadas de iglesias, puertas y palacios, pero también se experimentan formas adoptadas del mundo clásico y del barroco italiano que se proponen renovar el panorama arquitectónico de tradición gótica en el norte de Europa, como sucede con los diseños para las entradas públicas en los Países Bajos ideados por Rubens, o las escenografías festivas de Iñigo Jones en la Inglaterra de los Estuardo.

Al concluir las celebraciones, se subastaban los materiales empleados, sobre todo, la madera, cuadros, esculturas, y otros adornos, cuyo comprador debía encargarse de desmontarlos. La madera era el más reutilizado, de forma que algunos comitentes encargaban la obra con la condición de recuperar después gran parte del material. Los tablados y graderías se guardaban en los almacenes municipales, pero este uso reiterativo de materiales y el exceso de carga al que se veían sometidos por el nutrido público que acudía a presenciar los cortejos y espectáculos de la fiesta provocó en numerosas ocasiones peligrosos derrumbes y accidentes como los que relata la literatura de avisos de corte.

Entre las piezas expuestas, cabría destacar uno de los arcos levantados en Lisboa con motivo de la visita de Felipe III en 1619 para la jura del príncipe heredero [cat. 33]. Había sido un viaje postergado en numerosas ocasiones, y en este momento resultaba crucial para reforzar los lazos entre la monarquía y sus súbditos portugueses. El recibimiento preparado en esta ocasión quería emular al que le brindó la ciudad de Lisboa a Felipe II en 1581. Lo conocemos con mucho detalle por la extensa relación que preparó el cronista y cosmógrafo mayor Joao Baptista Lavanha, *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III N. S. al Reino de Portugal* (Madrid, Thomas Junti, 1622), acompañada por una completa serie de calcografías realizadas por el grabador flamenco Hans Schorkens. Se ha comparado con las *joyeuses entrées* de soberanos y príncipes de la Casa de Austria organizadas en distintas ciudades de los Países Bajos como Bruselas, Gante y Amberes. El arco de los italianos estaba dedicado a conmemorar la expulsión de los moriscos, de la que se cumplían diez años, así como otros acontecimientos de la política norteafricana (como la toma de Larache y La Mamora); el de los flamencos, en cambio, era uno de los más espectaculares no sólo por su gran tamaño, sino también por disponer de un artificio mecánico que ante la presencia del rey unía en su cuadro central los escudos de las Diecisiete Provincias de los Países Bajos separados por la figura de la Discordia. Se manifestaba así la voluntad de pacificación y concordia promovida por Felipe III durante la Tregua de los Doce Años. Otro arco costeado por orfebres y lapidarios presentaba a un Felipe II sustentando por igual las coronas de Portugal y de Castilla, para subrayar el carácter dual de su monarquía acordado en las Cortes de Tomar. Asimismo, se podrá contemplar un libro editado por Juan Serrano Vargas y Ureña del Arco sobre el arco preparado por los ingleses en Pilouriño para este mismo viaje de Felipe III [cat. 32].

En diversas ciudades de la monarquía se realizaban festejos de conmemoración por la firma de acuerdos de paz y acontecimientos relacionados con la familia real (nacimientos. bautizos, casamientos y defunciones), o con celebraciones religiosas (beatificaciones, canonizaciones, cardenalatos), en los que se erigían arcos, se cubrían fachadas con decoraciones efímeras, se sacaban altares con la platería y objetos de culto, y se encendían luminarias por toda la ciudad. Podemos encontrar algunos ejemplos en la exposición, como el adorno de la Giralda de Sevilla en las fiestas organizadas por la catedral para la canonización de Fernando III gracias a un grabado de Matías de Artega [cat. 26], una personificación de la paz proceden-

te del Museum Vleeshuis de Amberes para la decoración de un arco [cat. 37], el arco funerario que se empleó para recubrir la portada de San Jerónimo el Real de Madrid [cat. 25], la decoración efímera erigida en Amberes con motivo de las bodas entre Luis XIV y la infanta María Teresa [cat. 29], o un altar dominico representado por el grabador Juan Felipe Jansen [cat. 42]. Asimismo, se añaden tres interesantes arcos relacionados con la corte de Viena, dos de los cuales fueron erigidos para celebrar el regreso de los emperadores Leopoldo I y José I después de su coronación [cat. 38 y 40], y el tercero para la entrada real de la emperatriz Margarita Teresa, primera esposa de Leopoldo I [cat. 39]. En ellos se incide en la exaltación de la dinastía y sus compromisos en la defensa de la fe católica y del Sacro Imperio, destacando los símbolos, alegorías y atributos propios del poder imperial.

Especial mención merece también la arquitectura fingida levantada en la denominada *Galería* o *Calle de los Reinos* para la entrada de la reina María Luisa de Orleans en Madrid en 1679, ubicada a la salida de la nueva portada del Real Sitio del Buen Retiro y diseñada por Claudio Coello y José Donoso [cat. 31]. Esta galería se levantó en el paso que comunicaba el palacio con el Prado de San Jerónimo, contaba con 21 nichos a cada lado, de 10 metros de alto por 6 de ancho, agrupados en tramos de siete nichos y unidos entre sí por vallas de madera hasta alcanzar los 262 metros por lado. En su interior albergaba pinturas de ninfas, vegetación decorativa y fuentes con estatuas femeninas que personificaban los veinticuatro reinos y provincias de la Monarquía hispánica, acompañadas de medallones ovalados que contenían octavas explicativas. Cada reino aparecía identificado por emblemas, blasones, coronas y jeroglíficos pintados en lienzos, su escudo de armas era sostenido por unos niños. Cada nicho estaba formado por un espacio abovedado, generado por arcos de medio punto que descansaban sobre pilastras. Aparecían flanqueados por columnas adosadas, cuyo fuste se adornaba con guirnaldas de flores entrecruzadas y cintas con racimos de frutas. Su remate era un capitel compuesto de un mascarón con volutas jónicas. Entre nicho y nicho, sobresalían contrafuertes decorados con diferentes formas geométricas. Esta estructura se alzaba sobre un zócalo y presentaba un entablamento con cornisa en voladizo coronado por unas lámparas.

Los lutos por el fallecimiento de príncipes, reinas, reyes y otros parientes de alto rango en la Casa de Austria eran motivo habitual para la construcción de arcos, fachadas fingidas, túmulos, catafalcos y otras decoraciones efímeras en interiores y exteriores de iglesias, capillas reales y fundaciones religiosas. En la exposición se podrá ver una variada selección de estas honras funerarias que solían ir acompañadas de la edición de los sermones pronunciados en tales ocasiones. Los severos lutos que se imponían en la corte y en algunas capitales paralizaban la actividad teatral y las diversiones públicas, se cubrían balcones e interiores de iglesias con colgaduras negras y se erigían monumentos y túmulos decorados con alegorías de *vanitas*, símbolos religiosos y emblemas, profusamente iluminados con candelabros, hachas y lámparas de aceite.

En cuanto a las decoraciones exteriores, destaca, por ejemplo, el ornato de la fachada principal de la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma para las honras fúnebres de Felipe IV (18 de diciembre de 1665), que aparece reproducido en una calcografía de Teresa del Po, hija del pintor siciliano Pietro del Po, y descrito en la relación de Antonio Pérez de Rúa (Roma, Iacomo Dragondelli, 1666) [cat. 27]. Se trata de la fachada principal que daba frente a la Universidad de La Sapienza. Según diseño de Giovanni Francesco Grimaldi, la fachada fue decorada con lienzos de Fabrizio Chiari y perspectivas de Michelangelo Maltese, bajo las instrucciones del pintor Pietro del Po. Encargado por el entonces embajador español, Pedro Antonio de Aragón, este ornato en memoria del rey-planeta, contenía tres grandes lienzos: en el primero a la izquierda, Atlas descansa dejando el peso del mundo en manos de un Hércules niño, que representa al sucesor Carlos II; en el central, el propio Felipe IV aparece entronizado mientras le rodean las cuatro partes del

mundo en las que posee territorios bajo su soberanía; y en el tercero, a la derecha, la Iglesia bendice la paz acordada entre España y Francia en 1659.

Entre los túmulos y catafalcos seleccionados, hallamos dos de los que se erigieron en Nápoles en memoria de Felipe IV [cat. 45 y 46], incluidos en la obra de Marcello Marciano, junto con el de su hermano el cardenal infante Fernando de Austria levantado en 1641 en la catedral de Toledo por haber ocupado la dignidad arzobispal en su juventud; el grabado es obra de Juan de Noort [cat. 43]. El túmulo realizado en la catedral de Zaragoza en memoria del príncipe Baltasar Carlos en 1646 se presenta en un grabado diseñado por Miguel Remón y ejecutado por José Vallés, que contiene la edición publicada con la relación de las honras fúnebres que elaboró Juan Francisco Andrés de Uztárroz (Zaragoza, Diego Dormer, 1646) [cat. 44]. Además, como ejemplo de la correspondencia dinástica de la Casa de Austria se añade el túmulo erigido en Viena por la muerte del archiduque Leopoldo Guillermo según un grabado de Frans van der Steen [cat. 50].

Otros elementos que contribuían especialmente a dar espectacularidad a las fiestas públicas y cortesanas eran el ruido, el colorido, la sorpresa y el humo que producían los fuegos de artificio. En la formación de los ingenieros y oficiales del ejército y la armada se incluía la fabricación no sólo de todo tipo de artificios incendiarios empleados en el combate, sino también de juegos pirotécnicos para la celebración de las victorias, los tratados de paz y las grandes paradas militares que se ofrecían ante las visitas relevantes. De hecho, en tratados militares y tratados de arquitectura del siglo XVII empiezan a aparecer secciones específicas en las que se enseñan distintas posibilidades y estructuras para elaborar estos artificios de fuego.

En jardines, fachadas y plazas se levantan soportes sobre los que surgen letras y jeroglíficos ardiendo con los nombres y lemas de las personas homenajeadas. Se construyen verdaderos castillos de fuegos artificiales instalados en tejados y galerías altas que ofrecen más vistosidad y mejor visión del espectáculo pirotécnico. Suelen ir acompañados por atronadoras salvas de mosquetería y artillerías de diverso calibre, y por el repique alegre de las campanas. Estos espectáculos se realizan al atardecer o incluso de noche, cuando la ciudad queda alumbrada por antorchas, faroles y luminarias. Pero también es frecuente que en las grandes celebraciones, cuya duración se prolonga por espacio de varias semanas, se escenifiquen asaltos a baluartes, batallas navales, combates espirituales de santos y virtuosos contra herejes y figuras demoníacas, o escenas mitológicas y alegóricas alusivas al motivo de la celebración, que concluyen con la quema de las arquitecturas fingidas y el estallido de petardos, bombas, cohetes, ruedas u otros ingenios de fuego. Ciertamente, los fuegos artificiales se han incorporado como una pieza esencial para el remate más espectacular y participativo de cualquier ciclo festivo. Entre las piezas que se han seleccionado, destaca la fiesta con que el día 10 de septiembre de 1619 se celebró en la Piazza Apollinare —donde se ubicaba el Colegio germánico y húngaro en Roma—, la elección de Fernando II como emperador del Sacro Imperio [cat. 52].

Allo Manero, María Adelaida: *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1992.

Bonet Correa, Antonio: *Fiesta, poder y arquitectura: Aproximaciones al Barroco español,* Madrid, Akal, 1990.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, y Silvia Carandini: *L'effimero barocco. Strutture delle Feste nella Roma del 600*, 2 vols., Roma, Bulzoni, 1977.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, *et al.*: *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Roma, OE, 1980.

Fähler, E.: *Feuerwerke des Barocks. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert,* Stuttgart, 1974.

Fernández Arenas, José (ed.): *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988.

Granja, Agustín de la: «Castillos de fuego y galeras volantes: todo un espectáculo», en Blanco Pérez, J. I., A. Ruiz Solá, M.ª L. Lobato y P. Ojeda Escudero (eds.): *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro de la Universidad de Burgos,* Burgos, Universidad de Burgos, 1996, pp. 203-214.

Kohler, G. (ed.): *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*, Zúrich-Múnich, 1988.

Lotz, A.: *Das Feuerwerk. Seine Geschichte und Bibliographie. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Feste und des Theaterwesens in sieben Jahrhinderten,* Leipzig, 1941 (reimp. Zúrich, 1978).

Mancini, Franco: *Feste ad apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicerregno alla capitale*, Nápoles, Ed. Scientifiche Italiane, 1968.

Mínguez Cornelles, Víctor Manuel: «Exequias de Felipe IV en Nápoles: la exaltación dinástica a través de un programa astrológico», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2 (1991), pp. 53-62.

Oechslin, W., y A. Buschow: *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungs-künstler,* Stuttgart, 1984.

Orso, Steven N.: *Art and death at the Spanish Habsburg court. The royal exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.

Pizarro Gómez, Francisco Javier: «La Jornada de Felipe III a Portugal en 1619 y la arquitectura efímera», en Dias, Pedro (dir.): *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos-II Simpósio Luso Espanhol de História da Arte*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987, pp. 123-146.

Ricci, Giuliana: «"Et parea che Milano divenuto fosse di tutto il mondo amplissimo Theatro"», en Colmuto Zanella, Graziella, Flavio Conti y Vicenzo Hybsh (eds.): *La fabbrica, la critica, la storia. Scritti in onore di Carlo Perogallo*, Milán, Guerini Associati, 1993, pp. 173-192.

Soto Caba, Victoria: *Catafalcos reales del Barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, 1991.

Toajas, M. A.: «La ciudad transfigurada. Ideas y proyectos para obras efímeras en Madrid (siglos XVII-XIX)», en *Las propuestas para un Madrid soñado: De Texeira a Castro,* Madrid, Capital Europea de la Cultura, 1993, pp. 107-122.

Tovar Martín, Virginia: «Arquitectura escénica del Madrid calderoniano», en García Lorenzo, Luciano (ed.): *Actas del II Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Anejos de la revista *Segismundo* (CSIC), 6 (1983), III, pp. 1.701-1.714.

Tovar Martín, Virginia: *El barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1985.

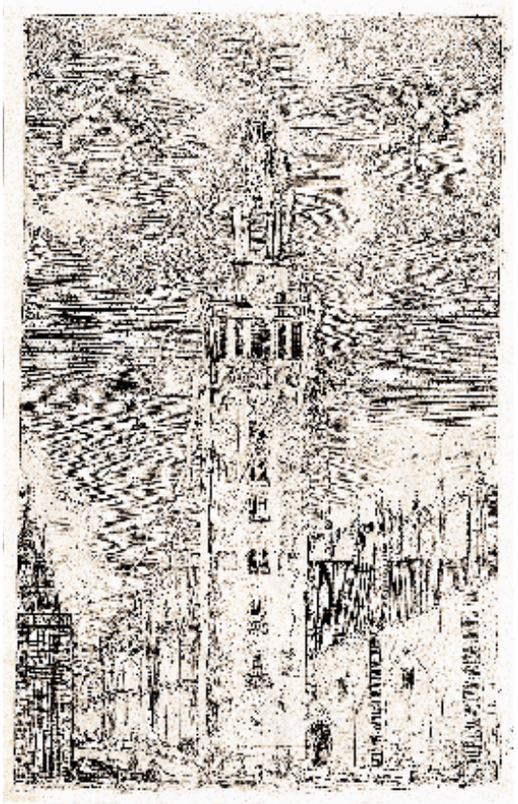
Varey, John E.: «Les spectacles pyrotechniques en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)», en Jacquot, Jean, y Elie Konigson (eds.): *Les Fêtes de la Renaissance. IIIe Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance*, París, CNRS, 1975, vol. III, pp. 619-633.

Vicens, I.: *Arquitectura efímera barroca: un estudio de las estructuras funerarias españolas del siglo XVII,* tesis doctoral, Madrid, Universidad Politécnica, 1985.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa: *Arquitecturas efímeras y festivas en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa: *La entrada en la corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

25



26

[25]

Anónimo según Juan Gómez de Mora
Arco que cubría la portada del templo de San Jerónimo de Madrid, en las honras fúnebres de la Reina Isabel de Borbón, 1645

Estampa calcográfica, 230 x 160 mm
En *Pompa funeral, Honras y Exequias en la muerte de [...] Isabel de Borbón, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo [...] que se celebraron en el convento de San Gerónimo de la Villa de Madrid*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645
Madrid, Biblioteca Nacional [R/14843]

[26]

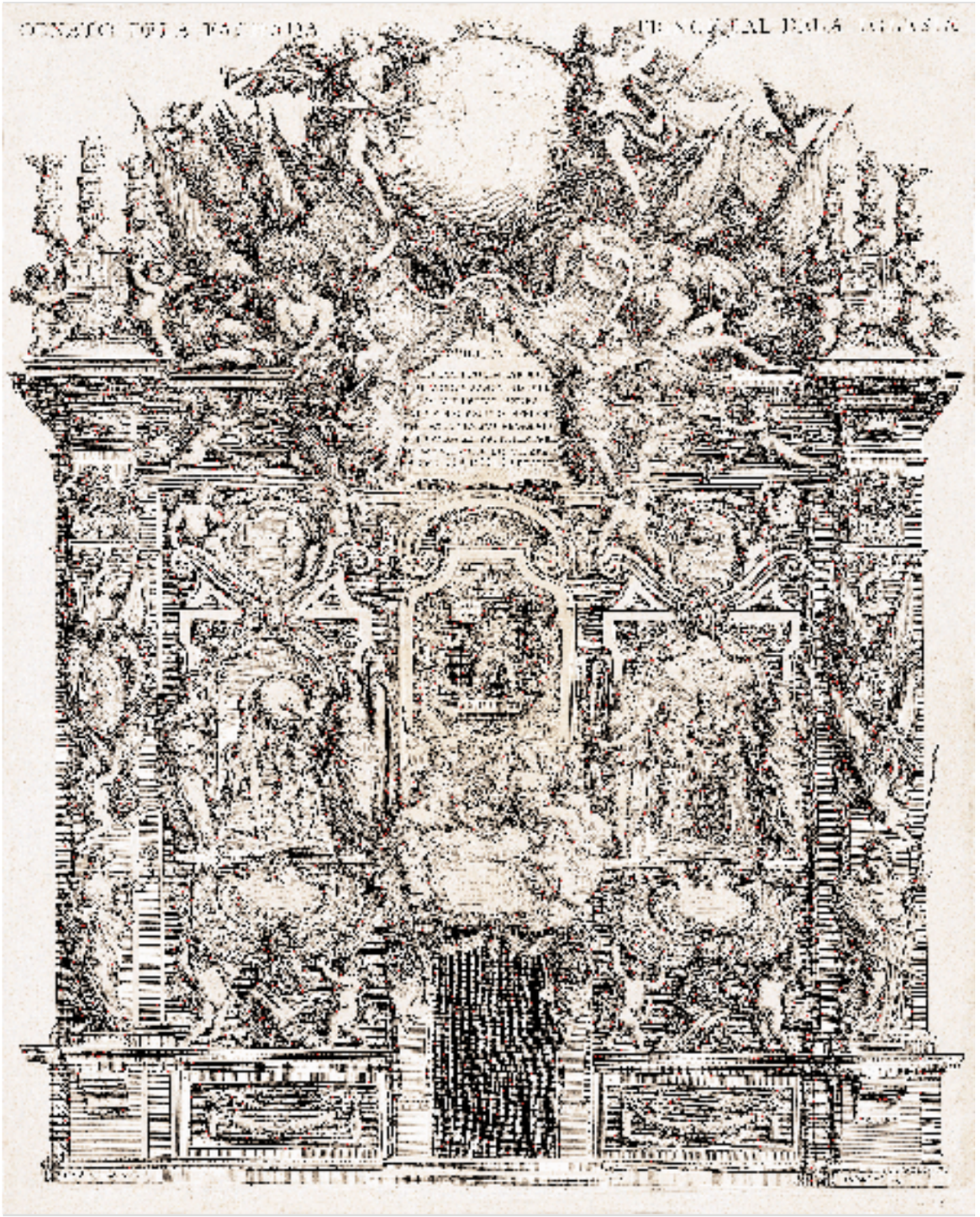
Matías Arteaga
Vista de la Giralda engalanada

Estampa calcográfica, aguafuerte, 445 x 275 mm
Extraída de Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando...,* Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671
Madrid, Biblioteca Nacional [14545]

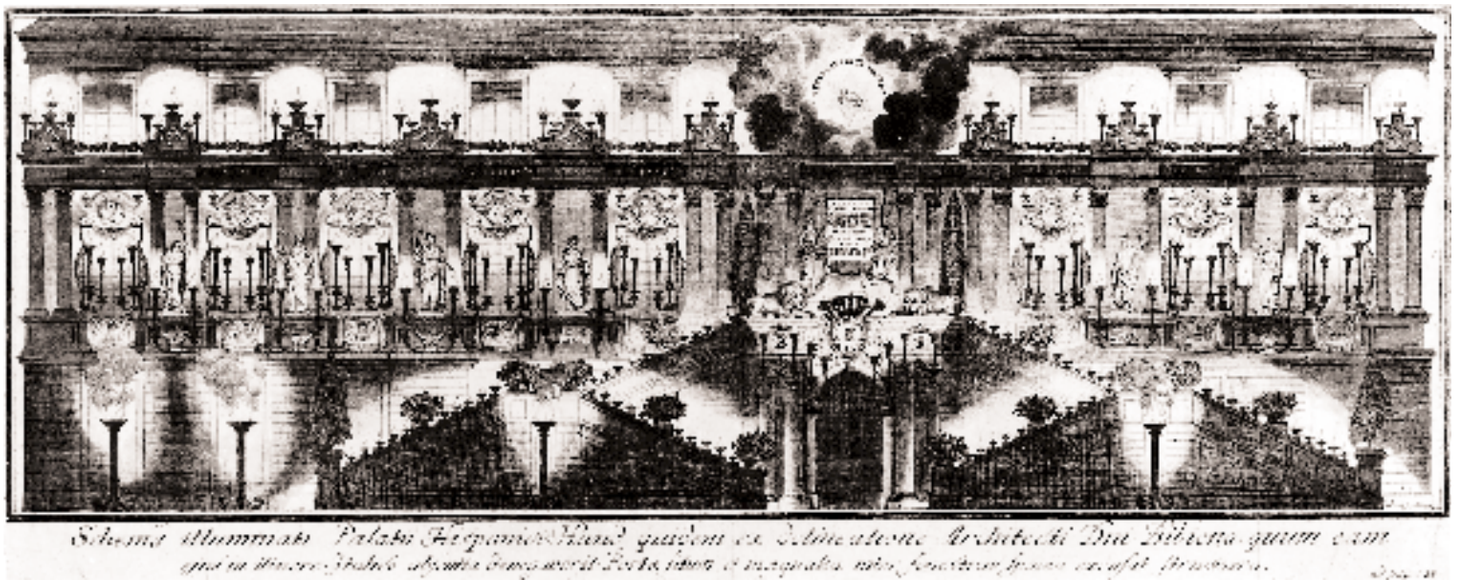
[27]

Teresa del Po
Adorno de la fachada de la Iglesia de Santiago de los Españoles de Roma por la muerte de Felipe IV

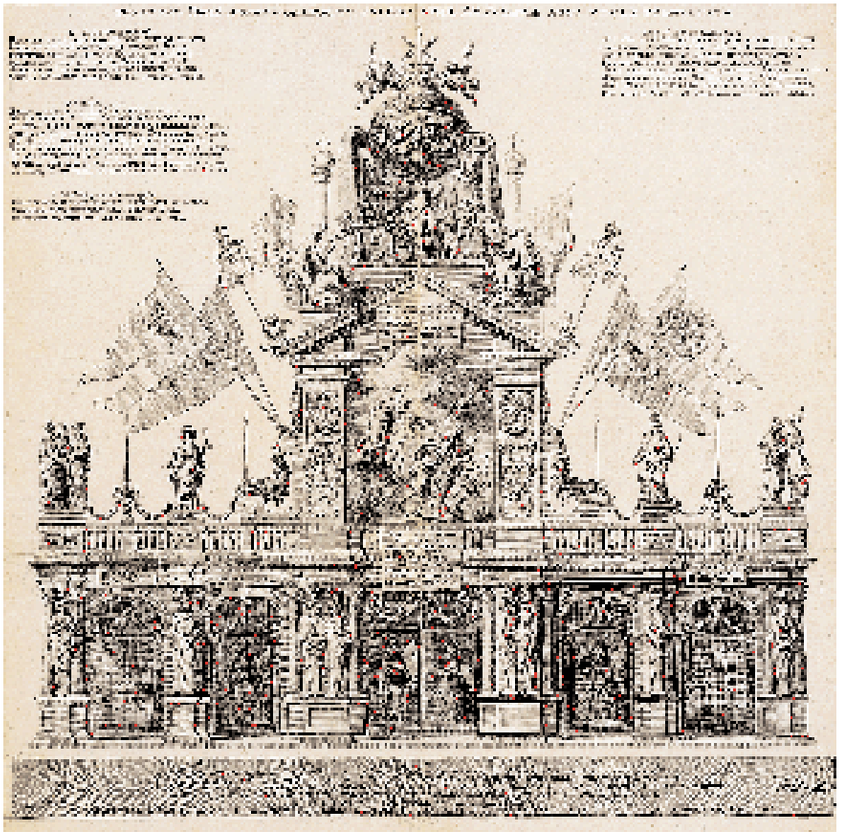
Estampa calcográfica, 454 x 370 mm
Extraída de Antonio Pérez de Rua, *Funeral hecho en Roma en la Yglesia de Santiago de los Españoles 18 de diciembre de 1665 a la gloriosa memoria del Rei [...] D. Felipe Quarto el Grande...,* Roma, Iacomo Dragondelli, 1666
Madrid, Biblioteca Nacional [Inv. 14730]



27



28



29

[28]

Andreas Nunzer según Giuseppe Galli-Bibiena
Iluminación del palacio español en Viena con ocasión del nacimiento del Archiduque Leopoldo, hijo del emperador Carlos VI, 1716

Estampa calcográfica, 250 x 505 mm
Múnich, Deutsches Theatermuseum [Inv. II Nr. 4209]

[29]

Richard Collin según E. Quellinus
Decorado efímero erigido en Amberes con ocasión de la boda de Luis XIV con la infanta María Teresa

Estampa calcográfica, 600 x 600 mm
En Caspar Gevaerts, *Hymenaeus pacifer, sive Theatrum Pacis Hispano-Gallicae a S.P.Q. Antwerpiensi ante curiam erectum [...] 15 Kalendas Aprilis 1660*, Amberes, Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1661
Viena, Sammlung von Inkunabeln, alten und wertvollen Drucken der Österreichischen Nationalbibliothek [66.B.27]

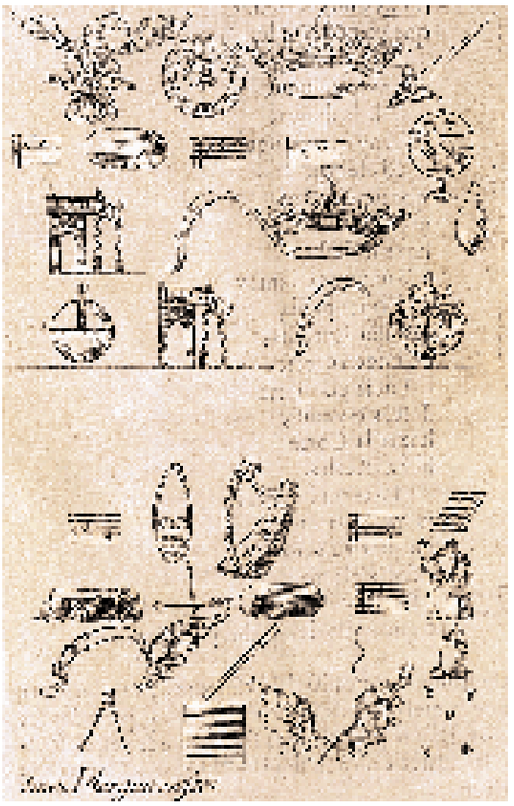
[30]

Elementos decorativos de arcos de triunfo

Estampa, 199 x 150 mm

En *Academia con que el Exmo. Sr. Marqués de Xamaica celebró los felices años de su Mag. la reyna N. Señora D. Maria Ana de Austria el 22 de diciembre de 1672,* Cádiz, Juan Vejarano, 1673

Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu [IV 67]



30

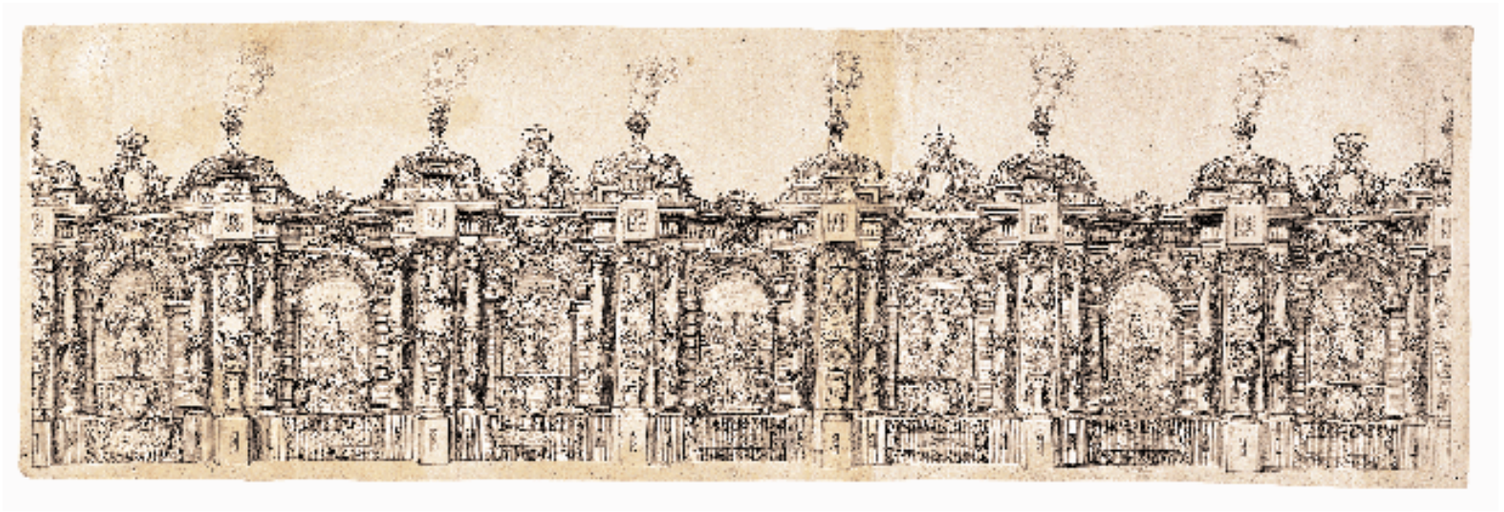
[31]

Claudio Coello (tracista); José Donoso (pintor); José Ratés y José Acedo (arquitectos)

Calle de los Reinos. Arquitectura fingida levantada para decorar el recorrido de la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, futura esposa de Carlos II, 1680

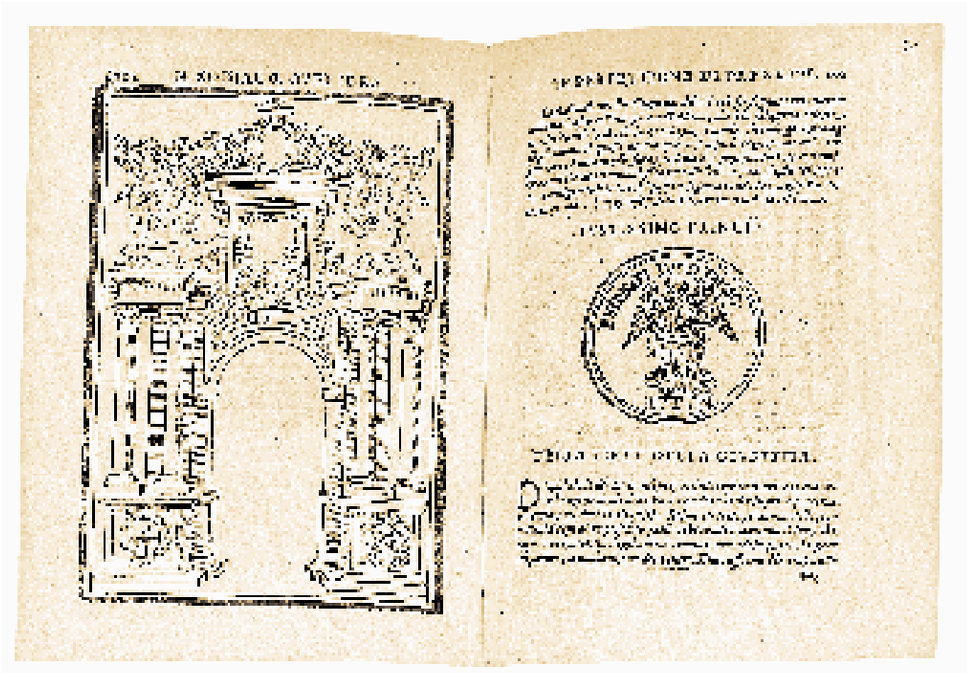
Estampa calcográfica, aguafuerte, 262 x 805 mm

Madrid, Museo Casa de la Moneda [1851]

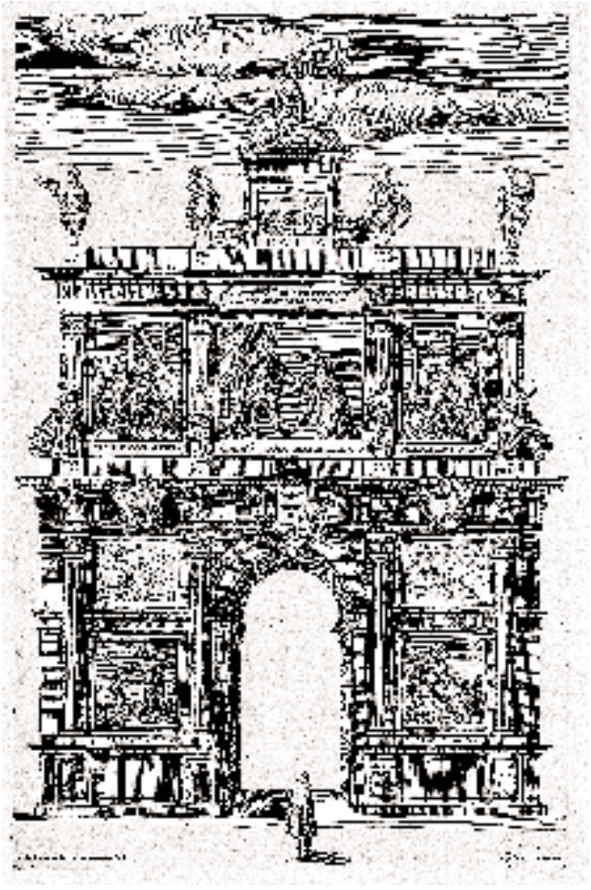


31

32



34



33

[32]

Copia segunda. Maravilloso, insigne y costoso Arco, o Puerta, que los ingleses han hecho en el Pilouriño viejo por donde ha de entrar su Magestad en Lisboa

Sevilla, Juan Serrano de Vargas y Ureña, 1619

315 x 215 mm

Madrid, Real Academia de la Historia [9/3666(5)]

[33]

Hans Schorkens

Arco de los italianos en Lisboa con la representación de la expulsión de los moriscos

Estampa calcográfica, 340 x 245 mm

En *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III. N.S. al reino de Portvgal de João Baptista Lavanha,* Madrid, Thomas Iunti, 1622, fol. 32

Madrid, Biblioteca Nacional [R/6055]

[34]

Arco del signo de Libra. Virtud de la Justicia

Estampa calcográfica, 215 x 160 mm

En F. Orilia, *Il Zodiaco ovver idea di perfettione di prencipi formata dall'heroiche virtù di Antonio Alvarez de Toledo...,* Nápoles, Ottavio Beltrano, 1630

Nápoles, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» [54 D 25]

[35]

Geronimo Quadrio según Carlo Buzzi

Arco de triunfo para la entrada de la reina Mariana de Austria en Milán, 1649

Estampa calcográfica, 410 x 300 mm

Milán, Civica Raccolta di Stampe «Achille Bertarelli», Castello Sforzesco [A.S. M. 2-72]

[36]

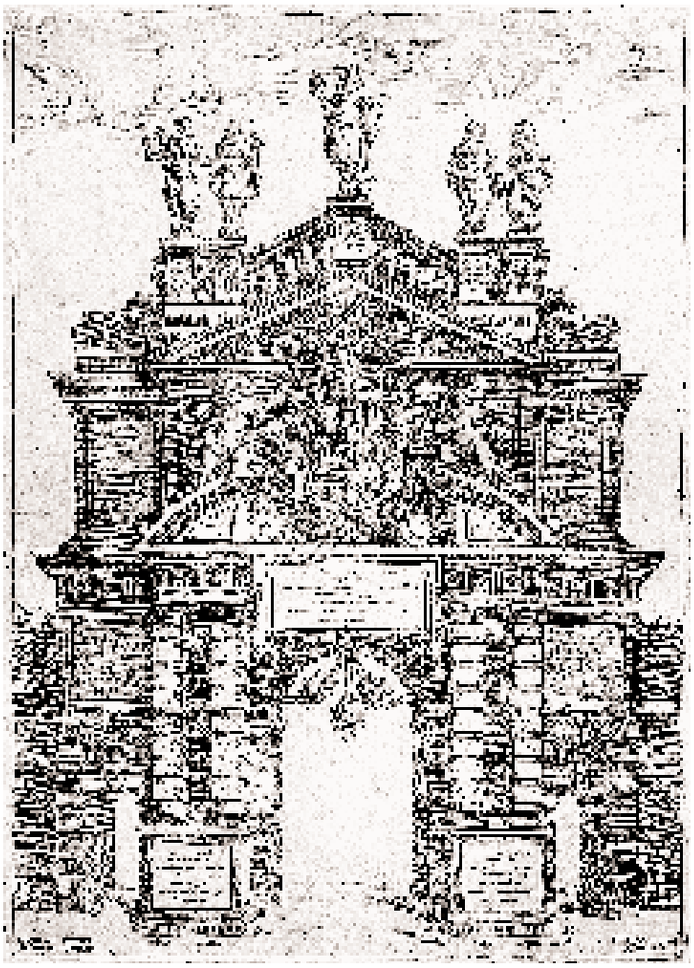
Theodor van Thulden según Pedro Pablo Rubens

Arco de los Portugueses, en honor de Fernando de Austria y Felipe IV, para la gran entrada en Amberes de 1635

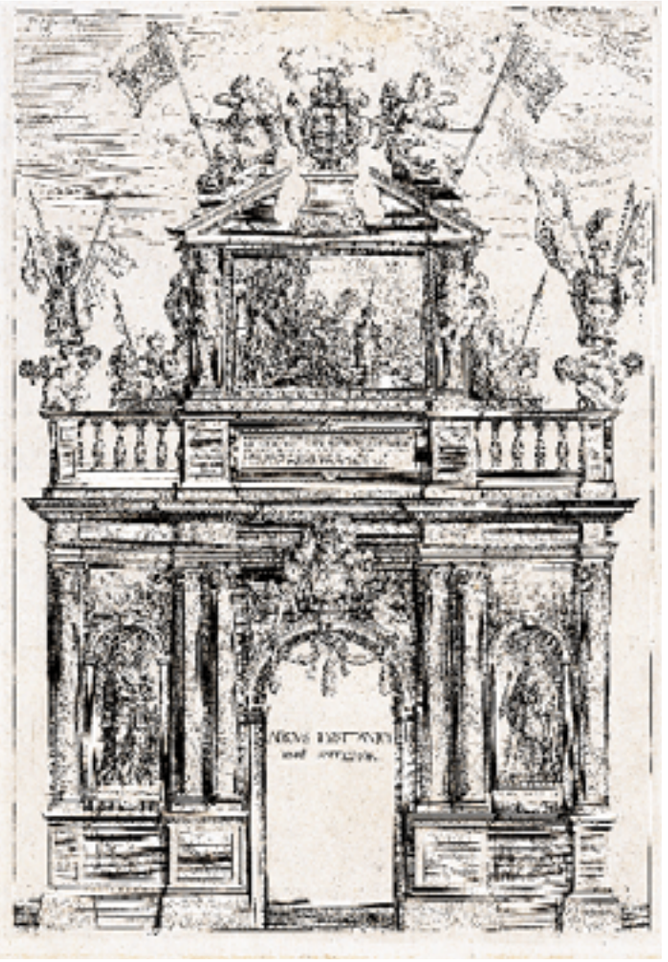
Estampa calcográfica, 540 x 400 mm

En Jean Gaspard Gevaerts, *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis...,* Amberes, Theodor A. Thulden, 1642

Madrid, Biblioteca Nacional [ER/3353 (8)]



35

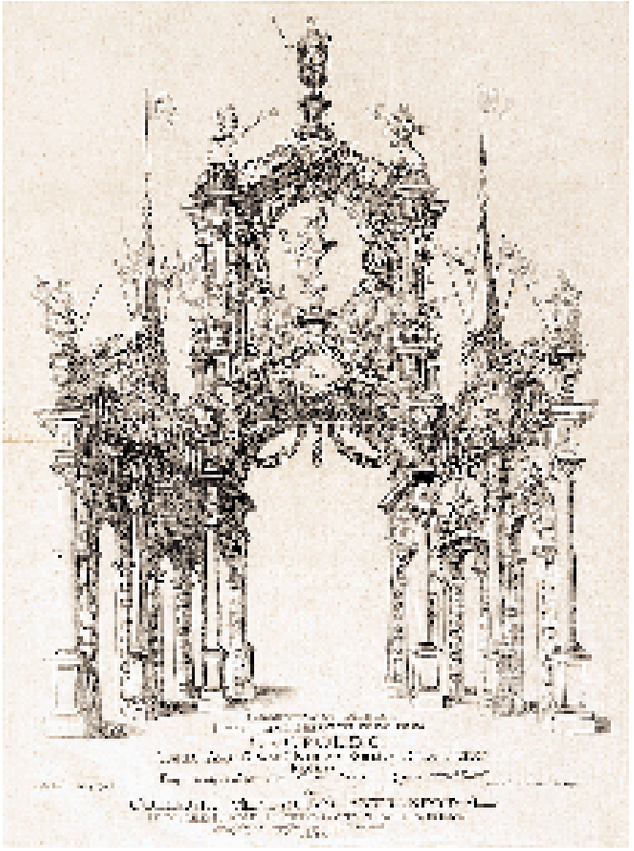


36

[38]

Gerard Bouttats según Hans Jakob Hertz
Arco triunfal erigido en Viena con ocasión de la vuelta de Leopoldo I desde su coronación imperial, 1658

Estampa calcográfica, 630 x 450 mm
Viena, Historisches Museum der Stadt Wien [Inv. 31.458]



38

37

[37]

Personificación de la Paz, 1648

Madera pintada, 215 x 130 cm
Amberes, Museum Vleeshuis [AV 14, 29, 28/44]

39

40

[39]

Anónimo

Arco triunfal erigido en Viena con ocasión de la boda del emperador Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa, 1666

Estampa calcográfica, 690 x 570 mm

Viena, colección particular

[40]

B. Denner según Johann Bernhard Fischer von Erlach

Arco triunfal erigido en Viena con ocasión de la vuelta de José I desde su coronación como Rey de Romanos, 1690

Estampa calcográfica, 875 x 590 mm

Viena, Wiener Stadt- und Landesbibliothek [C 5558]

[41]

Matías de Arteaga

Altar de San Fernando en el Sagrario

Estampa calcográfica, aguafuerte, 310 x 220 mm

En Fernando de la Torre Farfán *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando...*, Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671

Madrid, Biblioteca Nacional [3/74501]

[42]

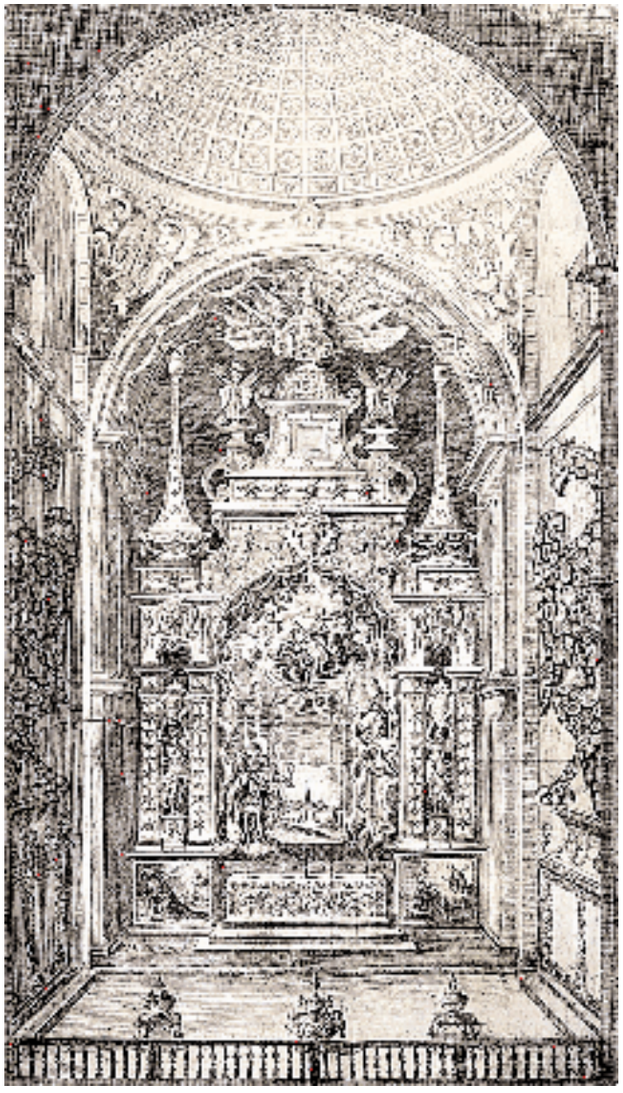
Juan Felipe Jansen

Altar erigido por la orden de Santo Domingo

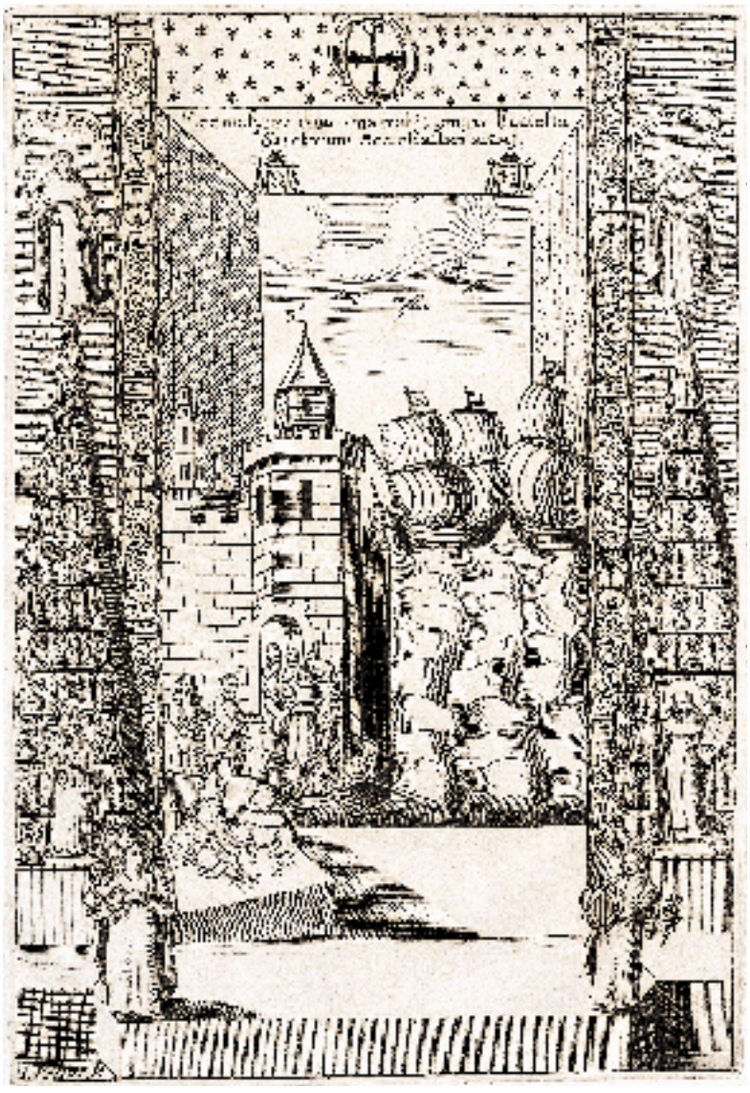
Estampa calcográfica, 211 x 150 mm

En Marco Antonio Ortí y Ballester, *Solemnidad festiva con que en la insigne, leal, [...] ciudad de Valencia se celebró [...] la canonización de [...] Santo Tomás de Villanueva*, Valencia: Gerónimo Villagrasa, 1659

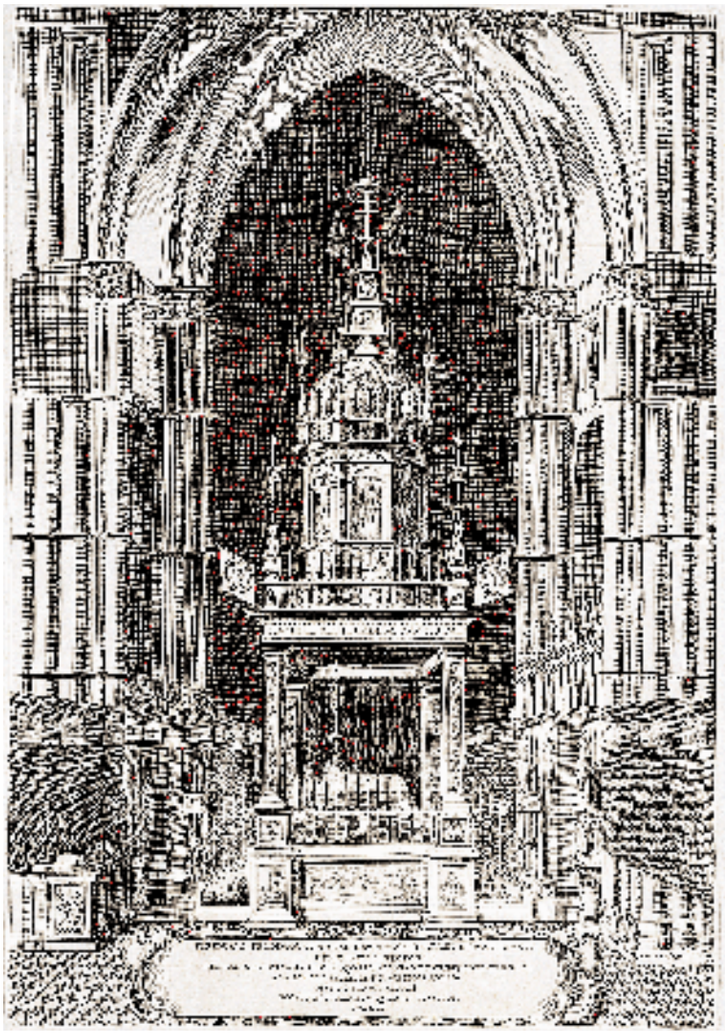
Madrid, Biblioteca Nacional [R/25647 (1)]



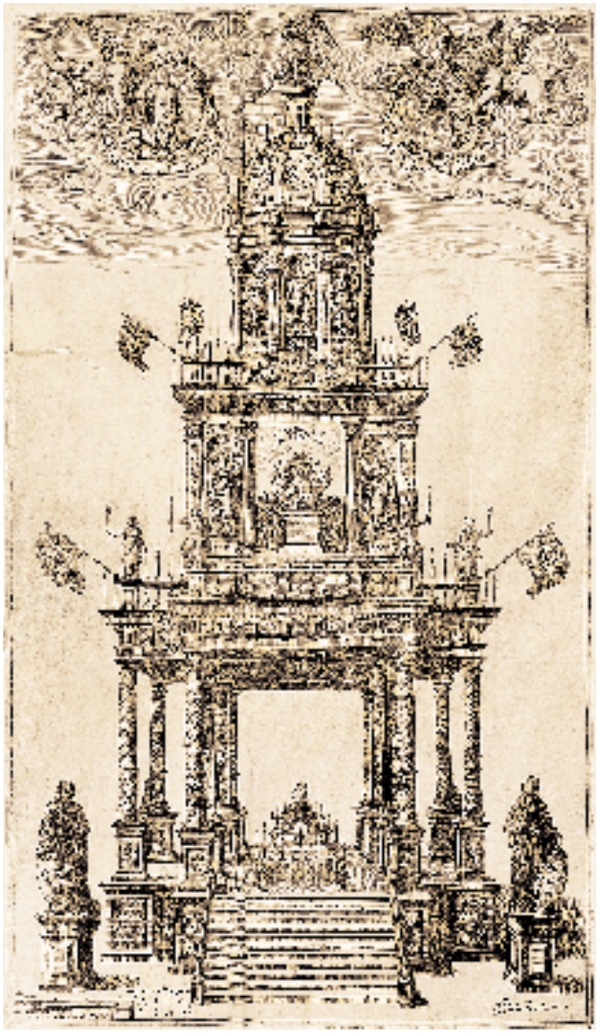
41



42



43



44

[43]
Juan de Noort
Túmulo funerario de don Fernando de Austria en la Catedral de Toledo

Estampa calcográfica, 245 x 180 mm
En José González de Varela, *Pyra religiosa, mausoleo sacro pompa funebre que la [...] Iglesia primada de las Españas erigió [...] a las recientes ceniças [...] del [...] Cardenal infante [...] D. Fernando de Austria*,
Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1642
Madrid, Biblioteca Nacional [R/10336]

[44]
José Vallés según Miguel Remón
Obelisco histórico y honorario que Zaragoza erigió a la memoria del señor don Baltasar Carlos, 1646

Estampa calcográfica, 310 x 540 mm
Extraída de Juan Francisco Andrés de Uztárroz, *Oración fúnebre en las exequias que [...] Çaragoça hizo a la muerte de [...] don Baltasar Carlos de Austria...*, Zaragoza, Diego Dormer, 1646
Zaragoza, Biblioteca Alfonso Fernández

[45]

Arquitectura funeraria erigida en Nápoles por la muerte de Felipe IV

Estampa calcográfica, 335 x 240 mm

En Marcello Marciano, *Pompe funebri dell'Universo nella morte di Filippo Quarto,* Nápoles, Egidio Longo, 1666

Madrid, Biblioteca Nacional [ER 2880]

[46]

Sauli según proyecto de F. A. Picchiatti

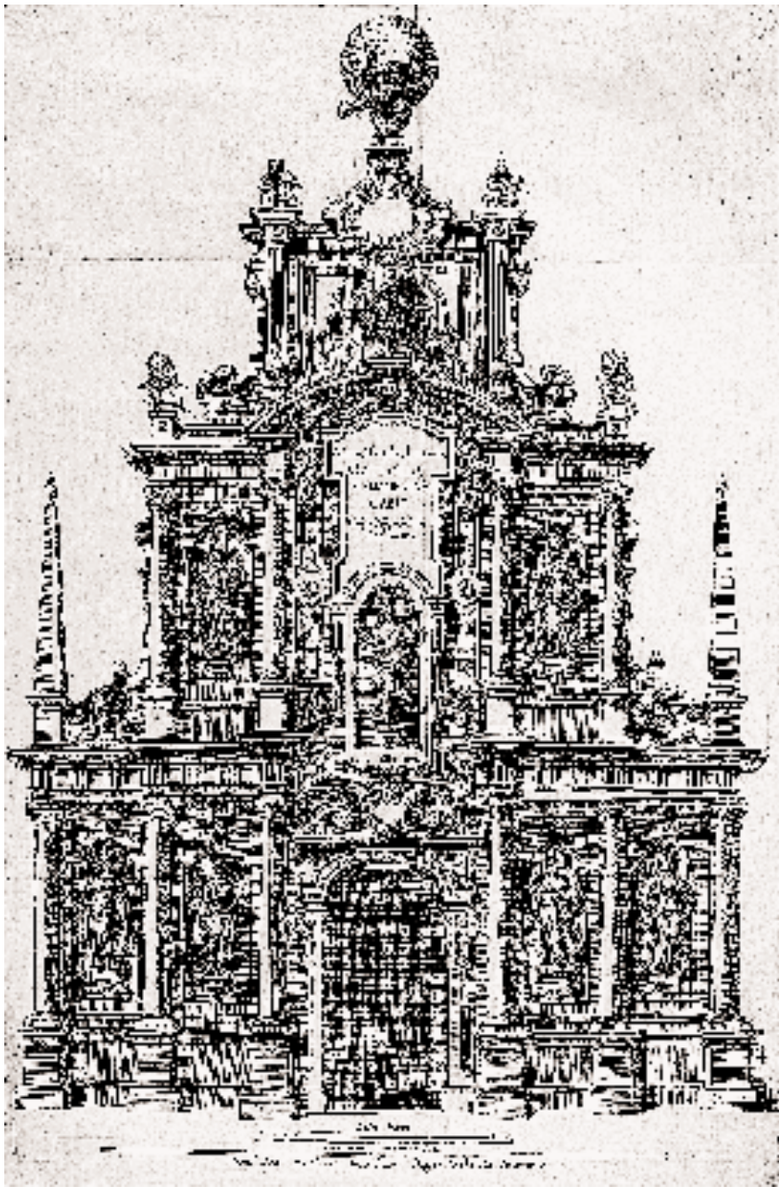
Catafalco para las exequias de Felipe IV

Estampa calcográfica, 340 x 240 mm

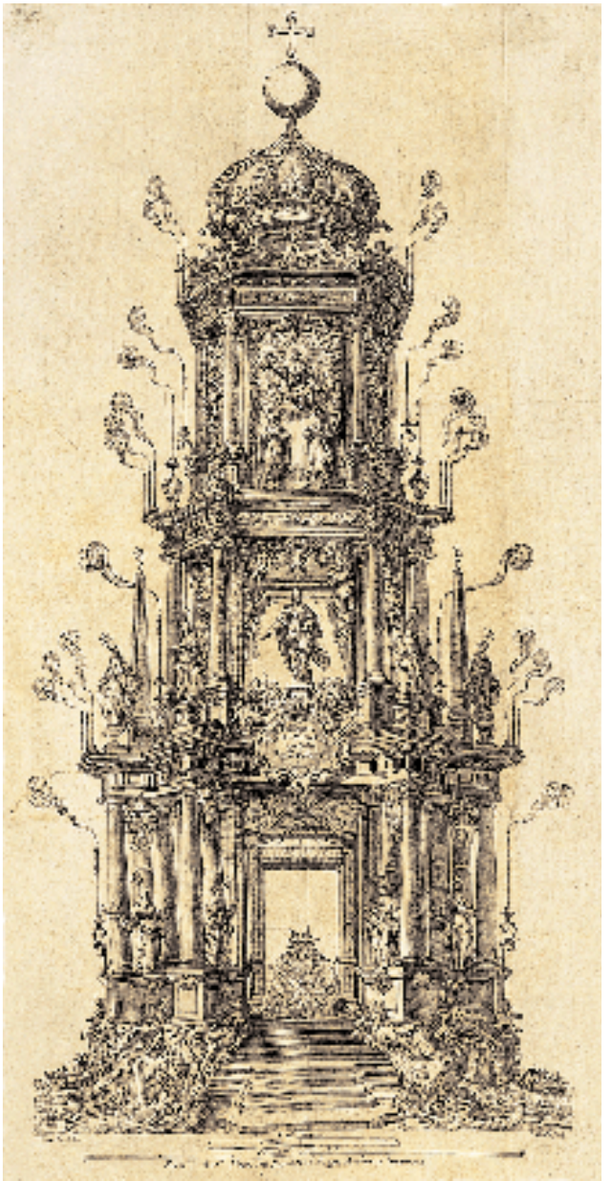
En Marcelo Marciano, *Pompe funebri dell'Universo nella morte di Filippo Quarto,* Nápoles, Egidio Longo, 1666

Nápoles, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III»

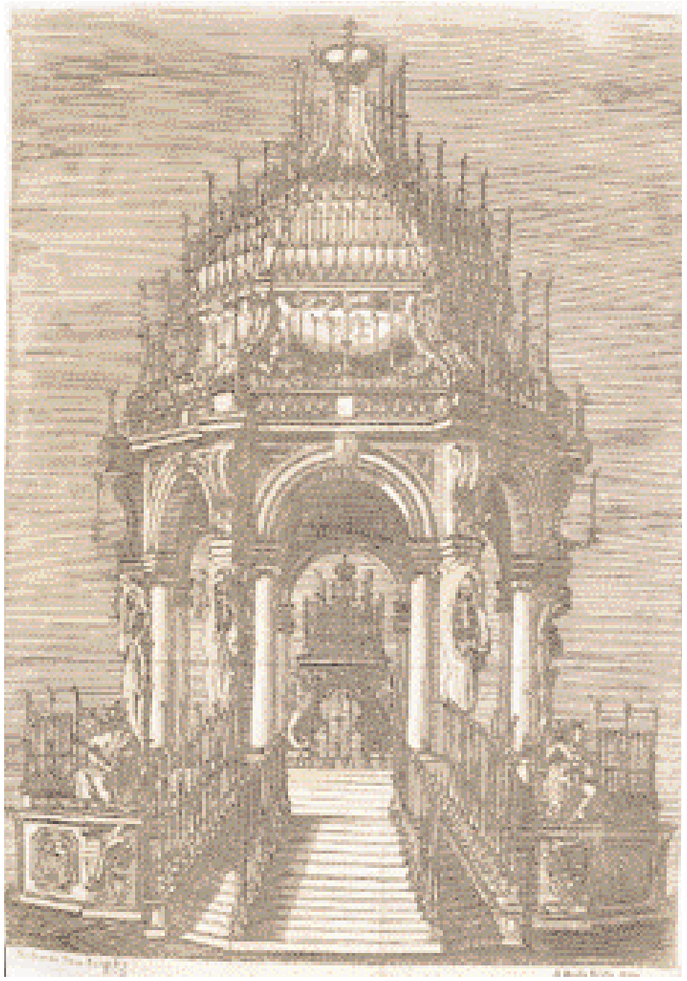
[B. Branc. 103 G. 3]



44



45



47

48

[47]

Giovanni Battista Falda según Ferdinando Tacca
Catafalco erigido en Milán en honor de Felipe IV

Estampa calcográfica
En *Esequie di Filippo IV cattolico re di Spagna*, 1665
Milán, Civica Raccolta di Stampe «Achille Bertarelli»,
Castello Sforzesco [Vol. AA 40 tav. 1]

[48]

Giovanni Battista Falda según Ferdinando Tacca
Catafalco erigido en Milán en honor de Felipe IV

Estampa calcográfica
En *Esequie di Filippo IV cattolico re di Spagna*, 1665
Milán, Civica Raccolta di Stampe «Achille Bertarelli»,
Castello Sforzesco [Vol. AA 40 tav. 2]

49

50

51

[49]

Anónimo

Túmulo erigido por la muerte del emperador Fernando III (1657)

Estampa calcográfica, 335 x 198 mm

Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen [Bi 2040]

[50]

Frans van der Steen según Filiberto Lucchesi

Túmulo erigido en Viena con ocasión de las honras fúnebres del archiduque Leopoldo Guillermo (1662), 1665

Estampa calcográfica, 495 x 260 mm

En Nicolaus Avancini, *Leopoldi Guilielmi Archiducis Austriae, Principis Pace et Bello Laclyti Virtutes*, Amberes, Oficina Plantiniana, 1665

Viena, colección particular

[51]

Benjamin Kenckel según Johann Lucas von Hildebrandt

Túmulo erigido en Viena por la muerte del emperador Leopoldo I (1705)

Estampa calcográfica, 398 x 275 mm

Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen [Bi 1822]

[52]

Goffredo Scacchi

Fuegos artificiales en Roma en honor de Fernando II, 1619

Estampa calcográfica, 345 x 240 mm

Roma, Museo di Roma. Gabinetto Comunale delle Stampe [G.S. 57]

[53]

Francesco Strambali

Il mondo festeggiante per la Creatione del nuovo Imperatore Leopoldo Primo d'Austria

Roma, Francesco Moneta, 1658

240 x 170 mm

Roma, Biblioteca Casanatense [Vol. misse 744]

[54]

Anónimo

Fuegos artificiales en Viena con ocasión de la boda del emperador Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa (1666)

Estampa calcográfica, 320 x 378 mm

En Matthäus Merian, *Theatrum Europaeum [...]*, vol. 10 (1665-1671), Fráncfort del Meno, 1703

Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen [Bi 2027]

52

IL MONDO
FESTEGGIANTE
PER
LA CREATIONE
DEL NUOVO IMPERATORE
LEOPOLDO PRIMO
D'AVSTRIA.
ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNORE,
IL SIGNOR MARCHESE
FEDERICO MIROGLI.

IN ROMA, per Francesco Moneta, 1658.

Con licenza de' Superiori.

53

54

EL CORTEJO PROCESIÓN

Bernardo J. García García

El gobierno de una monarquía tan extensa y las relaciones familiares y diplomáticas de la Casa de Austria con otras cortes europeas no podían atenderse con la constante presencia en persona del soberano. La elección de una corte fija se imponía por razones administrativas y de representación oficial. Para paliar esta inevitable ausencia, la monarquía nombraba virreyes y gobernadores, creaba instituciones de representación territorial, concertaba enlaces de parentesco con otras familias reinantes, patrocinaba fundaciones reales, destinaba gobernantes de sangre real a territorios de especial relevancia como los Países Bajos y Portugal, intercambiaba regalos y legaciones, y procuraba mantener viva la memoria del soberano y de sus lazos familiares ordenando la celebración en todos sus territorios de los principales acontecimientos y efemérides regias (victorias, paces, nacimientos, bautizos, bodas, defunciones, acceso al trono, juramentos de herederos), o propagando su imagen en retratos, medallas, libros y sermones.

La compleja organización protocolaria que supuso la introducción de la etiqueta borgoñona y su combinación con otras tradiciones de la corte española (castellana, aragonesa y portuguesa), y el distanciamiento que ésta ocasionó para significar más la autoridad y sacralidad de la persona pública del rey, limitaron los desplazamientos exteriores del séquito real. Los gastos resultaban demasiado elevados para las arcas reales y para los vasallos que tenían que acoger el alojamiento y entretener a esta corte itinerante. Además, las visitas reales representaban ocasiones excepcionales para exhibir públicamente la imagen simbólica y personal del soberano entre sus súbditos, pero también suponían compromisos determinantes en las relaciones con ellos, pues a cambio de su fidelidad debía jurar sus constituciones, respetar sus privilegios y atender sus peticiones y agravios. Estos viajes entrañaban, por tanto, notables riesgos políticos y personales, sobre todo si las relaciones con los territorios visitados no eran buenas. Aun así, el poder de acatamiento e influencia que generaba la presencia en persona del soberano era muy notable y solía saldarse positivamente en la mayoría de los casos.

En la tipología de los cortejos reales, cabría distinguir entre las salidas de palacio dentro del ámbito de la corte restringida de la capital, y las entradas, recibimientos y visitas reales que conllevaban un séquito itinerante con celebraciones mucho más espectaculares y ciclos festejantes más elaborados. Sin detenernos en los cortejos interiores de palacio, como el que llevaba al soberano cada día y de manera más solemne en las festividades del calendario a la entrada y salida de la capilla real, o los que se organizaban para las bodas del personal de las casas reales, las etiquetas especificaban cómo debía organizarse el cortejo de las salidas rituales de palacio. El grefier llevaba memoria del protocolo habitual y para su supervisión se dibujaba un croquis numerado mostrando la ubicación de cada oficio en el orden del cortejo. El acompañamiento para la celebración de los bautismos de las personas reales y de los infantes se encaminaba desde el Alcázar hasta la iglesia de San Juan. Para el juramento de príncipes y con ocasión de honras fúnebres se acudía a la iglesia de San Jerónimo el Real. Los soberanos españoles se dirigían al santuario de Nuestra Señora de Atocha en procesión de acción de gracias por grandes victorias y paces. La familia real también solía participar en la procesión del Corpus, o la contemplaba desde los balcones del Alcázar a su paso por la plaza de Palacio, y formaba cortejo para acudir a presenciar autos de fe como los que se celebraron en la Plaza Mayor de Madrid en 1632 ante Felipe IV y en 1680 ante Carlos II,

Mariana de Austria y María Luisa de Orleans. Además, realizaban otras salidas en coche o en litera con un pequeño acompañamiento para visitar a sus parientes a las Descalzas, entretenerse en los palacios de sus privados, o disfrutar de los Reales Sitios.

En el plano de Madrid hacia 1635 realizado por Marcelli y editado por De Witt, podemos apreciar los principales ejes de la capital ceremonial de la monarquía definidos por edificios e instituciones claves como el Alcázar, el ayuntamiento, los conventos de la Encarnación y las Descalzas, la Sala de Alcaldes, la Huerta del duque de Lerma, el convento de Atocha, el monasterio de los Jerónimos y el Buen Retiro. Comunican entre sí mediante plazas especialmente significadas como la de Palacio, la de Santa María, la de la Villa, la Puerta de Guadalajara y la Plaza Mayor, y calles como las de Atocha, Alcalá, Mayor o la Carrera de San Jerónimo. Las nuevas residencias palaciegas se crean en torno al paseo del Prado de San Jerónimo y a la Moncloa, en los alrededores de las dos principales residencias reales.

El fallecimiento del rey o de otros miembros de la familia real generaba también un importante ceremonial cortesano y daba comienzo con la exposición del cadáver, que era trasladado en ataúd de plomo metido en otro de madera desde la cámara hasta el salón dorado o salón grande del Alcázar. A partir de Felipe IV se impone la costumbre de momificar los cuerpos reales y de vestirlos con sus mejores galas, manteniendo los hábitos de órdenes religiosas de su predilección para las reinas e infantas adultas. Se colocaba el ataúd ligeramente inclinado para facilitar su contemplación sobre una cama con dosel apoyado en cuatro columnas, cuajado de bordados y colgaduras de oro y plata. El lecho descansa sobre un gran tarimón de madera con tres gradas alfombradas, rodeado a cada lado por soberbios blandones de plata. Era el mismo lugar en el que el rey solía ubicarse para presenciar las representaciones de comedias, máscaras y saraos festivos, y para atender las recepciones oficiales de mayor aparato. A los pies del lecho se alzaban dos altares preparados por los conventos de las Descalzas y la Encarnación. Durante los días que se hallaba expuesto, todos los conventos de la corte celebraban consecutivamente misas y vigilias en este salón. En 1646 se autorizó por primera vez el desfile de público de toda condición por delante del cadáver del príncipe Baltasar Carlos en Zaragoza, y lo mismo sucedió con Felipe IV en 1665. Pero esta medida más popular ocasionaba problemas de protocolo en la organización de los actos y de orden público.

Después de un solemne responso, el cuerpo era trasladado a hombros de los grandes, gentileshombres de la cámara y mayordomos por turno, precedido por la capilla real hasta la planta baja donde se colocaba en unas andas a caballo o en un carruaje. El cortejo fúnebre sale de palacio al atardecer por este orden: abren paso unos clarines roncos y timbales seguidos por varios alguaciles de corte; a continuación, siguen doce religiosos por cada una de las órdenes mendicantes (carmelitas, agustinos, franciscanos y dominicos), otros dos alcaldes de corte y el personal de las casas reales representado por doce gentileshombres de la casa, seis caballerizos, seis gentileshombres de la boca, el guión de la capilla con dos pajes a los lados, doce capellanes de honor, cuatro grandes y cuatro mayordomos; junto a las andas marchan doce pajes con hachas encendidas y doce monteros de Espinosa; y cierra la comitiva el mayordomo mayor como presidente del entierro, con el patriarca de Indias como prelado, los grandes, titulados, gentileshombres de la cámara, mayordomos y el teniente de la guarda española con la escolta de alabarderos desplegados en semicírculo alrededor de esta retaguardia del cortejo. Todo este acompañamiento marchaba en caballos enjaezados con bayetas negras, los monjes y los alcaldes montan mulas, y un centenar de lacayos se reparten en la procesión portando hachas encendidas. Por detrás discurren los coches que facilitarán el traslado más cómodo para las personas principales desde Madrid a El Escorial para depositar el cuerpo en el panteón real. Estos cortejos variaban en el número de personas y en los oficios participantes si se trataba de entierros de reinas e infantes. Las vísceras del rey difunto eran trasladadas de noche y con un reducido acompañamiento en un pequeño ataúd de plomo al convento franciscano de San Gil, fundado por Felipe III junto al Alcázar, y las de la reina a las Descalzas.

Entre los cortejos fúnebres más importantes de la Casa de Austria en el siglo XVII, cabría destacar el que se organizó en Bruselas el 12 de marzo de 1622 en honor del archiduque Alberto desde el Palacio Real a la catedral de Santa

Gúdula, donde se hallaba el gran túmulo turriforme que honraba su féretro. En la crónica titulada *Pompa funebris optimi potentissimiq. Principis Alberti...* (Bruselas, Ioannem Mommartium, 1623), encontramos un modelo descriptivo del cortejo que asemeja al publicado por Cristóbal Plantino para las exequias del emperador Carlos V. Desfilan en sus páginas los distintos departamentos de la casa archiducal, individualizando su indumentaria, atributos y retratos, hasta culminar en la carroza en forma de navío que representaba la liberalidad del archiduque. El libro aparece ilustrado por el grabador Cornelis Galle sobre composiciones del arquitecto Jacques Francquart y con relaciones del cronista Hendrik Putte.

Los carros de los cortejos procesionales eran máquinas alegóricas rodantes. Adoptaban formas de naves, castillos, montañas y animales, cargados con arquitecturas efímeras y ornatos de todo tipo (banderolas, tarjetas con versos, jeroglíficos y emblemas, ingenios pirotécnicos o invenciones de fuego y hachas). Su argumento podía ser político o religioso, y de tono elevado con figuras alegóricas e históricas, o jocoso con personajes ridículos y satíricos. Solían venir acompañados con músicos o con actores que representaban el argumento de la alegoría. En la muestra, encontramos el carro preparado por el gremio de pescadores de Valencia para la canonización de Santo Tomás de Villanueva [cat. 66], los carros celestes que ilustran las *Xilografies Gironines* de Joan Amades [cat. 68], o los carros triunfales que se exhibieron en las fiestas de Nápoles por el nacimiento del infante Felipe Próspero [cat. 69].

El ritual de corte y el protocolo habían convertido la vida ordinaria de los soberanos y su familia en actos públicos de ostentación y representación, que alcanzaban su mayor expresión simbólica y festejante en las grandes jornadas reales con las que los reyes acudían a visitar sus reinos, convocar cortes, celebrar sus bodas o presentar a sus esposas y príncipes herederos. Mientras que en el siglo XVI, Carlos V y Felipe II habían protagonizado personalmente grandes itinerarios festivos europeos con entradas públicas en ciudades de Italia, el Sacro Imperio, los Países Bajos, España y Portugal, en el siglo XVII los soberanos españoles de la Casa de Austria no saldrán de la Península Ibérica. Las visitas reales tendrán menor envergadura en cuanto al nivel de las celebraciones, a excepción del viaje de Felipe III a Portugal en 1619, de las entradas reales organizadas para las reinas consortes y princesas de Asturias, o de las entregas de infantas en los enlaces matrimoniales con Francia realizados con gran aparato a orillas del Bidasoa en 1615 y en la isla de los Faisanes en 1659.

Encontramos también entradas públicas muy importantes preparadas para otros gobernantes de sangre real como los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, el cardenal infante Fernando de Austria, o el bastardo Juan José de Austria en Barcelona [cat. 55] y en otras ciudades de Italia y los Países Bajos. En aquellos territorios en los que existía por tradición una relación constitucional especial, este tipo de *Joyeuse entrée* o *Blijde Intrede* adquirían gran trascendencia política, pues en ellas se verificaba la renovación de un contrato implícito entre el príncipe y su pueblo: a cambio del juramento de fidelidad de sus súbditos, el soberano o su representante reafirmaba los derechos y privilegios tradicionales de esa ciudad o de ese estado. Tal era el caso, por ejemplo, del ducado de Brabante y de la ciudad de Amberes.

Para memoria de estos espectaculares cortejos de las entradas públicas, se editaron relaciones ilustradas con grabados. En la exposición podemos admirar el libro que el secretario de la ciudad de Amberes, Johannes Bocchius, publicó por encargo real describiendo las fiestas celebradas en Amberes, Gante y Valenciennes para las entradas de los archiduques, *Historica narratio profectionis et inaugurationis... Alberti et Isabellae...* (Amberes, Oficina Plantiniana, 1602) [cat. 61]. Contiene solamente ilustraciones de los arcos triunfales, arquitecturas efímeras y teatros temporales levantados para la entrada en Amberes, que fue la más relevante no sólo por los medios empleados, sino también por la riqueza y variedad de su discurso. En él se subrayaba la condición femenina de la nueva soberana tras la cesión de los Países Bajos a la infanta Isabel, y se le instaba a respetar el carácter contractual de su gobierno conservando las tradiciones nacionales y apoyando una solución pacífica a la guerra de Flandes que reportase a estas tierras el inicio de una nueva edad de oro. Este era el propósito acordado para potenciar la imagen de los nuevos soberanos, que debían ganarse el favor de sus súbditos en un contexto bélico y político muy delicado.

Las solemnes entradas realizadas por el cardenal infante en Gante y Amberes fueron preparadas por Rubens, el regidor Nicolaes Rockox y el retórico Johannes Gevartius, y quedaron representadas en dos excelentes ediciones de Guiliemus Becanus sobre la de Gante y de Theodor van Thulden, la de Amberes [cat. 63]. En ambos casos, la *Joyeuse Entrée* del victorioso hermano de Felipe IV tras la batalla de Nördlingen (1634) y el estallido del conflicto hispano-francés (1635) deben considerarse como parte del programa de formación de este joven príncipe y como piezas claves en la construcción de la imagen del nuevo gobernador general. Entre las obras seleccionadas, se encuentra también un fragmento del lienzo original, obra de Gerard Seghers, que representa a Felipe IV encargando el gobierno de los Países Bajos al cardenal infante (Rubenshuis, Amberes), detrás de sus efigies se distinguen las de Minerva y Júpiter [cat. 5]. Este fragmento forma parte del gran lienzo que presidía la puerta levantada como *Apoteosis de la infanta Isabel Clara Eugenia*.

De los recibimientos y entradas dispensadas a reinas consortes y emperatrices, se podrá contemplar, además de los ejemplos mencionados anteriormente al hablar de las arquitecturas efímeras, el de la emperatriz Margarita Teresa con Leopoldo I en Viena [cat. 59]. También incluimos un ejemplar del libro que Francisco de Arce preparó con la relación de las fiestas reales que organizó la ciudad de Lisboa para recibimiento de Felipe III en 1619 [cat. 65].

Otros cortejos muy importantes en el ritual de corte eran los relacionados con la recepción de embajadas extranjeras, como las celebraciones que se hicieron en Madrid al príncipe de Gales en 1623. También las legaciones ordinarias y extraordinarias de la monarquía en otras cortes europeas solían preparar solemnes entradas con todo el servicio, guardarropa y mobiliario del embajador y su familia. Las cabalgatas de este tipo más espectaculares eran las que tenían lugar en Roma.

Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio: «Ceremonial de la majestad y protesta aristocrática. La Capilla Real en la corte de Carlos II», en Carreras, Juan José, y Bernardo J. García García (eds.): *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 345-410.

Bonet Correa, Antonio: «Velázquez, arquitecto y decorador», *Archivo Español de Arte* (1960), pp. 215-249.

Bouza Álvarez, Fernando: «La "soledad" de los reinos. El Portugal de los Felipes en la Monarquía del Rey Ausente», en González Enciso, Agustín, y Jesús Mª. Usunáriz Garayoa (dirs.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España moderna (1500-1814)*, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 155-162.

Checa Cremades, Fernando, y Rosario Díez del Corral: «Arquitectura, iconografía y simbolismo político: La entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III de España, en Milán en el año 1598», en Schnapper, A. (ed.): *La scenografia barocca. Atti del XXIV Congreso CIHA, Bologna 10-18 settembre 1979*, Bolonia, Clueb, 1982, pp. 73-83.

Clare, Lucien: «La fonction des chars dans les fêtes ibériques du XVIIe siècle: événements historiques et spectacle», en Mamczarz, Iréne (ed.): *Le théâtre et l'opéra sous le signe de l'histoire. (Actes du 6e Séminaire International, Paris, 17-18 juin 1993),* París, Klincksieck, 1994, pp. 13-38.

García García, Bernardo J., y María Luisa Lobato López (eds.): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.

Kubler, G.: «Archiducal Flanders and the Joyeuse Entrée of Philip III at Lisbon in 1619», *Jaarboeck van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten* (1970), pp. 157-211.

Lageirse, Marcel: «La joyeuse entrée du prince Philippe a Gand en 1549», en Jacquot, Jean (ed.): *Les Fêtes de la Renaissance. IIe Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance (Bruselas, Amberes, Gante, Lieja, 2-7 septiembre 1957)*, París, CNRS, 1960, vol. II, pp. 297-306.

Landwehr, J.: *Splendid ceremonies. State entries and royal funerals in the Low Countries, 1515-1791. A bibliography*, Leiden, 1971.

Martin, John Rupert: *The Decorations for the Pompa Introitus Fernandi. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part. XVI*, Bruselas, Arcade Press, 1972.

Pérez Samper, María de los Ángeles: «La presencia del rey ausente: las visitas reales a Cataluña en la época moderna», en González Enciso, Agustín, y Jesús M.ª Usunáriz Garayoa (dirs.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España moderna (1500-1814)*, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 63-116.

Río Barredo, María José del: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.

Roeder-Baumach, Irmengard von: *Versieringen bij blijde inkomsten gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16e en 17e eeuw*, Amberes, 1943.

Silva, Francisco Ribeiro da: «A viagem de Filipe III a Portugal, itinerários e problemática», *Revista de Ciencias Históricas*, II (1987), pp. 223-260.

Simal López, Mercedes: «La llegada de Mariana de Neoburgo a España. Fiestas para una reina», *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 3 (2000), pp. 101-124.

Suárez Quevedo, Diego: «Fiesta barroca y política en el reinado de Carlos II. Sobre el triunfal destierro a Toledo de Mariana de Austria (1677)», *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 3 (2000), pp. 57-100.

Thomas, Werner, y Luc Duerloo (eds.): *Albert & Isabella, 1598-1621. Essays*, Bruselas, Brepols, 1998.

Tortoreti, Vicenzo: *Capilla Real con observaciones propias de la del Rei Catholico N. S. D. Felipe IV el Grande*, Madrid, Francisco Sánchez, 1630.

Tovar Martín, Virginia: *El barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII,* Madrid, Ayuntamiento, 1985.

Varela, Javier: *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990.

Varey, John E., y Abdón M. Salazar: «Calderón and the Royal Entry of 1649», *Hispanic Review*, XXXIV (1966), pp. 1-26.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa: «La ciudad como escenario teatral. La Galería o *calle* de los Reinos, una decoración efímera de la corte de Carlos II», en *Théâtre. Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovia, Editions de l'Université de Varsovie, 1997, pp. 321-337.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa: *La entrada en la corte de María Luisa de Orléans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

55

56

57

[55]

Francesc Via

Fiesta del gremio de plateros por la entrada de Juan José de Austria, 1677

Estampa calcográfica, 340 x 445 mm

Barcelona, Museu d' Història de la Ciutat de Barcelona [1157]

[56]

Melchiorre Gherardini

Entrada del cardenal infante de España en Milán, 1633

Estampa calcográfica, 165 x 110 mm

Milán, Civica Raccolta di Stampe «Achille Bertarelli», Castello Sforzesco [A.S. M. 1-13]

[57]

Gomar Wonters

Entrada en Roma del embajador imperial Antonio Floriano de Liechtenstein, 1692

Estampa calcográfica, 508 x 745 mm

Roma, Museo di Roma. Gabinetto Comunale delle Stampe [G. 168]

[58]

Bartholomäus Kilian

Cortejo en Viena con ocasión del Juramento de los Estados de la Baja Austria a Fernando IV (1651)

Estampa calcográfica, 425 x 810 mm

En *Warhaffie Beschreibung Wie es mit der Erbhuldigung, so den Fünfften Septembris Anno Sechzehenhundert Ain vnd Funfftzig [...] gelaist, abgeloffen, vnd was für Caeremonien dabey gehalten worden*, Viena, Johann Jakob Kürner, 1652

St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv, Ständ. Arch. Herrenstandsarchiv [Leg. VI, Nr. 3, hoja 6]

58

[59]

Anónimo

Entrada de la infanta Margarita Teresa en Viena como esposa del emperador Leopoldo I (1666)

Estampa calcográfica, 332 x 535 mm

En Matthäus Merian, *Theatrum Europaeum [...]*, vol. 10 (1665-1671), Fráncfort del Meno, 1703

Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen [Bi 1655]

59

60

60

[60]

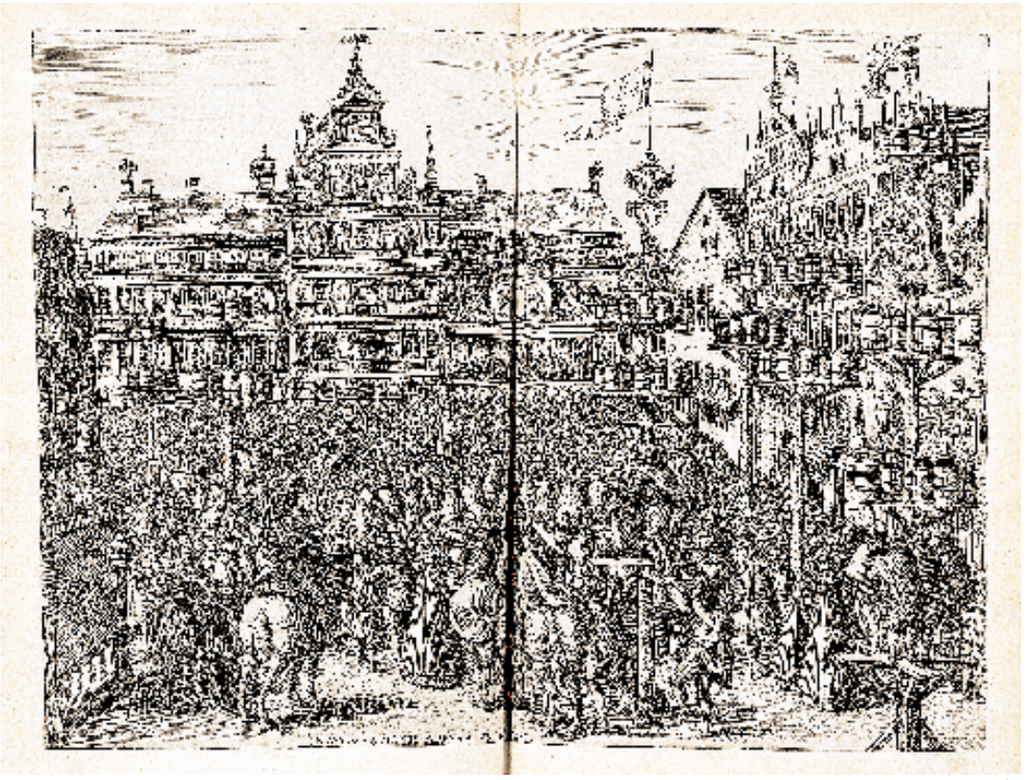
Melchior Küsel

Cortejo de los participantes en un torneo organizado en Múnich con ocasión de la visita del emperador Leopoldo I, 1658

Estampa calcográfica, aguafuerte, 195 x 460 mm

En Giovanni Battista Maccioni, *Aplaussi festivi barriera rappresentata in Monaco alla venuta quivi dell'Invittissimo Cesare Leopoldo Augusto...,* Múnich, 1658

Múnich, Bayerische Staatsbibliothek [Bav. 2165 II, 1]



61

[61]

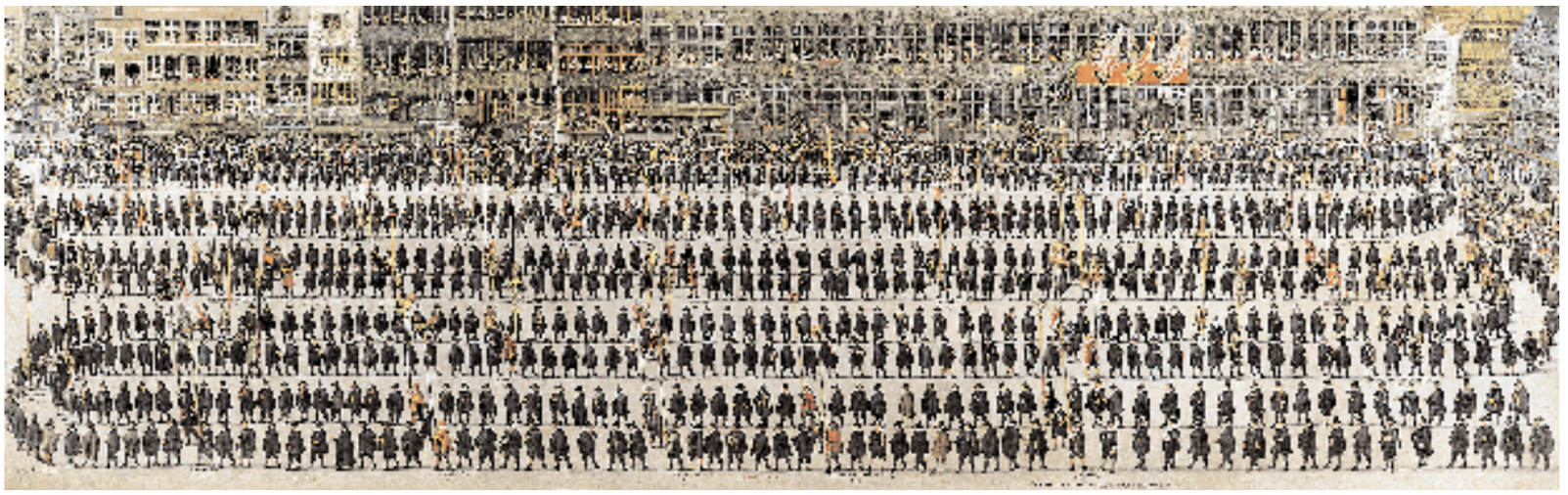
Van der Borcht

Entrada de Alberto e Isabel Clara Eugenia en Amberes

Estampa calcográfica, 395 x 265 mm

En Johannes Bocchius, *Historica narratio profectiones et inaugurationis...*, Amberes, Oficina plantiniana *apud* Iohannem Moretum, 1602

Madrid, Biblioteca Nacional [R/22251]



62

[62]

Denis Van Alsloot

Fiestas en el Ommeganck o Papagayo, en Bruselas. Procesión de los Gremios en la Gran Plaza, 1616

Óleo sobre lienzo, 130 x 380 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado (depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores) [1347]

63

[63]

Jean Gaspard Gevaerts

Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis...

Amberes, Theodor A. Thulden, 1642

580 x 420 mm

Madrid, Biblioteca Nacional [R/818]

64

[64]

Círculo de Frans Floris

Entrada en la villa de Bruselas de doña María de Portugal

Tinta, lápiz, *gouache* y acuarela sobre pergamino, 293 x 388 mm

Extraído de *Álbum de Bruselas*, Bruselas, 1565

Varsovia, Biblioteka Uniwersitecka [Álbum de Bruselas, Royal Collection, Vol. 775, n.º 3]

[65]

Francisco de Arce

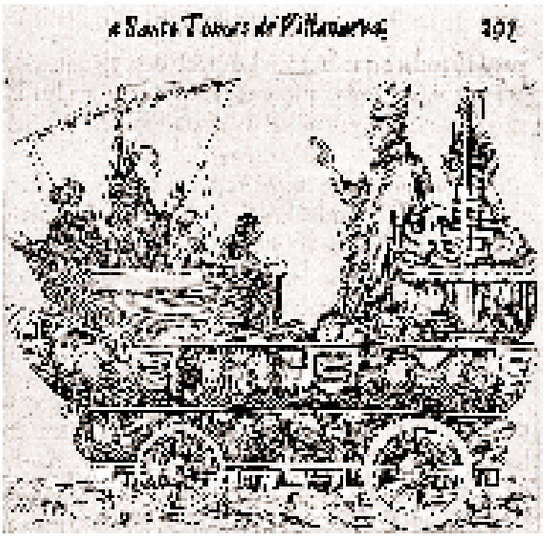
Fiestas reales de Lisboa desde que el Rey entró hasta que salió

Lisboa, Iorge Rodríguez, 1619

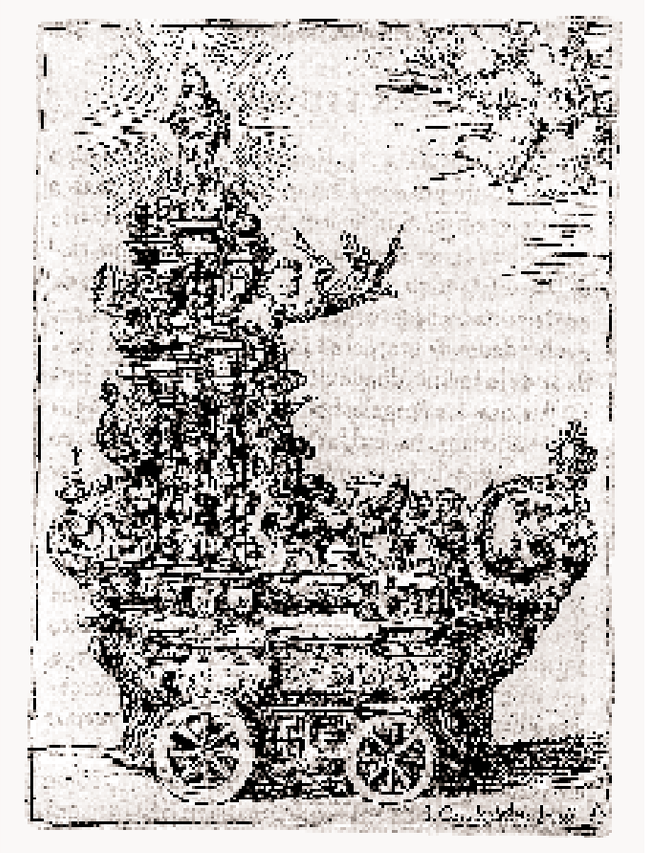
195 x 145 mm

Madrid, Biblioteca Nacional [R/30877]

65



66



67

[66]

Carro del oficio de pescadores

Estampa calcográfica, 200 x 143 mm
En *Solemnidad festiva con que la ciudad de Valencia...*,
Valencia, Jerónimo Villagrasa, 1659
Madrid, Biblioteca Nacional [3/35873]

[67]

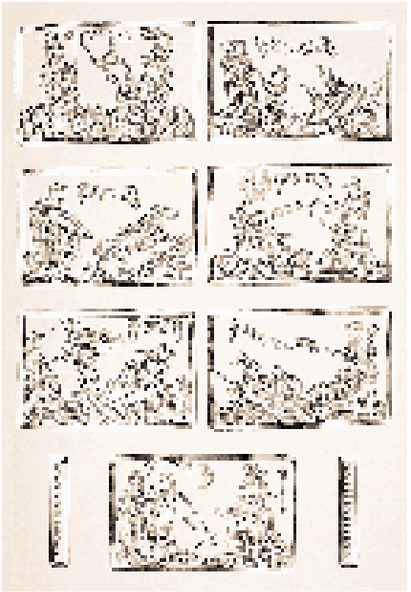
Anónimo
Carro triunfal de las fiestas de Valencia

Estampa calcográfica, 205 x 150 mm
En *Fiestas que se celebró en Valencia a la Inmaculada Concepción, ofrecidas al rey*, 1663
Madrid, Biblioteca Nacional [3/18636]

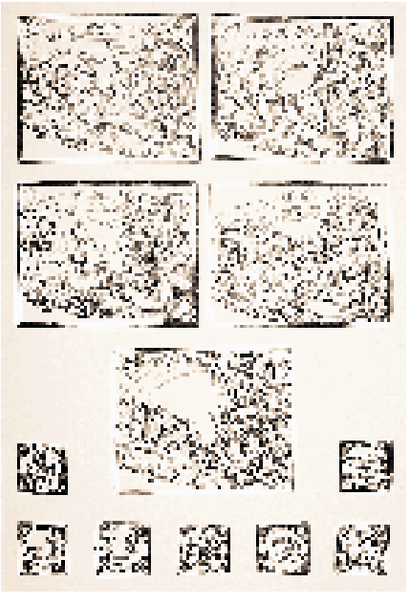
[68]

Dioses en carros celestes

Xilografía (facsímil), 360 x 260 mm
En Joan Amades, *Xilografies Gironines*, Girona, J. M. Gironella, 1947, vol. I
Girona, Museu d'Art de Girona [132739]



68



68

[69]

Anónimo

Carro de Europa del torneo representado en Nápoles con ocasión del nacimiento del infante Felipe Próspero (1658)

Estampa calcográfica, 320 x 1.050 mm
En Andrea Cirino, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenis[si]mo Prencipe di Spagna nostro Signore dall'Ecc[ellentissi]mo Sig[no]r Conte di Castriglio Vicerè...,* Nápoles, 1659, p. 215
Viena, Österreichisches Theatermuseum [622.230 D. Th. Rara]

69

[70]

Gerhart Bouttats según Nicolaus van Hoy
Carro del elemento del Aire del ballet ecuestre representado con ocasión de la boda del emperador Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa (1667)

Estampa calcográfica, 403 x 310 mm
En *Allerhöchst-feyerliche Festivitäten Welche bey dem Allerglorwürdigsten Beylager der beyden Allerdurchläuchtigsten Majestäten Leopoldi I. Römischen Kaysers [...] und Margaritae Teresae, Geborner Infantin von Hispanien [...] Nach und nach in der Kayserl. Burg und ausserhalb derselben gehalten worden*, [s.l.], [s.n.], 1667, pp. 40 y 41
Viena, Wiener Stadt- und Landesbibliothek [A 73.831]

[71]

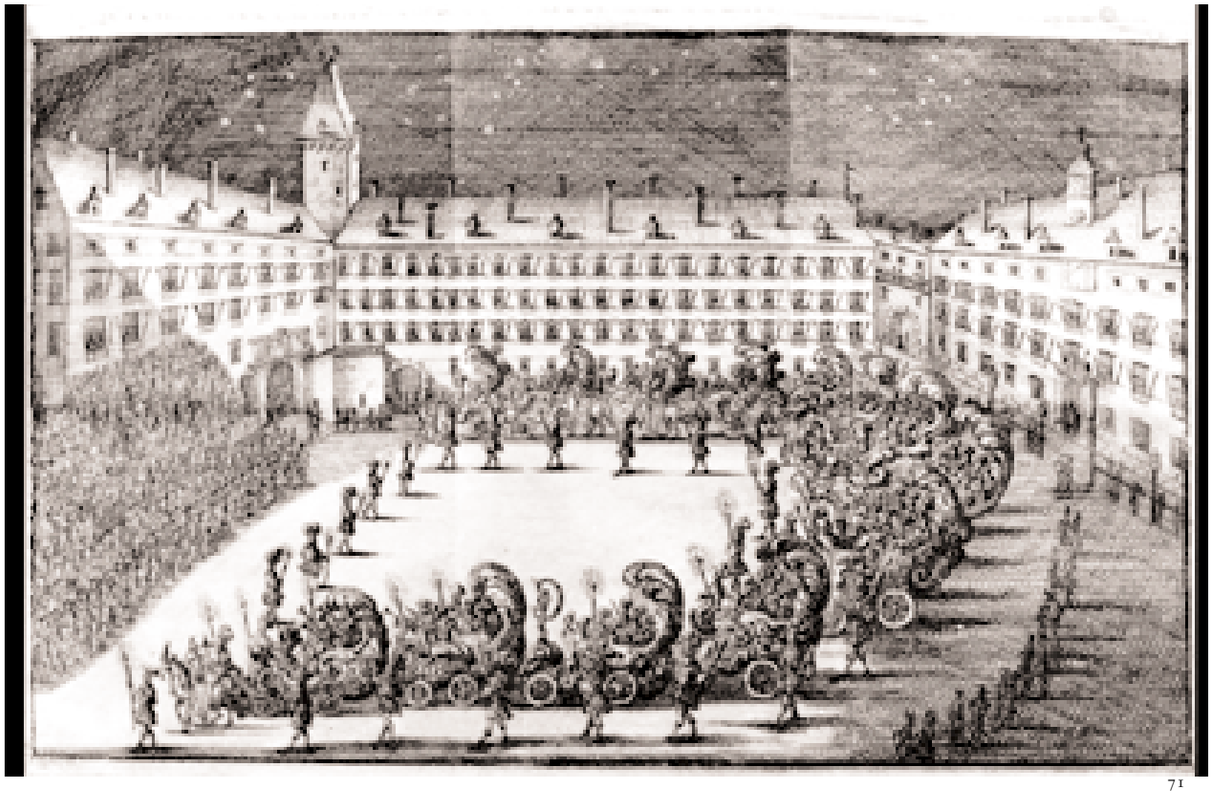
Anónimo

Carros triunfales en el patio del palacio imperial con ocasión de la boda de José I con la princesa Guillerma Amalia de Brunsvick-Luneburg (1699)

Estampa calcográfica, 340 x 508 mm

En Johann Ferdinand Xaver Fachner, *Erfreutes Wienn Welches denen Allerdurchleuchtigst=Großmächtigsten Röm. und Ungarischen Königl. Mayestätten Josepho I. [...] Und Wilhelminae Amaliae, Gebohrnen Hertzogin von Braunschweig=Lüneburg...*, Viena, Susanna Christina Cosmerovia, 1699

Viena, Wien Universitätsbibliothek [I 256.160]



71

POESÍA DE LA FIESTA

José María Díez Borque

La pluralidad poética del Barroco y su desbordante mundo celebrativo marcan el sentido de la poesía visual de la fiesta. Tópico es referirse a los contrastes del Barroco, pero es inevitable repetir que si, por una parte, hubo una poesía «marginal», de sátira política, crítica, pornográfica, por otra, existió una poesía celebrativa, exaltadora, hasta límites que hoy resultarían difíciles de asumir si no conociéramos los excesos admitidos en la época.

A la poesía «celebrativa» pertenecen los textos expuestos. Se enmarcan en la literatura de la *fiesta* de la vida y de la muerte de reyes y nobles, de hechos de la realeza, canonizaciones, exaltación hagiográfica, etc. Dentro de esta abundantísima poesía celebrativa interesa la producida en lugares públicos, al margen de libros y manuscritos, aunque hayan sido éstos los que nos la hayan transmitido. Hay en ella un desbordante ingenio en la asociación de verso e imagen. El camino que se propone recorrer aquí es el de la poesía que es imagen en sí misma, que nos lleva a los terrenos del caligrama en su variedad de formas y procedimientos. Haré un breve recorrido, comenzando por las formas más sencillas.

El acróstico, muy utilizado para variados fines en diversos tiempos y lenguas, es, en sus formas elementales, uno de los recursos más sencillos de ingenio en la poesía «visual», pero puede llegar a cotas importantes de artificio, llenas de imaginación y complejidad, particularmente cuando se asocia con otros recursos gráficos.

Hubo acrósticos continuados, al principio y dentro de la estrofa, para formar una frase o nombre completo, sumándose la ingeniosidad añadida de que todos los versos terminen con la misma letra, que se resalta tipográficamente en una llamativa disposición visual.

Llegamos, dentro de la andadura del soneto acróstico, en progreso de complicación y belleza formal, a los sonetos en cascada, radiales en forma de sol, cruzados, etc. Son formas de superior artificio, ingenio y placer para la vista.

Dentro de los sonetos acrósticos, hubo ejemplos de acróstico al principio, dentro de la estrofa y cruzado en forma de aspa, que constituye un auténtico esfuerzo de ingenio en la disposición tipográfica, más porque hay que dejar letras libres para el acróstico cruzado.

También se jugó con el artificio de sílabas intermedias comunes y, en éste y otros casos, con el de la terminación común. Esta disposición escalonada de sílabas comunes y coincidencia final no supone poco ingenio en la construcción gráfica del verso. Lo que me interesa subrayar, en cuanto a los efectos visuales, es que el poema parece adoptar una forma laberíntica y caótica, frente al verso seguido, pero, en realidad, es un recurso poco complejo y de sencilla resolución, frente a otros que suponen una mayor complejidad de lectura. El recurso de ingenio se basa en alterar gráficamente la estructura formal de la palabra, lo que significa romper la disposición lineal del verso. Esta ruptura de la disposición lineal del verso nos lleva, en progreso de complejidad, desde la sílaba a la palabra, a parte del verso, verso completo y estrofa, en una variedad de posibilidades frente a la forma lineal fija y única.

De la poesía «visual» basada en estos artificios que afectan a sílabas y palabras vamos ahora a los laberintos que se construyen jugando con la disposición de los versos, que permiten distintas lecturas, y poemas que pueden leerse de derecha a izquierda, de abajo hacia arriba, siguiendo los movimientos de las fichas del ajedrez, etc. Momento es ya de inter-

narnos en la selva de los laberintos de letras y/o números, que llegan muy alto en el ingenio, en la belleza de la disposición gráfica y en las exigencias al lector, que deberá resolver una variada posibilidad de correspondencias de letras y números, de letras en disposición aparentemente caótica, etc. Aparte de los valores visuales de situarse ante composiciones toda números y/o letras, está la necesidad del lector de construir el «texto», con distintos grados de dificultad, según los casos. Estas ingeniosidades tienen larga tradición y se han producido en diversas culturas.

El laberinto de números, con las características que acabo de señalar, asociado a imágenes representativas (llave, túmulo...), aparece repetidamente en la poesía celebrativa de la época.

El laberinto de letras —del que serían pobre recuerdo, y no poético, algunos pasatiempos actuales— ofrece, a primera vista, una aparente caótica acumulación de letras, con atractiva disposición tipográfica, pero que permiten leer numerosas veces determinados versos.

El laberinto de letras y números alcanzó otras cotas de ingenio, como la formación de poesías en distintas lenguas, la necesidad de operaciones matemáticas para resolverlo, la articulación del orden músico y aritmético, etc.

Las disposiciones en bandera, radial, circular y, especialmente, en cruz han gozado de gran favor en la larga tradición caligramática en distintas lenguas. Numerosos y bellos son los ejemplos que figuran en las colecciones.

De romances mudos hay testimonios en cartelones, pinturas, grabados... Suponen una forma de aguzar el ingenio para resolver la serie articulada de imágenes y textos, en una suerte de jeroglífico visual. Este modo de asociar imagen y verso tiene unos alcances didácticos, sorprendentes, en su peculiar forma de comunicación literaria.

Llegamos al final de un camino de ingenio que nos ha conducido desde los acrósticos al romance mudo, pasando por diversos y variados «excesos» de forma. Una poesía exaltadora y celebrativa, que repite temas, ideas, rasgos de estilo; creada por unos poetas de oficio y técnica —cuyos nombres no siempre aparecen—, frecuentemente acusados de falta de inspiración literaria.

MEDIOS Y PROCEDIMIENTOS DE DIFUSIÓN

Nunca podemos desatender —por más que se haga con frecuencia— los modos y forma de la difusión literaria. En el caso de la poesía visual es especialmente necesario porque nos llevan a un mundo apasionante de comunicación literaria al margen, en general, de libros y manuscritos, por más que hayan sido éstos quienes nos la hayan conservado.

Nos encontramos con poesía en pirámides, túmulos, altares, pedestales, arcos, castillos de fuego, carros, colgaduras en interiores y exteriores, etc. Uno de los aspectos más sugestivos es el doble plano de la articulación de imágenes: las de la propia poesía y las del soporte de ésta, con un complejo cruce de asociaciones, sensaciones, significados. Pero además de en las arquitecturas efímeras hubo poesía en banderas, estandartes, escudos, a la espalda de personajes, y también en flores, aves vivas, arrojada desde los carros en el recorrido del cortejo, y hasta se da el caso curiosísimo de poesía en danzantes, que cambia con los pasos de la danza, una auténtica literatura «haciéndose».

Baste y sobre con lo citado para que el lector se percate de la variada riqueza de posibilidades al margen de la difusión en libro y manuscrito, incluso de la voz. Habría que entrar, si espacio hubiera para ello, en las relaciones de los procedimientos vistos con voz, manuscrito, impreso, en esa compleja vida literaria de la poesía aurisecular. En todo caso, esta breve introducción sirve para enmarcar, sin más, el limitado número de testimonios y recursos incluidos en la muestra.

Para una amplia información bibliográfica remito, de una vez, a Díez Borque, J. M.ª: «Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces», en Díez Borque, J. M.ª (ed.): *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Comunidad, 1993, pp. 251 y ss., que utilizo aquí.

72

[72]

Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M.C. de la Emperatriz doña María de Austria a 21 de Abril de 1603

[S.l.], [s.n.], 1603

210 x 170 mm

Madrid, Real Academia Española [39-VII 29]

73

[73]

Laberinto dedicado a doña María Sofía Isabel, reina de Portugal

Acuarela sobre papel, 310 x 290 mm

En Varios autores, *Poesías, laberintos e amalgamas sobre doña María Sofía Isabel,* siglos XVI-XVII, fol. 249v

Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra [Mss 582]

[74]

Laberinto dedicado a doña María Sofía Isabel, reina de Portugal

Tinta sobre papel, 220 x 170 mm

En Varios autores, *A Pheniz de Portugal Prodigioza em seus nomes D. Maria Sofia Isabel,* siglo XVII, fols. 26v-27r

Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra [Mss 346]

Mote

Feniz a mais bella Roza.

Glosa.

Como Feniz, como Flor,
(Que assi chamarlhe convenia
A rain singular Rayna)
Deve acclamar nosso amor;
Se pois do Sol ao arder
Feniz se alcusa formoza,
Como Flor com Imperiosa,
Doz da Fama este Clarim,
Que he de Tyria no Jardim
Feniz a mais bella Roza.

74

75

[75]

Agustín de Lara

Acróstico radial dedicado a Carlos II

Estampa, 200 x 150 mm

En *Academia que se dio asumpto la religiosa y Cathólica Acción que el Rey Carlos II [...] executó el día 20 de enero de este año de 1685,* [S.l.], Sebastián de Armendáriz, 1685

Madrid, Biblioteca Nacional [VE 128-40]

[76]

Anónimo

Acróstico radial dedicado a María Luisa de Borbón, 1689

Estampa, 210 x 160 mm

En *Cantos fúnebres de los cisnes del Manzanares a la temprana muerte de su mayor Reyna doña María Luisa de Borbón*, [Madrid, 1689]

Madrid, Biblioteca Nacional [R/ 2634 (1)]

[77]

Anónimo

Laberinto a la muerte de María Luisa de Borbón

Estampa, 425 x 285 mm

En *A las reales y sumptuosas y funestas honras que se celebraron en el Real Convento de Nuestra Señora de la Encarnación por la Sereníssima Señora Doña María Luisa de Borbón...*, 1689

Madrid, Biblioteca Nacional [VE/ 24-61]

[78]

Pedro Pablo Pomar

Soneto «en cascada» y diversos recursos dedicado a María Luisa de Borbón

Estampa, 295 x 195 mm

En *Exclamación a la muerte de la Reyna N.S. María Luisa de Borbón*, 1689

Madrid, Biblioteca Nacional [VE/ 24-22]

[79]

José Rocaberti

Cenotafio numérico a la muerte de Carlos II

Estampa, 205 x 155 mm

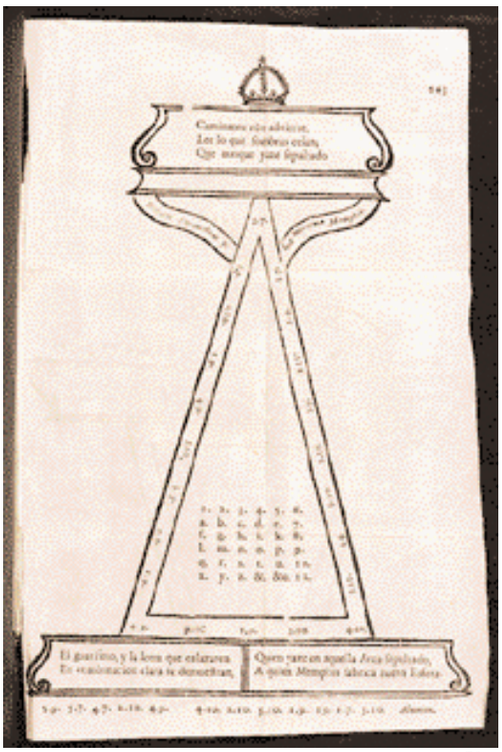
En *Lágrimas amantes de la excelentíssima Ciudad de Barcelona [...] en las Magníficas Exequias que celebró a las Amadas y Venerables memorias de su difunto Rey y Señor don Carlos II...*, Barcelona, Juan Pablo Martín, por Francisco Barnola, 1701

Madrid, Biblioteca Nacional [2/49429]

76

77

78



79

DIVERSIONES DE LA FIESTA

Bernardo J. García García

TOROS

En las festividades civiles y religiosas que jalonaban el calendario ordinario y extraordinario de las ciudades y villas españolas del Siglo de Oro, pero también en el entorno de algunas de las legaciones diplomáticas de la monarquía en otras cortes europeas, el encierro de vaquillas, vacas, bueyes o toros que se corrían por las calles o que se soltaban con artificios espectaculares más peligrosos, como los del *toro de fuego* o los *enmaromados*, representaban una de las formas de entretenimiento más populares. Muchas de estas variantes también se incluían en las celebraciones cortesanas y señoriales, al igual que el despeño de toros que se practicaba en el muelle de Denia o en la villa ducal de Lerma en tiempos de Felipe III. Estas fiestas de toros solían terminar con capeas improvisadas y el sacrificio de los animales para el reparto o venta de su carne entre los vecinos. Existían además invenciones casi circenses que se podían ofrecer dentro de una fiesta taurina especial, como la lucha con perros, las burlas de las corridas de enanos y bufones, el engaño del hombre de la tinaja o del tonel, los toreadores disfrazados de mujer, los volatines que hacían piruetas con monos sobre los toros, y los muñecos del *dominguillo*.

Sin duda, el entretenimiento taurino más importante era la *corrida* que se realizaba en plazas públicas y señoriales. Aunque tradicionalmente se ha considerado que esta clase de espectáculos sólo estaba reservada al protagonismo de la nobleza, que intervenía toreando a caballo, desde principios del siglo XVII ya existían toreadores espontáneos y profesionales que no pertenecían siempre a la nobleza y lidiaban las reses tanto a pie como a caballo practicando diferentes suertes (*lanzada*, *rejón*, *capea*, *dardos*). Los espontáneos se lanzaban a la plaza a sortear los toros, desjarretarlos, acuchillarlos o a intentar cualquier otra invención. Eran convocados por las autoridades unas horas antes para la entrega de una banda de tafetán de color como distintivo necesario para saltar al coso para torear. Según el gusto del público asistente, recibían recompensas que no superaban los 50 reales. Los toreadores profesionales, en cambio, eran contratados previamente por cantidades que oscilaban entre 60 y 250 reales, y en las condiciones para lidiar se especificaba cuál sería la faena a realizar y la remuneración que percibiría toda la cuadrilla.

Todos los tratados coetáneos dedicados a la enseñanza de las habilidades ecuestres de los caballeros solían incluir algunos capítulos con preceptos para «torear con rejón, lanza y espada». El almirante de Castilla Juan Enríquez de Cabrera publicó en 1683 unas interesantes *Reglas para torear,* en las que resumía las principales condiciones que estimaba necesarias para realizar una buena faena. Recomendaba escoger un caballo mañoso, rápido, elegante, y armas más cortas para manejarlas mejor, pero, sobre todo, «medir la plaza» fijándose en qué sitio escogía el toro por querencia nada más salir a ella. Limitaba el uso de la espada en los lances de peligro, como la pérdida del rejón, el sombrero, la capa o los aderezos del caballo, salvo en caso de que hubiera resultado herida su montura. Para tomar las suertes debía buscarse al toro de frente y mejor si quedaba parado. Las embestidas debían ser recias y derechas, evitando aquellas en que el animal acometía culebreando o de forma atravesada. Las *suertes del rincón*, frecuentes en estas plazas que solían ser de for-

mas cuadradas y rectangulares, eran «más científicas y alcanzan más crecido aplauso». Pueden verse representadas en algunas fiestas de toros de la Plaza Mayor de Madrid.

En la suerte más antigua de la *lanzada*, el jinete sostenía la lanza sobre su pecho con fuerza para aguantar la embestida frontal del toro. Las lanzas, que podían ser de fresno o pino de unos tres metros y medio rematadas con puntas de hierro, se tostaban al horno días antes o se les hacían unas muescas disimuladas con cera para que se quebrasen con más facilidad en el momento del impacto. El *rejoneo* se convirtió en la suerte a caballo más importante de las fiestas taurinas del Siglo de Oro, aunque a veces se combinaba con la lanzada y también podía ejecutarse con una postura inicial del caballo que esperaba la embestida del toro *al rostro* (de frente), *al estribo* (de lado) o *al anca* (de espaldas). El jinete avanzaba hacia el toro al paso, girando el caballo en el momento preciso para colocar el rejón, que era de pino y medía algo más de metro y medio, quebrándolo al hincarlo. Acompañando a los toreadores, se distribuían por toda la plaza entre ocho y veinticuatro lacayos, cuyo cometido era proporcionar los rejones a su señor y atraer la atención del toro en caso de peligro. El rejoneo se ejecutaba de forma simultánea entre varios caballeros asistidos por sus respectivas cuadrillas. Esta abundancia de gente en el coso propiciaba las cogidas, que por su número mostraban la bravura de los toros lidiados.

Existían algunas suertes *de adorno* para dar más vistosidad a la faena, como la de la *caña* o *varilla*, que consistía en burlar al toro con una vara larga de mimbre golpeándolo en los morros y los cuernos para hacerlo embestir o correr sin causarle daño. Cuando el toro era muy bravo y peligroso, se le cortaba el corvejón o jarrete para derribarlo con una lanza rematada por una cuchilla en forma de media luna y, una vez caído, la plebe se encargaba de acuchillarlo. A finales del siglo XVII, se introdujo la obligación de estoquear al toro por los toreadores contratados.

Para organizar los pormenores de la fiesta se designaban dos comisarios del ayuntamiento. Entre sus cometidos estaban la compra de las reses, la contratación de los toreadores y el acompañamiento musical formado por cuatro atabaleros y uno o dos trompetas, el encargo de los tablados para ubicar al público, y el adorno y vallado de la plaza, que se cubría de arena y se regaba antes de las faenas. Debían preparar también las armas que se jugaban en cada suerte (garrocha, lanza, rejón, espada, dardos), las mulas para la recogida de los toros sacrificados y la merienda que se ofrecía durante la corrida a las autoridades asistentes. El público, que acudía en masa a presenciar las corridas de toros, se colocaba guardando en general una clara jerarquía socioeconómica, entre los balcones, ventanas y terrazas que daban a la plaza, los tablados levantados en las bocacalles y la barrera que delimitaba el ruedo taurino. El espectáculo solía durar entre dos y tres horas, y los precios solían variar considerablemente entre los distintos tipos de localidades. Pese a las prohibiciones legales, el fenómeno de la reventa a precios que excedían los tasados oficialmente y el elevado número de personas que accedían a los tablados sin pagar solían ocasionar bastantes problemas. Eran frecuentes los accidentes provocados por el derrumbe de los tablados.

Podemos contemplar dos lienzos y un grabado iluminado con sendas fiestas de toros en la Plaza Mayor de Madrid, que fue concebida para dar mayor espacio y lucimiento a este tipo de fiestas acompañadas habitualmente por juegos de cañas [cat. 81-83]. En estas dos imágenes podemos apreciar la disposición de las cuadrillas, la ubicación del público y el orden protocolario en los balcones de la Casa de la Panadería presidida por el balcón real y su dosel. Junto a ellas encontramos una vista de Madrid desde el puente de Segovia con un encierro, en el que los caballeros conducen con sus garrochas a los toros hacia un coso improvisado en la ribera, para que toreadores a pie y a caballo realicen distintas suertes [cat. 80].

Por iniciativa de algunos embajadores españoles, se ofrecieron fiestas de toros en ciudades como Roma o Florencia. Las más espectaculares fueron las que el marqués del Carpio organizó cada domingo entre el 17 de julio y el 7 de agosto de 1677 en la Piazza di Spagna, mostrando faenas a la usanza española y encarnizadas luchas de perros y toros.

TORNEOS Y OTROS EJERCICIOS ECUESTRES

Las tradiciones de los juegos ecuestres de armas que practicaba la nobleza desde la Edad Media se mantenía vigente, más ritualizada y menos violenta, realizando juegos caballerescos de desafío como las *cañas* y los *torneos*, y ejercicios ecuestres de habilidad como la *sortija* o las *cabezas*, que eran explicados con detalle en tratados de caballería a la jineta como el de Pedro Aguilar (Málaga, 1600).

De origen morisco, el célebre *juego de cañas*, que no solía faltar en cualquier día de fiesta importante para la corte, se componía de una serie de cuadrillas de caballeros, cada una con cuatro, seis u ocho miembros, según la amplitud de la plaza donde se realizaba. Iban montados en sillas de jineta, ataviados con libreas diferentes por cada cuadrilla, ricamente adornadas con bordados, plumas y pasamanería. En su brazo izquierdo portaban una adarga (escudo de cuero en forma ovalada o de corazón) donde estaba representada la divisa y el mote que identificaba a la cuadrilla, dejando el derecho libre para jugar las armas. Antes de empezar la exhibición, entraban en la plaza los padrinos acompañados por muchos lacayos, cada uno por un extremo hasta coincidir en el centro, allí se desafiaban públicamente en defensa de sus divisas y lemas, reconocían después la plaza desfilando con sus respectivas cuadrillas, que ocupaban enseguida sus puestos para dar paso al enfrentamiento con las espadas o con cañas (lanzas). La cuadrilla que iniciaba el juego atravesaba la plaza tirando las cañas contra la cuadrilla adversaria que se defendía con sus adargas, y perseguía a la atacante a galope tendido. Sucesivamente se iban cargando unas cuadrillas a otras. Los jueces determinaban los premios según el lucimiento de las libreas y la calidad de las monturas, la armonía de la cuadrilla en las carreras y la habilidad mostrada en el ataque y la defensa.

Todavía se practicaban en algunos grandes acontecimientos festivos de las cortes europeas, torneos a pie y a caballo a la antigua usanza. Luciendo vistosos penachos de plumas y soberbias armaduras de parada (véase, por ejemplo, el arnés que perteneció a Rodolfo II y el archiduque Ernesto de Austria [cat. 86]), los caballeros de cada cuadrilla aparecían acompañados por tamborileros, pífanos, pajes, portaestandartes y padrinos. La cuadrilla del mantenedor debía defender su lema frente a las tres cuadrillas de los aventureros. En el centro de la plaza cuadrada o circular donde se enfrentaban por parejas y en grupo las distintas cuadrillas, se colocaba una barra en forma de barandilla para separar a cada lado a los caballeros que procuraban derribarse con sus largas lanzas. La lucha podía seguir a pie con las espadas o en forma de escaramuzas de todos contra todos. Los espectadores se acomodaban en gradas, tablados y ventanas ricamente adornadas con lujosos tapices, banderolas y escudos. Pese a la crudeza de algunos accidentes, en ocasiones mortales, semejantes diversiones nunca eran a muerte, pues se trataba de juegos corteses de exhibición que recreaban las hazañas de los antiguos caballeros andantes, reavivadas en la imaginación de los lectores contemporáneos con las más fantasiosas novelas de caballerías del siglo XVI, escenificadas o remedadas en este tipo de encuentros con máscaras alusivas a sus protagonistas. El torneo a caballo siguió practicándose a lo largo de todo el siglo XVII, y muestra de ello son los ejemplos de la fiesta ofrecida en Nápoles en 1658 por el nacimiento de un hijo varón a la reina Mariana de Austria [cat. 84], o el torneo que se celebró en Palermo con motivo de las bodas de Carlos II con María Luisa de Orleans en 1679.

En determinadas celebraciones galantes, y sobre todo con motivo de enlaces matrimoniales o mascaradas cortesanas, se recurría al lanzamiento de las llamativas *alcancías*, que eran unas bolas o huevos rellenos de flores, cintas, aguas de olor o polvos perfumados que los jinetes se arrojaban unos a otros corriendo a caballo y cuyo impacto trataban de recibir sobre sus escudos para que reventasen de manera espectacular. Entre los ejercicios y juegos ecuestres más habituales habría que recordar asimismo el de las *cabezas*, que consistía en probar distintas armas contra unas cabezas de trapo y paja. La lanza se ensartaba en una cabeza dibujada o en una *sortija* (pequeño aro de metal), pendientes de un palo o *estafermo* (figura articulada de madera con un escudo). La pistola larga de caballería o el mosquete se disparaba a la

carrera contra otra cabeza colgante, y por último, con la espada se procuraba recoger del suelo una tercera cabeza. Estos ejercicios formando un circuito procedían del adiestramiento militar, pero resultaban muy vistosos en determinadas exhibiciones festivas.

Otra diversión nobiliaria a caballo muy frecuente era la *encamisada*: en ella los jinetes ataviados ligeramente con sus camisas y ropa de casa salían montados a recorrer al trote calles y plazas voceando el motivo de la celebración. Cuando se hacía de noche aprovechando las luminarias que alumbraban la ciudad, blandían antorchas o farolas. En paseos públicos como el del Prado de San Jerónimo de Madrid y en plazas como la Piazza Navona en Roma solían organizarse carreras y exhibiciones a caballo.

El gusto por los ejercicios ecuestres llevó a concebir espectáculos como los ballets ecuestres de origen florentino, que las cortes de los Austrias ya conocían por su uso en la celebración de los enlaces matrimoniales con los Médicis, y especialmente en el caso de Cosimo II de Toscana con María Magdalena de Austria. Entre los ballets ecuestres más importantes que organizó la corte imperial en el siglo XVII cabría destacar los de las bodas de Fernando III con la emperatriz María en 1631 titulado *Il Sole e dodici segni del Zodiaco*, y los de Leopoldo I con Margarita Teresa en 1667, *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* [cat. 233].

Amorós, Andrés: «Tauromaquia», en Amorós, Andrés, y José María Díez Borque (eds.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 507-517.

Anselmi, Alessandra: *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, De Luca, 2001.

Caro Baroja, Julio: *El estío festivo (Fiestas populares de verano)*, Madrid, Taurus, 1984.

Claramunt, Fernando: *Historia ilustrada de la tauromaquia*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

Enríquez de Cabrera, Juan Gaspar, almirante de Castilla: *Fragmentos del ocio…*, [s. l.], [s. n.], 1683.

Garbero Zorzi, Elvira, y Mario Sperenzi (eds.): *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Florencia, Leo S. Olschki, 2001.

García García, Bernardo J.: *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1999.

González Cuenca, Joaquín: «Espectáculos nobiliarios de riesgo: el torneo y sus variantes», en Amorós, Andrés, y José María Díez Borque (eds.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 487-506.

Guillaume-Alonso, Araceli: *La tauromaquia y su génesis: ritos, juegos y espectáculos taurinos en España durante los siglos XVI y XVII*, Bilbao, Laga, 1994.

Hesse, José (ed.): *El deporte en el Siglo de Oro (Antología)*, Madrid, Taurus, 1967.

Mamone, Sara: *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina Maria de Medici*, Cisinello Balsamo (Milán), Silvana Editoriale, 1988.

Sommer-Mathis, Andrea: «Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el barroco», en *Barroco español y austríaco: Fiesta y teatro en la corte (Museo Municipal de Madrid, abril-junio de 1994)*, ed. de José María Díez Borque y Karl F. Rudolf, Madrid, Museo Municipal, 1994.

80

[80]

Anónimo madrileño

Vista de Madrid con toros, ca. 1650-1660

Óleo sobre lienzo, 104 x 162 cm

Madrid, Museo Municipal [4432]

81

[81]

Anónimo

Corrida de toros en la Plaza Mayor de Madrid

Estampa calcográfica iluminada, 290 x 435 mm

Madrid, Museo Municipal [4873]

82

[82]

Anónimo
La Plaza Mayor de Madrid durante una fiesta de toros regia, siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 105 x 163 cm
Madrid, Museo Municipal [3153]

83

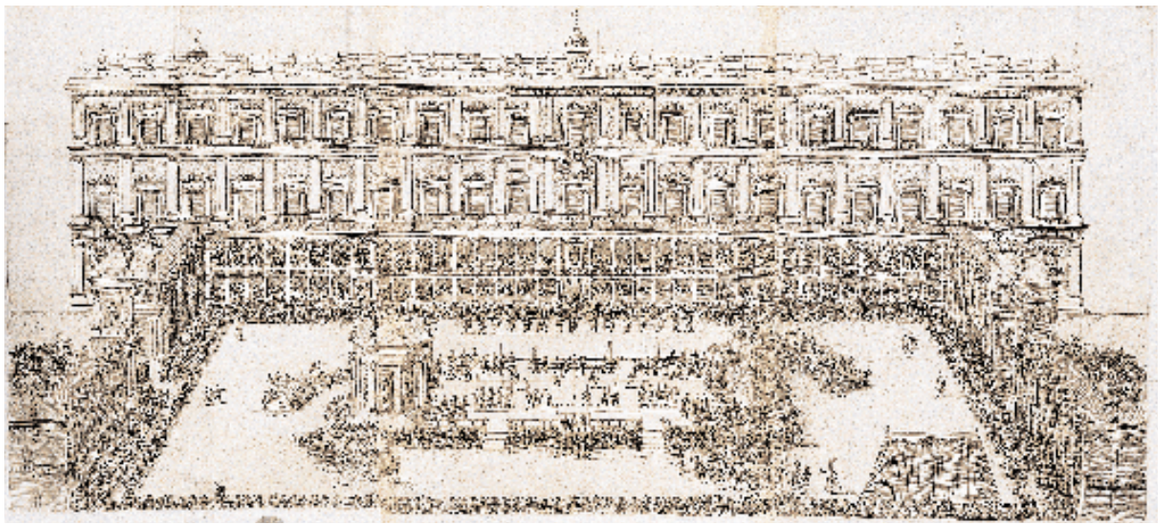
[83]

Escuela madrileña

Vista de la Plaza Mayor de Madrid, con suerte de toros, presidida por Carlos II niño y don Juan José de Austria, siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 105 x 150 cm

Madrid, Colección Juan Abelló [P693]



84

[84]
Torneo de 1658 en Nápoles
Estampa calcográfica, 330 x 230 mm
En Andrea Cirino, *Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenis[si]mo Prencipe di Spagna nostro Signore dall'Ecc[ellentissi]mo Sig[no]r Conte di Castriglio Vicerè...,* Nápoles, 1659
Madrid, Biblioteca Nacional
[3/65045]

85

[85]
Anónimo según Giovanni Burnacini
Torneo-ópera en Viena con ocasión del nacimiento de la infanta Margarita Teresa (1652)
Estampa calcográfica, 367 x 530 mm
Extraída de Alberto Vimina, *La Gara. Opera Drammatica reppresentata in Musica, per introduttione di Torneo fatto in Vienna per la nascita della Serenissima Infanta di Spagna, Donna Margarita Maria d'Austria...,* Viena, Matteo Riccio, 1652
Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
[79.B.1, Nr. 6 (Mus)]

86

[86]

Anton Pfeffenhauser
Arnés de torneo para los archiduques Rodolfo II y Ernesto, ca. 1571

Hierro pulido, 160 x 73 x 54 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer [A 886]

87

87

87

87

87

87

87

87

FIESTA SACRAMENTAL Y RELIGIOSA

Bernardo J. García García

LA PROCESIÓN DEL CORPUS

La fiesta del Corpus Christi nacida en el siglo XIII para conmemorar el sacramento de la eucaristía y reforzar la idea de pertenencia al cuerpo místico de la Iglesia se convirtió con la Contrarreforma en una de las celebraciones más importantes para la cristiandad católica, pues marcaba diferencias teológicas y de culto sustanciales con el protestantismo. El Concilio de Trento insistió en que esta festividad debía celebrarse con grandes procesiones de fe, danzas y representaciones de autos que permitiesen divulgar la interpretación doctrinal de este sacramento. Las procesiones generales del Corpus, en las que participaban todas las instituciones civiles y eclesiásticas urbanas, proyectaban la imagen ideal de la sociedad como un conjunto armonioso y unitario en torno al sacramento del cuerpo de Cristo.

En el siglo XVII, los monarcas españoles empezaron a participar personalmente en la procesión de Corpus, que aparece consignada en las etiquetas reales y se incluye en los croquis protocolarios dibujados por grefieres y maestros de obras. La procesión venía precedida por la imagen del pecado que encarnaba la tarasca, un gran bicho en forma de dragón o serpiente montado sobre un carro y confeccionado con madera, pasta de papel y tela, sobre el que había músicos, gigantonas, enanos, monos y otras variadas figuras. Le seguían grupos de gigantes y una serie de danzas representadas (con escenas bíblicas, mitológicas e históricas), danzas tradicionales (de espadas, moros y cristianos, de lazos y enramadas, folías portuguesas, de zapateados, cascabeles, escarnio, paloteado...), danzas de música interpretando breves conciertos, y danzas más exóticas (de negros, de indios, de turcos). Esta parte se cerraba con los carros en los marchaban los comediantes que representaban los autos sacramentales. Después unos trompetas y atabaleros daban paso al componente religioso del cortejo que seguía este orden: un grupo de niños huérfanos, los pendones y cruces de las cofradías y parroquias, con una representación de las órdenes religiosas y los hospitales (trinitarios descalzos, capuchinos, mínimos, mercedarios, trinitarios calzados, carmelitas, agustinos, franciscanos, dominicos) hasta llegar a cruz de la capilla real, que venía acompañada por sus cantores, ministriles y curas beneficiados. La parte principal de la procesión la ocupaba la custodia del Santísimo Sacramento que iba precedida por doce pajes y en hombros de distintos prelados junto con los capellanes del rey. A ambos lados, se colocaban los miembros de los consejos. Inmediatamente detrás marchaban los mayordomos y grandes, y el monarca con los miembros de su familia por delante de los embajadores residentes en la corte escoltados en semicírculo por la guardia de los archeros de corps.

La procesión marchaba con lentitud recorriendo en Madrid un circuito que abarcaba las plazas de Palacio, San Salvador (plaza de la Villa), las Descalzas, Puerta de Guadalajara, Plaza Mayor (desde 1618), la de Santiago y la de Santa María, hasta retornar de nuevo a la capilla real. La celebración se prolongaba por espacio de largo tiempo, porque la procesión se detenía para la representación de los autos a lo humano y a lo divino que se ofrecían a su paso en distintos puntos.

Puede considerarse a la fiesta sacramental como una síntesis de las fiestas del Barroco, una fiesta total, pues en ella se aprecian elementos de la fiesta cortesana y de la fiesta popular, del teatro y la liturgia, sin excluir los aspectos lúdicos y la espectacularidad. La procesión discurre por calles engalanadas con pendones, reposteros, tapices, lienzos, guirnaldas. Se cubren con anjeos para guardarlas del sol creando una atmósfera de luz especial, y se visten con alfombras y pétalos de flores. Se sacan altares de los conventos, oratorios e iglesias vecinos en los que se exhibe la platería del culto, con candelabros y blandones, reliquias, imágenes y custodias. Se erigen arquitecturas efímeras, jardines y bosques fingidos, y se decoran con recreaciones alegóricas, hagiográficas, marianas y sacramentales.

LAS REPRESENTACIONES DE LOS AUTOS

La fiesta del Corpus era la principal cita del calendario teatral para las compañías profesionales de comediantes, pues en ella se cubrían con creces los fuertes gastos en vestuario que realizaban estas compañías y se podía obtener además el premio de la joya a la mejor representación y puesta en escena. En ciudades como Madrid, Sevilla o Toledo este premio ascendía a elevadas sumas. Las compañías tenían que incrementar el número de miembros de sus agrupaciones hasta llegar a doblarlo para poder preparar estas complejas representaciones alegóricas de los autos y ofrecer las actuaciones ordinarias en los corrales de comedias desde la Pascua de Resurrección hasta el Corpus. Las obras ensayadas eran representadas varias veces durante el recorrido de la procesión que se iniciaba a la mañana y concluía a la noche, pero también se ofrecían en actuaciones privadas para los miembros de los consejos de Cruzada, Inquisición, Órdenes y Castilla, o para otros particulares, y en la celebración de la Octava del Corpus. Las compañías rentabilizaban este repertorio después en las actuaciones para las fiestas patronales y estivales de los pueblos de los alrededores. Desde mediados del siglo XVII, también se representan los autos sacramentales en los corrales de comedias adaptando diversos aspectos escenográficos a los medios generalmente más limitados de estos espacios teatrales.

El auto sacramental de temática profana o religiosa surge con una clara finalidad didáctica, pero a lo largo del siglo XVII autores como Tirso de Molina y, sobre todo, Pedro Calderón de la Barca lo convierten en un sermón representable, que se dota de recursos escenográficos cada vez más espectaculares en la corte durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. Aunque el motivo eucarístico forma la parte central del auto sacramental, adopta una enorme variedad de argumentos y contenidos doctrinales tomados de la historia sagrada, los debates teológicos y la ética cristiana. La profunda formación que tenía Calderón de la Barca, su experiencia escénica y su capacidad como escritor llevó a este género dramático a su máxima perfección combinando con gran acierto todos los elementos que acompañaban la representación de la fiesta sacramental (loas, entremeses, bailes y mojigangas), y brindando un adecuado contraste entre la trascendencia religiosa y la expansión lúdica.

La representación se realizaba en tablados y carros, rocas o castillos móviles adosados en los que venían los comediantes con un rico y complejo aparato escénico. Se recurría a artificios escenográficos de tradición medieval como la nube, que se hacía subir o bajar al escenario llevando con ella algún personaje, pero también a otras máquinas accionadas mediante poleas y contrapesos que dotaban de movimiento a las figuras alegóricas empleadas en la representación (globos terráqueos, rompimientos de gloria, imágenes infernales, relojes, naves, carros, planetas...), y diversos artificios de fuego y luces para crear apariencias y efectos espectaculares de apariciones y desapariciones en escena. Este tipo de elementos era frecuente en las comedias de santos y de temas marianos que se ofrecían en otras fiestas religiosas y patronales.

Entre las piezas seleccionadas encontramos las acuarelas de dos tarascas utilizadas en las procesiones del Corpus de Madrid en 1663 y 1672 [cat. 89 y 90], procedentes del Archivo de Villa, junto con el dibujo de un carro realizado por Juan de Caramanchel con forma de torre para la representación de un auto sacramental (1646) [cat. 95], y otros dos dibujos de la disposición de los tablados en la Plaza Mayor de Madrid al lado de la Casa de la Panadería, preparados por el arquitecto Juan Gómez de Mora en 1644, y por Juan Villoria y L. Gavilán [cat. 94 y 93].

Álvarez Santaló, León Carlos: «El espectáculo religioso barroco», *Manuscrits*, 13 (1995), pp. 157-183.

Aranda Doncel, Juan: «Las danzas de las fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII. Aspectos folclóricos, económicos y sociales», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, XCVIII (1974), pp. 173-194.

Bataillon, Marcel: «Ensayo de explicación del auto sacramental», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205.

Bernáldez Montalvo, José María: *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983.

Díez Borque, José María: «Liturgia-fiesta-teatro: Órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI», en Gómez Moreno, Ángel, Javier Huerta Calvo y Víctor Infantes (eds.): *Arcadia: Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*, 2 vols., Madrid, Universidad Complutense, 1990, vol. I, pp. 485-499. Se corresponden con *Dicenda* 6 (1987) y 7 (1988).

Díez Borque, José María: «El auto sacramental en los corrales de comedias», en Flasche, Hans (ed.): *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano. Liverpool, 1990*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, pp. 45-54.

Díez Borque, José María: «Las fiestas del teatro del Siglo de Oro: la sacramental barroca», en Gómez Rodríguez, J. A., y B. Martínez del Fresno (eds.): *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Avilés, Ayuntamiento; Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994, pp. 23-57.

Durán y Sanpere, Agustín: *La fiesta del Corpus,* Barcelona, Aymá, 1943.

Esteban, A., y J. P. Etienvre (eds.): *Fiesta y liturgia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1988.

Flecniakoska, Jean-Louis: *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635),* Montpellier, Paul Déhan, 1961.

Lleó Cañal, Vicente: *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII,* Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1975.

Lleó Cañal, Vicente: *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, 1980.

Llompart, Gabriel: «La fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XVI-XVII)», *AST*, 39 (1967), pp. 25-45.

Portús Pérez, Javier: *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.

Río Barredo, María José del: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.

Río Barredo, María José del: «Religión y devoción», en Morán Turina, Miguel, y Bernardo José García García (eds.): *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII. I Estudios históricos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Fundación Caja Madrid, 2000, pp. 139-150.

Varey, John E., y Norman David Shergold: «La Tarasca de Madrid: un aspecto de la procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII», *Clavileño*, IV, 20 (1953), pp. 18-26.

Varey, John E.: «Los autos sacramentales como celebración regia y popular», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17, 2 (1993), pp. 357-371.

Very, F. G.: *The Spanish Corpus Christi Procession: A Literary and Folkloric Study,* Valencia Castalia, 1962 (publicado como tesis doctoral *The Corpus Christi Procession in Spain*, Berkeley, University of California, 1956).

[88]

Fernando de la Torre Farfán
Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando...

Sevilla, Nicolás Rodríguez, 1671
300 x 210 mm
Madrid, Real Academia de la Historia [5/2222]

88

[89]

Mateo y José Barahona
Tarasca de 1663, 1673

Tinta y colores al agua, preparado a carboncillo, 380 x 290 mm
Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Archivo de Villa [ASA 2-198-9]

[90]

Leonardo Alegre
Tarasca de 1672, 1676

Tinta y colores al temple sobre papel verjurado, 430 x 295 mm
Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Archivo de Villa [ASA 2-198-1]

89

90

91

[91]

Giovanni Paolo Bianchi
según Giovanni Mauro Della Rovere
Procesión por la paz universal, 1637

Estampa calcográfica, 487 x 502 mm
Milán, Civica Raccolta di Stampe «Achille Bertarelli»,
Castello Sforzesco [A.S. G. 3-32]

[92]

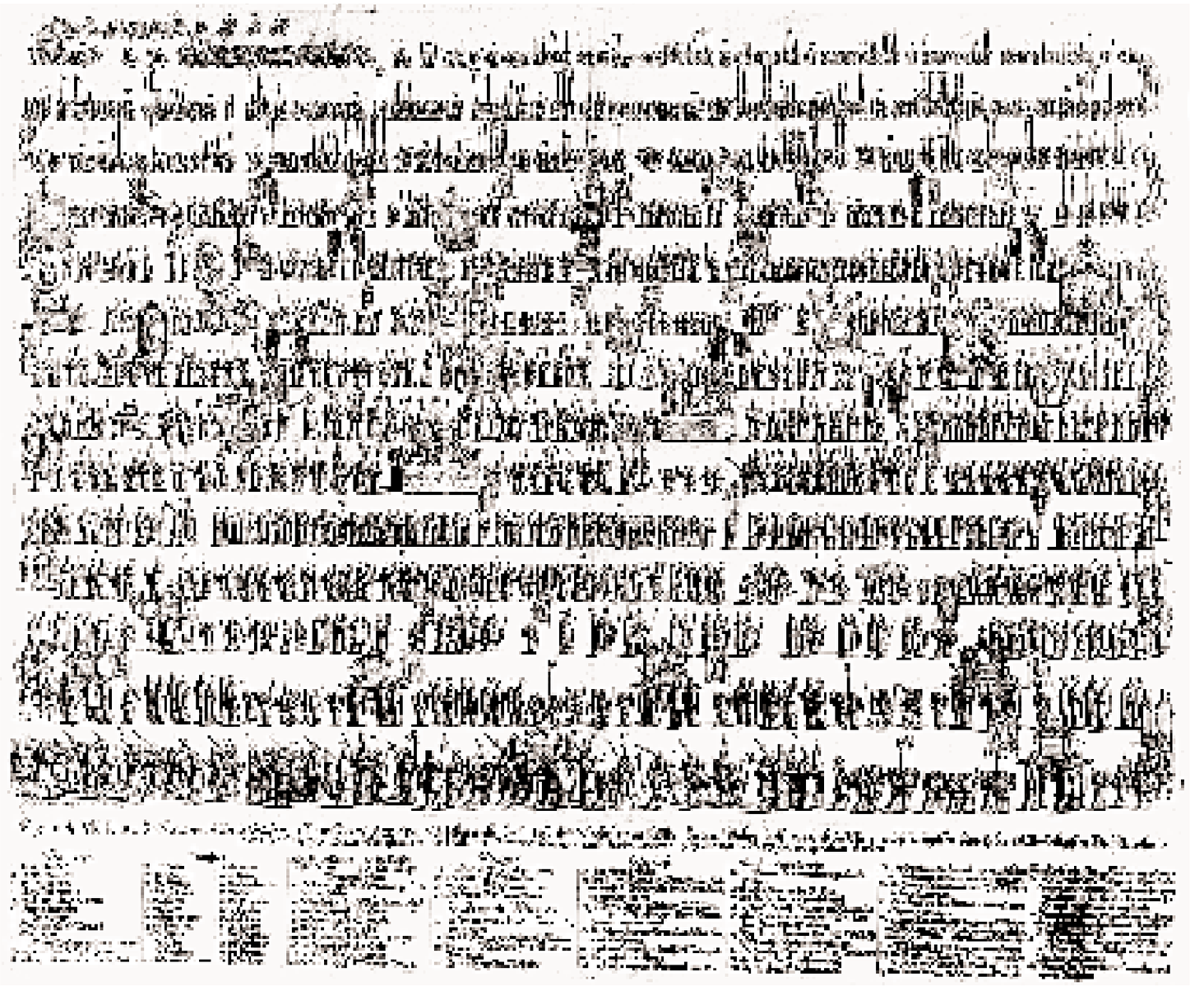
Christoph Lederwasch

Procesión religiosa con ocasión del aniversario del monasterio de Salzburgo (1682)

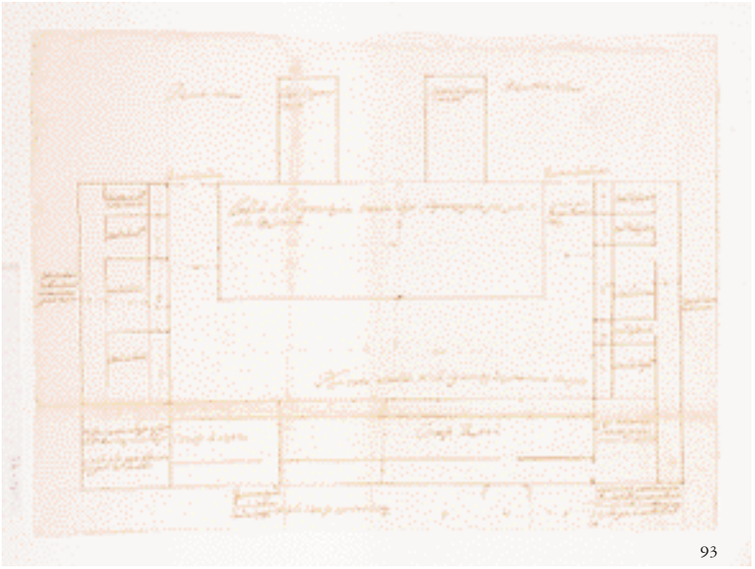
Estampa calcográfica, aguafuerte, 665 x 730 mm

En J. Metzger, *Historia Salisburgensis*, Salzburgo, 1692

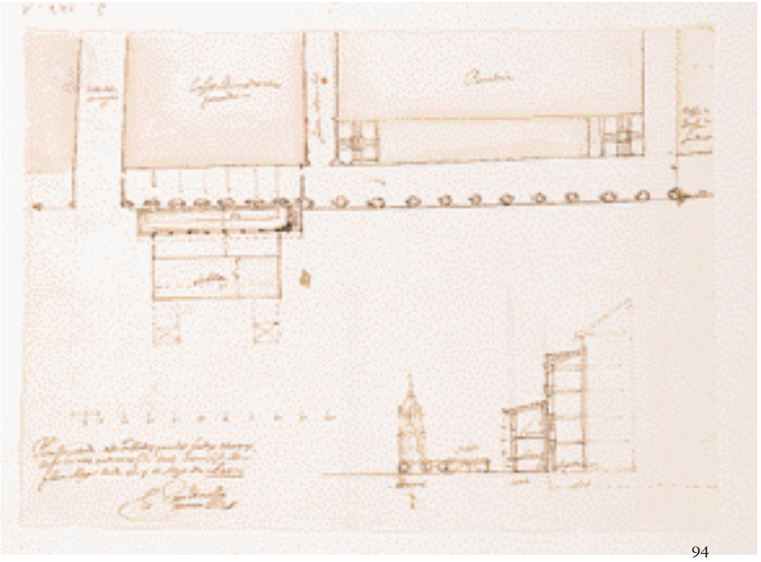
Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen [Bi 1794]



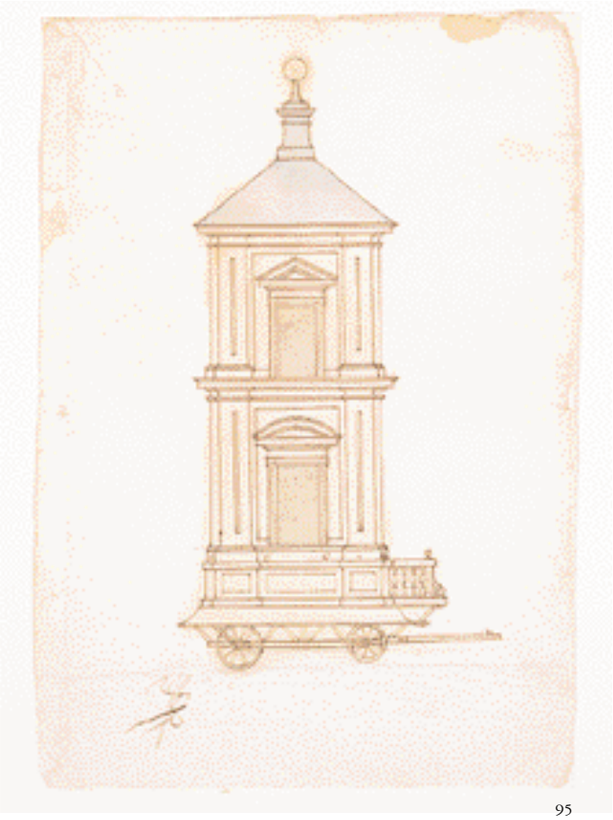
92



93



94



95

[93]
J. Villoria y L. Gavilán
Tablado para el Corpus, 1636

Tinta negra sobre papel verjurado, 430 x 590 mm
Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura,
Archivo de Villa [ASA 2-196-42]

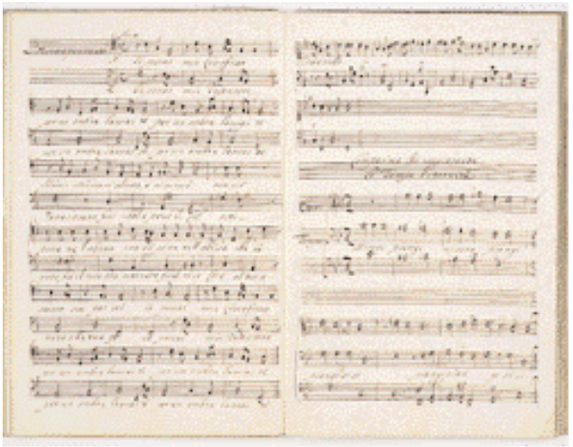
[94]
Juan Gómez de Mora
Tablados para la fiesta del Corpus en la Plaza Mayor, 1644

Tinta marrón y aguada sepia sobre papel verjurado,
298 x 415 mm
Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura,
Archivo de Villa [ASA 2-197-1]

[95]
J. Caramanchel
Carro del Corpus, 1646

Tinta sobre papel verjurado, 315 x 215 mm
Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura,
Archivo de Villa [ASA 2-197-3]

96



97

[96]

Felice Sances (música), Nicolò Minato (texto)
y Gottfried Alois Gebauer (copista)
Partitura del sepolcro «Il paradiso aperto per la morte di Christo rappresentato nella sera del Venerdi santo...», 1672

Partitura manuscrita, 190 x 250 mm. 36 fols.
Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
[Mus.Hs. 18.963]

[97]

Antonio Draghi (música) y Nicolò Minato (texto)
Partitura del sepolcro «L'Eternità. Soggetta al tempo. Rappresentatione Sacra al Ss:mo sepolcro di Christo nella Cesarea Capella della S: C: R: M:ta dell'imperatore Leopoldo. La sera del Venerdi Santo...», 1683

Partitura manuscrita, 308 x 200 mm. 44 fols.
Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
[Mus.Hs. 18.913, fols. 6v-7r]

[98]

Lodovico Ottavio Burnacini
Decorado de Lodovico Ottavio Burnacini para el sepolcro «Il prezzo dell'humana redentione», 1685

Lápiz sobre papel, 340 x 230 mm
Viena, Österreichisches Theatermuseum [Min. 29/58b2]

98

FIESTA POPULAR

Bernardo J. García García

A diferencia de las fiestas cortesanas, que son ofrecidas por gracia del soberano, que cumplen una determinada función social, política y religiosa, y quedan circunscritas al criterio de la etiqueta y el decoro, las fiestas populares conmemoran tradiciones y creencias de ritmo más lento y duradero en las que participan por igual todos de una manera más espontánea y comunitaria. El calendario ordinario del siglo XVII aparece cuajado de días festivos, que en la mayoría de los pueblos se celebran con una misa mayor, algunos pequeños lujos en la comida y el vestuario, juegos de pelota, herrón o bolos, música y bailes en la alameda, y el encierro de algún toro. En villas y ciudades de mayor entidad, la cristianización del calendario de la tierra y las labores agrícolas, en las que trabaja un alto porcentaje de la población, estructura una serie de grandes ciclos celebrativos estacionales. En la primavera, la Pascua de Resurrección deja paso a las fiestas del árbol de mayo, el pelele, las mayas y las romerías de Santiago el Verde o la Cruz. Precedido por la celebración del Corpus Christi, el verano comienza con las hogueras, aguas y enramadas de San Juan, y prosigue hasta el otoño con las fiestas de los pueblos aprovechando los beneficios de la cosecha y la vendimia. Y en invierno encontramos las fiestas del obispillo por San Nicolás, los locos y los asnos, y se vive el largo ciclo de Navidades y Reyes, con el inicio del año nuevo, para culminar en el Carnaval y la Cuaresma.

A estas fiestas ordinarias habría que sumar las de los santos patronales de gremios, corporaciones, barrios, municipios y naciones, otras de carácter más esporádico y extraordinario motivadas por sucesos y circunstancias que afectan a la comunidad (epidemias, sequías, catástrofes...) o a una determinada familia (bodas, bautizos, defunciones, promociones...), y otras aferradas a las propias tradiciones folclóricas, como las fiestas de moros y cristianos. En estas celebraciones suelen aparecer elementos comunes: banquetes y meriendas, oficios religiosos y sermones, bailes y danzas, vestidos especiales decorados con flores, lazos, cintas, máscaras y otros adornos, juegos de agua, de lucha o de destreza, peleles y zurriagas, hogueras y enramadas, procesiones, romerías, rogativas y verbenas. De hecho, todo ritual festivo popular consta siempre de componentes religiosos, lúdicos y gastronómicos.

En el Siglo de Oro, las representaciones de autos y comedias también se convirtieron en un elemento muy importante en las celebraciones festivas populares. Así, a la proliferación de nuevos locales teatrales comerciales por toda la Península Ibérica y a la salida de compañías españolas a otras cortes europeas, debemos añadir la intensa actividad que éstas realizaban en las fiestas de los pueblos de camino a otras grandes ciudades. Muchos de los espectáculos escénicos y circenses que se ofrecían en las fiestas cortesanas también se repetían en ocasiones ante el pueblo, y sobre todo los protagonizados por volteadores de maroma y volatines, que realizaban arriesgadas cabriolas y saltos mortales sobre cuerdas y barras amenizados por un acompañamiento musical.

En la muestra se han seleccionado algunos ejemplos procedentes de Roma, como una vista de la Piazza Navona en la que se advierten mimos y malabaristas en un ambiente de mercado [cat. 102], y de Austria, con un diseño en el que se explica cómo circular por una plaza de Viena con el mayor número posible de trineos [cat. 103]. En España, los trineos apenas se usaban, pero podían ser necesarios para los viajes reales a El Escorial en caso de

grandes nevadas. Por ello, entre los regalos enviados por la infanta Isabel Clara Eugenia a su sobrino Felipe IV en el verano de 1626 aparecen «seis trineos de diferentes hechuras, con seis guarniciones cumplidas para seis caballos, colleras y divisas para ellos, seis penachos grandes de diferentes colores para las testeras de los dichos caballos y otros seis más pequeños para los cordones». Estos trineos se conservaban en la Real Armería del Alcázar.

Amorós, Andrés, y José María Díez Borque (coords.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.

Burke, Peter: «Urban History and Urban Anthropology of Early Modern Europe», en Fraser, Derek, y Peter Sutcliffe (eds.): *The Pursuit of Urban History*, Edward Arnold, 1983.

Burke, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991.

Caro Baroja, Julio: *La estación del amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1979.

Caro Baroja, Julio: *El estío festivo (Fiestas populares de verano)*, Madrid, Taurus, 1984.

Chartier, Roger: *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.

Deleito y Piñuela, José: *...también se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988.

Díez Borque, José María: «Celebraciones y fiestas populares», en Jover, J. M.ª (dir.): *Historia de España Menéndez Pidal*, vol. XXI: *La cultura del Renacimiento*, coord. por Víctor García de la Concha, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 51-126.

Díez Borque, José María: «Fiesta popular, cortesana y sacramental en la época de Calderón de la Barca», en Morán Turina, Miguel, y Bernardo J. García García (eds.): *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII. I Estudios históricos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Fundación Caja Madrid, 2000, vol. I, pp. 253-276.

Dumur, G. (dir.): *Histoire des spectacles*, París, Gallimard, 1965.

García García, Bernardo J.: *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1999.

García García, Bernardo J.: «Los regalos de Isabel Clara Eugenia y la corte española. Intimidad, gusto y devoción», *Reales Sitios*, 143 (primer trimestre del 2000), pp. 16-27.

Gil Calvo, E.: *Estado de fiesta*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Gómez García, Pedro: «Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas», en Córdobae, Pierre, y Jean Pierre Ètienvre (eds.): *La fiesta, la ceremonia, el rito. Coloquio Internacional. (Granada, Palacio de la Madraza, 24-26 de septiembre de 1987)*, Granada, Universidad-Casa de Velázquez, 1990, pp. 51-62.

Magne, Emile: *Les Fêtes en Europe au XVIIe siècle*, París, 1930.

Morán Turina, Miguel, y Bernardo J. García García (eds.): *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*, 2 vols., Madrid, Fundación Caja Madrid, 2000.

Pitt-Rivers, J.: «L'identitè locale vue à travers de la "fiesta"», en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986, pp. 11-23.

Río Barredo, María José del: «Religión y devoción», en Morán Turina, Miguel, y Bernardo José García García (eds.): *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII. I Estudios históricos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Fundación Caja Madrid, 2000, pp. 139-150.

Schultz, Uwe (dir.): *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, 1993.

Velasco, H. M. (ed.): *Tiempo de fiesta*, Madrid, Alatar, 1982.

[99]

Escuela española

El Manzanares durante la fiesta de San Juan, siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 103,8 x 157,5 cm

Madrid, Colección Juan Abelló [P557]

99

100

[100]

Jan Brueghel el Viejo

Baile campestre ante los archiduques, 1623

Óleo sobre lienzo, 130 x 266 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado [1439]

101

[101]

David Teniers II

Fiesta campesina, ca. 1650

Óleo sobre tabla, 45 x 75 cm

Madrid, Museo Thyssen Bornemisza [386]

[102]

J. Wilhelm Baur (?)
Piazza Navona a comienzos del siglo XVII, con mimos, jugadores y vendedores, ca. 1630

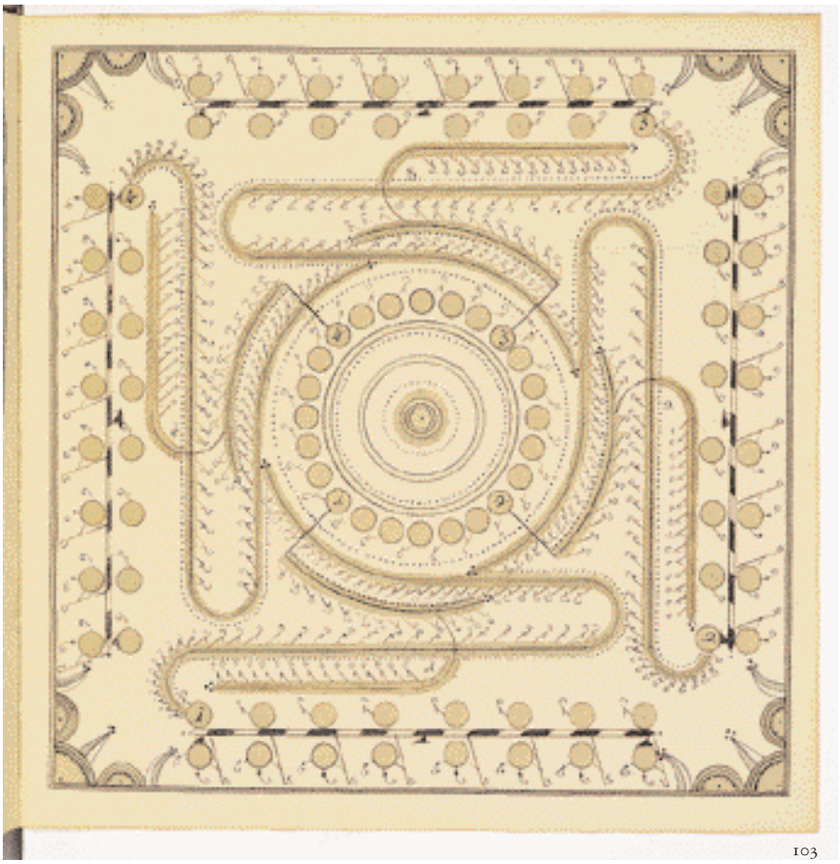
Óleo sobre lienzo, 101,2 x 135,3 cm
Roma, Museo di Roma [MR 3651]

102

[103]

Domenico Chinini, llamado La Vigna
Instrucciones para circular con el mayor número posible de trineos en una plaza de Viena, ca. 1710

Pluma sobre papel, 370 x 365 mm
Viena, Handschriften-, Autographen- und Nachlass-Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
[Cod. 10.836]



103

CARNAVAL Y MÁSCARAS

Bernardo J. García García

Aunque existen opiniones diferentes sobre su duración, entre quienes lo conciben como un ciclo festivo que se inicia inmediatamente después de Reyes hasta el inicio de la Cuaresma, y quienes lo restringen a los tres días de carnestolendas previos al miércoles de ceniza, el tiempo de Carnaval se distinguía porque era el momento en que el orden social y espiritual ordinario podía invertirse en un mundo al revés que ensalzaba al pobre y bajo, y ridiculizaba o satirizaba al poderoso. Los vicios y excesos carnales reinaban sobre las virtudes justo antes de la mortificación purificadora de la penitencia y el ayuno cuaresmales. Se practicaban juegos de ritmo violento, se imponían movimientos más propios de los animales, cuyas efigies se adoptaban con máscaras y accesorios de vestuario como signos externos de este mundo al revés. Era el tiempo de las fiestas de locos, pues se realizaban actos irracionales e inconscientes. El bullicio, el griterío y la confusión reinan por todas partes.

Las prácticas más habituales en estas celebraciones populares consistían en arrojar salvado, harina y agua con pucheros o jeringas, quemar estopas, correr gallos, mantear y perseguir animales domésticos colgándoles mazas, vejigas, cuernos y botes, apedrearse con huevos, naranjas y tomates, fustigarse con porras, vejigas hinchadas y zurriagas, hacer ruido con matracas, tambores y trompetillas, quebrar pucheros y ollas, y disfrazarse con máscaras y trajes grotescos, en actitudes irreverentes y provocadoras. Entre los géneros teatrales desarrollados en el Siglo de Oro, es el de la mojiganga el que se convierte en paradigma de la fiesta burlesca y de lo grotesco que impera en las celebraciones carnavalescas. En muchos casos, este baile dramático es en realidad la versión pantomímica y mascarada jocosa de las máscaras cortesanas, en las que los participantes llevan finas y lujosas máscaras y representan un espectáculo de danza, poesía o alegoría gestual.

Entre las obras seleccionadas, podemos contemplar un ejemplar de la obra de Alonso de Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (Madrid, Luis Sánchez, 1627), en el que describe con su afilada y sarcástica pluma el ambiente de carnaval en el Madrid del Siglo de Oro [cat. 105]. Sin embargo, la mayoría de las piezas nos muestran cómo era este tipo de fiestas en las ciudades italianas, y especialmente a través de ejemplos sobre Roma y Milán. Se pueden ver los grandes carros carnavalescos que se paseaban por el centro de Milán en torno a la catedral en dos óleos procedentes del Museo de la Ciudad de Milán [cat. 107 y 108]. Aunque Inocencio X llegó a prohibir las fiestas de Carnaval en Roma, la Ciudad Eterna vivía con intensidad estas celebraciones en las que la nobleza y los gremios más importantes sacaban a la calle carros y pasos espectaculares, y disponían fuentes que manaban vinos tintos y blancos que se distribuían gratuitamente a la población. Para contrarrestar en cierta forma esta expresión irreverente y desenfrenada, los papas introdujeron la fiesta del *Quarantone*, en la que se construían aparatosas arquitecturas efímeras de tema sacro en la iglesia del Gesù y otras basílicas e iglesias de la ciudad.

La corte imperial solía celebrar grandes máscaras los martes de Carnaval, denominadas *Wirtschaften*, de las que se conservan listas detalladas de los participantes y sus disfraces. Con los emperadores como anfitriones, acudían a palacio los huéspedes de la nobleza y otras instituciones civiles y religiosas ataviados con los más variados disfraces inspirados

en el mundo antiguo, propios de distintas naciones y sobre todo de aquellas más exóticas, pero también con trajes folclóricos de las tierras patrimoniales de los Austrias, representando profesiones populares o tomados de los caracteres típicos de la *commedia dell'arte* y de otros temas alegóricos. Conocemos muchos de ellos gracias a los numerosos figurines realizados por el decorador Ottavio Burnacini [cat. 111-114]. Como ejemplo de otros tipos de máscaras cortesanas, incluimos también la organizada en Ratisbona para la coronación del emperador Leopoldo I [cat. 110].

Amorós, Andrés, y José María Díez Borque (coords.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.

Bonet Correa, Antonio: «Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca», en Díez Borque, José María (ed.): *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Hispanoamérica*, Barcelona, Serbal, 1986, pp. 41-70.

Buezo, Catalina: *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 1993.

Caro Baroja, Julio: *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1979.

Ciapelli, Giovanni: *Carnevale e Quaresima*, Roma, 1997.

Díez Borque, José María, y Karl F. Rudolf (eds.): *Barroco español y austríaco: Fiesta y teatro en la corte (Museo Municipal de Madrid abril-junio de 1994)*, Madrid, Museo Municipal, 1994.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, y Silvia Carandini: *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, 2 vols., Roma, Bulzoni, 1978.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, y Silvia Carandini: *La festa a Roma: dal Rinascimento al 1870*, 2 vols., Turín, Umberto Allemandi & C., y Roma, J. Sands, 1997.

Sommer-Mathis, Andrea: «Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el barroco», en *Barroco español y austríaco: Fiesta y teatro en la corte (Museo Municipal de Madrid abril-junio de 1994)*, ed. de José María Díez Borque y Karl F. Rudolf, Madrid, Museo Municipal, 1994.

104

TIEMPO DE
Regozijo, y Carnestolendas de Madrid.
AL EX^mo S.D. ALVARO IA-
cinto de Portugal, Almirante de las In-
dias, Conde de Gelues, Duque de Vera-
gua, Marques de Xamaica, &c.
Por Don Alonso de Castillo Solorzano.

Año 1627.

CON PRIVILEGIO.
En Madrid, Por Luis Sanchez Año de 1627.
A costa de Alonso Pery, Mercader de Libros.

105

[104]

Denis Van Alsloot
Mascarada patinando, ca. 1620

Óleo sobre tabla, 57 x 100 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado [1346]

[105]

Alonso de Castillo Solórzano
Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid

Madrid, Luis Sánchez, 1627
150 x 90 mm
Madrid, Biblioteca Nacional [R/13365]

[106]

Johannes Lingelbach

Carnaval en Roma, ca. 1650

Óleo sobre lienzo, 42,5 x 51,5 cm

Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie [Inv. 9149]

106

107

[107]
Anónimo
Escenas carnavalescas en la plaza del Duomo de Milán entre 1650 y 1660, mediados del siglo XVII
Óleo sobre lienzo,
151,5 x 205 cm
Milán, Civico Museo di Milano
[847]

108

[108]
Anónimo
Carros carnavalescos en la puerta Oriental de Milán, siglo XVIII
Óleo sobre lienzo,
145,5 x 233 cm
Milán, Civico Museo di Milano
[835]

[109]

Relatione delli balletti, et Inventioni fatte l'ultimo giorno di Carnevale nell'augustissima corte di S.M.C. [Diversiones carnavalescas en la corte imperial de Viena (1636)]

Viena, Gelbhaar, 1636

8 fols.

Viena, Sammlung von Inkunabeln, alten und wertvollen Drucken der Österreichischen Nationalbibliothek [93.314-B.Alt.Mag]

[110]

Lista de participantes en la máscara («Wirtschaft») celebrada en Ratisbona con ocasión de la coronación de Leopoldo I como Rey de Romanos, 1653

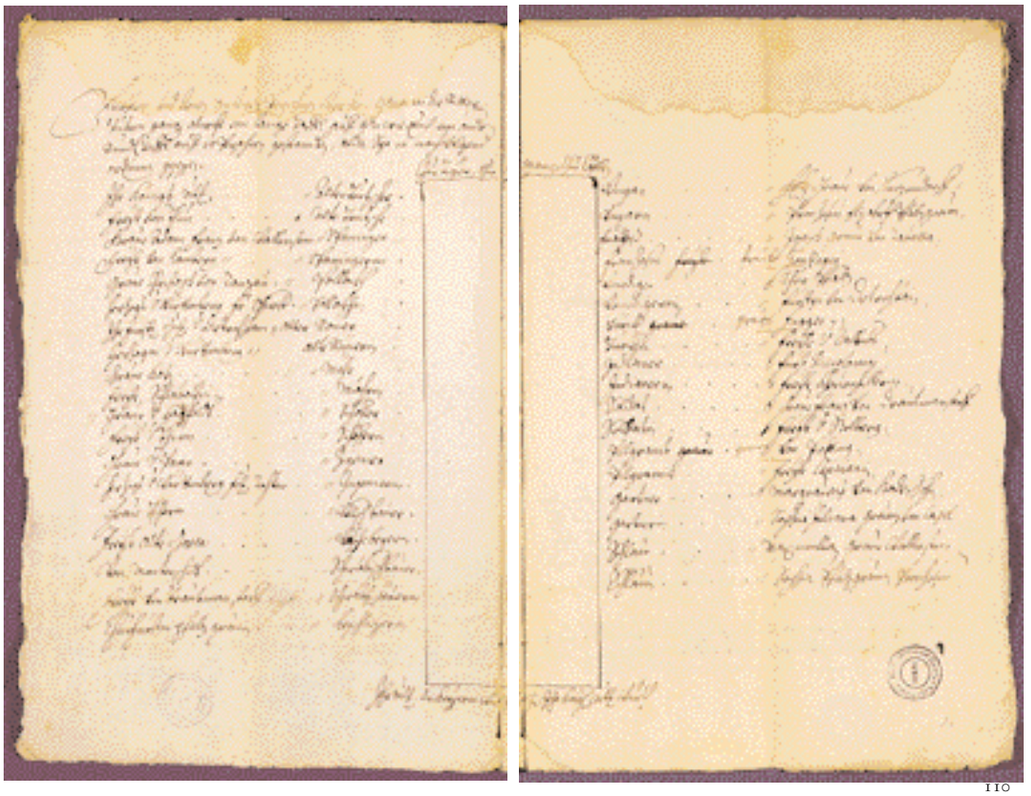
Tinta sobre papel, 325 x 210 mm

Viena, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv [Ältere Zeremonialakten, leg. 4, fols. 1v-2r]

RELATIONE
DELLI BAL-
LETTI,
ET
Inventioni fatte l' vltimo giorno
di Carnevale
NELL' AVGVSTISSA CORte di S. M. C.

IN VIENNA,
Appresso GREGORIO GELBHAAR,
M. DC. XXXVI.

109



110

111

[111]

Lodovico Ottavio Burnacini

Figurines de una pareja de zíngaros para una máscara («Wirtschaft») en la corte imperial de Viena, siglo XVII

Aguada, 246 x 379 mm

Viena, Österreichisches Theatermuseum [Min. 20/144]

[112]

Lodovico Ottavio Burnacini

Figurines de una pareja de turcos para una máscara («Wirtschaft») en la corte imperial de Viena, siglo XVII

Aguada, 245 x 382 mm

Viena, Österreichisches Theatermuseum [Min. 20/63]

[113]

Lodovico Ottavio Burnacini

Figurines de una pareja de persas para una máscara («Wirtschaft») en la corte imperial de Viena, siglo XVII

Aguada, 246 x 380 mm

Viena, Österreichisches Theatermuseum [Inv. Nr. Min. 20/131]

[114]

Lodovico Ottavio Burnacini

Figurines de una pareja de indios para una máscara («Wirtschaft») en la corte imperial de Viena, siglo XVII

Aguada, 246 x 380 mm

Viena, Österreichisches Theatermuseum [Min. 20/92]

112

113

114

115

[115]

Retrato de la princesa Maria Theresa de Schwarzenberg como Otoño

Óleo sobre lienzo, 96 x 72 cm

Český Krumlov, Státni hrad a zámek

TEATRO

DRAMATURGOS Y OBRAS TEATRALES

- DRAMATURGOS
- OBRAS TEATRALES: ESPAÑA
- OBRAS TEATRALES: ITALIA
- OBRAS TEATRALES: AUSTRIA
- OBRAS TEATRALES: PAÍSES BAJOS

ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN

- TEATRO CORTESANO: PALACIOS Y JARDINES
- ESPACIOS PROFESIONALES: CORRALES, COLISEOS, TEATROS

LA ESCENA

- DECORADOS: ESPAÑA
- DECORADOS: ITALIA
- DECORADOS: AUSTRIA
- DECORADOS: PAÍSES BAJOS
- APARATOS ESCÉNICOS, OBJETOS

LOS ACTORES

- ACTORES: ESPAÑA
- ACTORES: ITALIA
- ACTORES: AUSTRIA

COMMEDIA DELL'ARTE

MÚSICA-BALLET-DANZA

- MÚSICA
- BALLET-DANZA

TEATRO DE MARIONETAS

DRAMATURGOS Y OBRAS TEATRALES

Ignacio Arellano

La floración de textos dramáticos españoles inunda, a partir sobre todo de Lope y el éxito de su fórmula, importantes áreas de Europa. Su difusión es principalmente teatral: muchos textos, manejados y estropeados, gastados por el uso y al fin desechados por las compañías teatrales, se han perdido. Muy pocos autógrafos se conservan. En esta exposición se pueden ver algunas muestras de Lope, Calderón o Tirso, pero valga recordar a modo de síntoma que los únicos autógrafos conservados de Tirso de Molina son precisamente los de la primera y tercera partes de *La santa Juana,* una de las obras que forman parte de los fondos expuestos en esta muestra [cat. 125].

En el nivel textual las piezas de Lope, Tirso o Calderón (y todos los demás) se caracterizan por concebirse como poesía dramática, insertada, desde luego, en un marco espectacular y festivo, pero siempre conscientes de su carácter fundamental de poesía. Una de las marcas del proceso evolutivo será precisamente el crecimiento de los componentes espectaculares en el camino hacia la denominada fusión de las artes. Lope hace aparecer en uno de sus prólogos a la figura del Teatro, llena de heridas, vendajes y clavos, quejándose de la progresiva atención a los «efectos especiales», que trivializan la poesía. Tirso, fiel seguidor del Fénix, pondera, por boca de su personaje Pinzón, en *La fingida Arcadia*, al poeta ingenioso:

> La corona es para quien
> escribiendo dulce y fácil,
> sin hacerle carpintero,
> hundirle ni entramoyarle,
> entretiene al auditorio
> dos horas sin que le gaste
> más de un billete, dos cintas,
> un vaso de agua o un guante.

Calderón, máximo cultivador del teatro de gran espectáculo en el ambiente de palacio, sigue siendo, a pesar de todo, poeta sobre todas las cosas, y llega a discutir con el ingeniero italiano Cosme Lotti por lo que considera excesos en la escenografía, que siente demasiado autónoma de su texto.

Poesía, pero no poesía lírica, sino dramática: los textos teatrales del Siglo de Oro poseen rasgos precisos que pertenecen al mundo del teatro y que se continúan en los sistemas de signos de la puesta en escena. Así por ejemplo, la elección del verso (que en principio podría plantear un problema de verosimilitud) responde a un interés estético (es más suave [más bello, más artístico], dicen, que la prosa), pero reviste también importantes funciones estructurantes y rítmicas, estrictamente teatrales, en las variaciones polimétricas y en los tipos de verso utilizados. La condición poética del texto teatral implica otra serie importante de relaciones con los códigos literarios de la época: los registros lingüísticos, por ejemplo, correspondientes al elenco de personajes del que habla Lope en su *Arte nuevo* (rey, viejo, galán, dama, gracioso) se relacionan

con los lenguajes de la poesía: el amoroso del petrarquismo dará la pauta para los diálogos de los enamorados; el sentencioso de la poesía gnómica ayudará a la prudencia de los viejos; al épico podrá apelar el héroe de las comedias de hechos famosos; el ingenio del conceptismo burlesco será imprescindible para los graciosos…

Es importante, para comprender el funcionamiento de los textos dramáticos auriseculares, distinguir los diferentes sistemas convencionales que definen lo que podemos llamar géneros: *La santa Juana* es una comedia hagiográfica [cat. 125]; *La vida es sueño,* una comedia política y moral; *El vellocino de oro* y *El hijo del Sol,* fiestas mitológicas, que a veces llaman en el Siglo de Oro «fábulas». Cada una de estas especies tiene sus rasgos definitorios.

No es fácil establecer clasificaciones temáticas, habida cuenta de la universal curiosidad de los poetas, sobre todo Lope y Calderón. Y es más útil estudiar las diferentes especies que responden a objetivos y convenciones distintas. Lope hablaba de la tragedia a la española, o de la tragicomedia. Para muchos, que niegan la existencia de tragedias en el teatro español, sería preferible la denominación de tragicomedia, que evoca también la revolución instaurada por el teatro lopiano frente al de la antigüedad clásica. Pero creo que sería más claro seguir hablando de tragedias (a la española, si se quiere, pero tragedias), piezas que involucran al espectador por medio de la compasión y el miedo, que se caracterizan por el riesgo trágico y la destrucción de los protagonistas, y que tienen un agente de la comicidad especializado, y de comedias cómicas (en las que el espectador se distancia, no advierte riesgos, ni los protagonistas sufren destrucciones lamentables, y en las que los agentes cómicos se generalizan). En ambas vertientes Lope es un maestro; en Tirso predomina el universo cómico y la exploración ingeniosa de la burla; Calderón vuelve a destacarse en lo cómico y en lo trágico. En la recepción posterior alguno de estos poetas sufriría el impacto del tópico: ¡cuántas veces se acusará a Calderón de poeta triste, sanguinario y desabrido por una mala lectura de *El médico de su honra*, y por el desconocimiento de *Mañanas de abril y mayo* o *Mañana será otro día y cien más*! Y quizá, como sugiere Kurt Reichenbeger, hasta por la influencia de los retratos conservados, alguno de los cuales representa a Lope joven y galán y a Calderón anciano y de expresión huraña, con afilada nariz y rasgos enjutos.

Uno de los enfoques defectuosos que han perjudicado a los textos dramáticos españoles (no a los de otras culturas) ha sido el empeño de muchos críticos, estudiosos y lectores, de abordarlos con lecturas literales y reduccionistas que han permitido hablar, por ejemplo, de la *uniqueness* de un mundo teatral que es seguramente uno de los más abiertos y multifacéticos. Parker proponía la buena solución de adoptar un tipo de lectura «mítica» o poética (como explica Mircea Eliade) capaz de atravesar las anécdotas literales o históricas para descubrir el núcleo universal y eterno de obras como *El castigo sin venganza, Marta la piadosa,* o el mismo *El médico de su honra.*

Al parecer, tuvieron su lectura no reductora; así lo demuestra la difusión de la comedia española, al menos en los ámbitos que ahora nos ocupan. Todos estos textos establecen una red compleja que abarca de manera especial a Italia, Austria y España, por los estrechos lazos políticos, familiares y culturales existentes. Las fiestas en la corte de Viena son ricas en textos y elementos españoles, que a su vez están impregnados de influencia italiana. La enorme presencia de comediantes italianos en España (estudiada por Arróniz, por ejemplo), o la tarea de los escenógrafos como Fontana, Lotti o Del Bianco es suficientemente significativa. En el orden inverso, recordaré que la primera representación documentada de una obra tan importante como *El burlador de Sevilla* es de Nápoles. Los festejos de 1631 en Viena por la boda de la infanta María con el futuro emperador Fernando III incluyen representaciones cortesanas muy parecidas a las que se hicieron en Aranjuez de *La gloria de Niquea*, con libreto de Villamediana o *El vellocino de oro*, debido a la pluma de Lope. En ocasiones de fiestas varias se representan en Viena a menudo comedias españolas (el mismo *Vellocino de oro* lopiano se representó en 1633 [cat. 135]). Como ha recordado, entre otros, Andrea Sommer-Mathis, en la corte vienesa se hacían traducciones al español de óperas italianas que se mandaban a Madrid, y también se recibían desde Madrid piezas teatrales. Leopoldo I fue gran admirador de Calderón. Sabemos que, con grados de adaptación diversos,

comedias de Calderón (*Amado y aborrecido* [cat. 137], *Darlo todo y no dar nada*, *El secreto a voces* [cat. 140]), o piezas de Moreto (*Primero es la honra* [cat. 141]), y Juan Vélez de Guevara (*Los celos hacen estrellas*), fueron parte de celebraciones en la corte imperial. Normalmente se subrayaba la dimensión musical y festiva, que Calderón desarrolló sobre todo en sus comedias mitológicas y palatinas, con fuerte influencia de los experimentos italianos (principalmente los de la *cammerata* florentina) reelaborados por Calderón en sus zarzuelas y óperas. Es comprensible que entre las huellas de esta presencia española en el teatro italiano y austríaco se encuentren, pues, piezas como *El vellocino de oro* de Lope, o *El hijo del Sol*, *Faetón*, fábulas mitológicas, fiestas palaciegas propias del ámbito cortesano.

Las conexiones históricas y culturales se perciben también en la utilización de fuentes italianas (los *novellieri* son un filón inagotable para Lope, y todos los dramaturgos áureos), o en el tratamiento de temas como *El cerco de Viena por Carlos V* de Lope. En bibliotecas italianas como la Palatina de Parma, Nazionale de Roma o Nazionale de Nápoles, o en la Biblioteca Imperial austríaca los abundantes fondos teatrales españoles dan fe de este interés: en versiones originales o traducciones *La vida es sueño* [cat. 130] o *No hay mal que por bien no venga* [cat. 132] —presentes en la exposición— y otras muchas comedias certifican esta circulación fluida. En los diarios de embajadores y nobles, como el conde Potting o el conde de Harrach, hay también muestras fehacientes del fenómeno.

Los vínculos de todo tipo entre el Imperio, Italia y España encuentran bien clara manifestación en la historia y difusión de los textos teatrales, una historia compleja y rica de la que aquí sólo se han apuntado aleatorias y mínimas huellas, pero que conoció un desarrollo extraordinario, en un excelente ejemplo de impregnación e intercambio cultural y artístico.

116

[116]

Atribuido a Eugenio Caxés
Retrato de Lope de Vega, primera mitad del siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm
Madrid, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano [7975]

117

118

119

120

[117]

Anónimo según Ribalta
Retrato de Guillem de Castro

Estampa calcográfica reproducida en *Don Quijote, comedia en tres jornadas*, Valencia, Domenech, 1905
Reproducción fotográfica, 240 x 170 mm
Madrid, Biblioteca Nacional [IH 1967 Cerv 1464]

[118]

Anónimo, escuela madrileña
Retrato de Gabriel Téllez (Tirso de Molina), siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 92 x 77 cm
Madrid, Biblioteca Nacional [1669]

[119]

Juan de Alfaro
Retrato de Pedro Calderón de la Barca, siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 83 x 61 cm
Madrid, Biblioteca Nacional [1663]

[120]

Anónimo, escuela madrileña
Retrato de Agustín Moreto y Cavana, siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 62,5 x 45,8 cm
Madrid, Biblioteca Nacional [3167]

[121]

Juan González de Critana
Del uso bueno y malo de las comedias y de su desengaño y como se deban permitir y como no...

En *Confesionario, Desengaño y conocimiento de sí mismo,*
Madrid, Alonso Martín, 1610
138 x 71 mm
Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu [48-88]

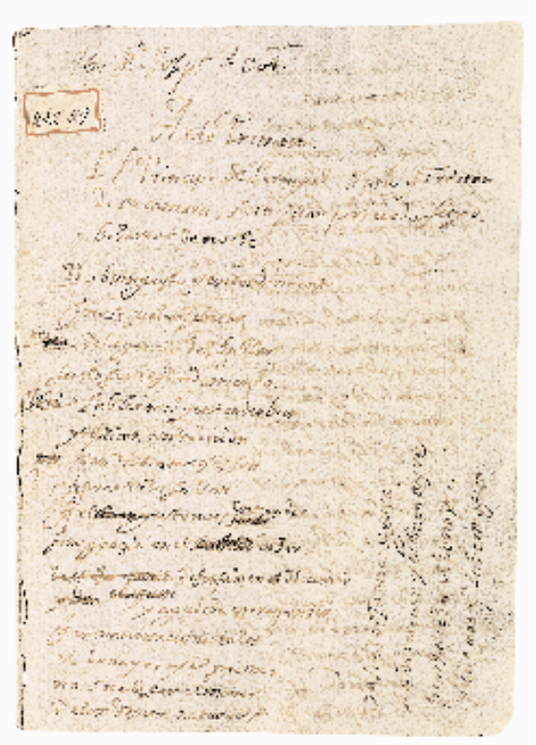
[122]

Félix Lope de Vega
La mayor virtud de un rey

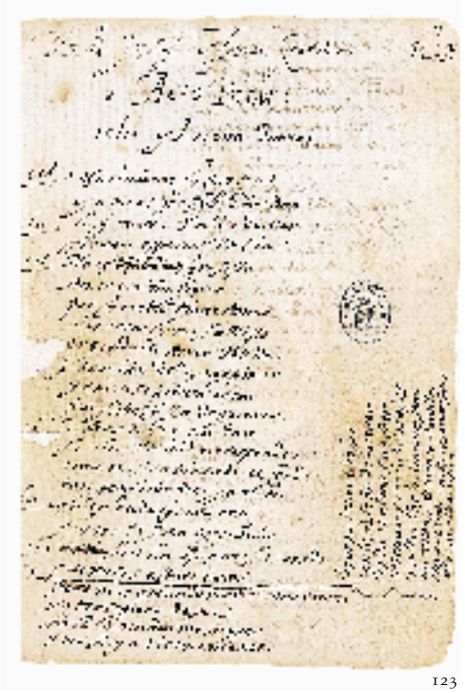
Manuscrito autógrafo, 215 x 150 mm
Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu [212-29]

TERCERA PARTE
del Confesionario.
POR EL PADRE
CON PRIVILEGIO,

121

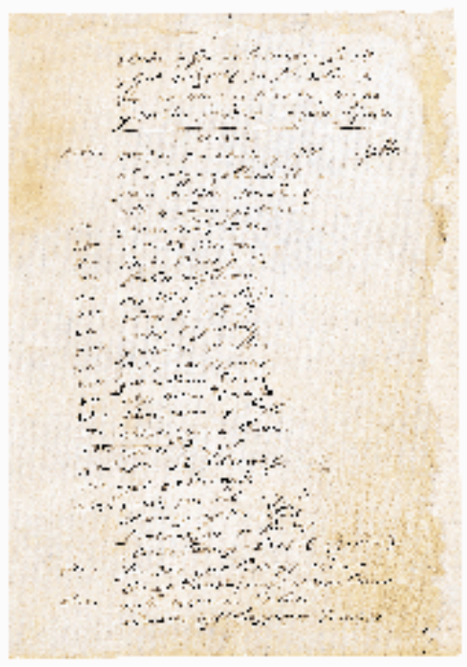


122

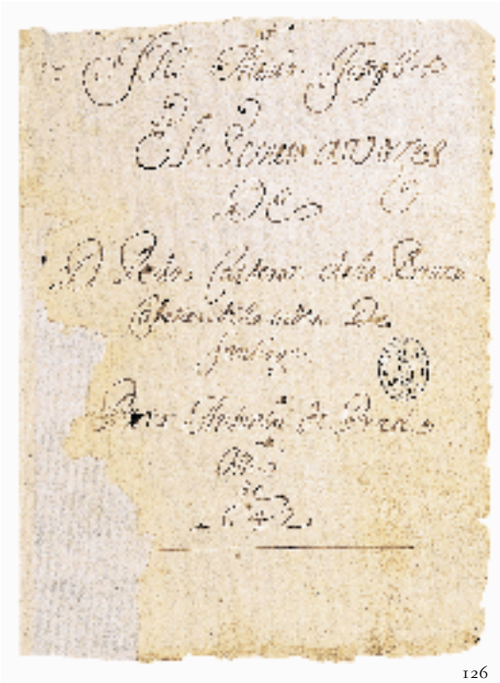


123

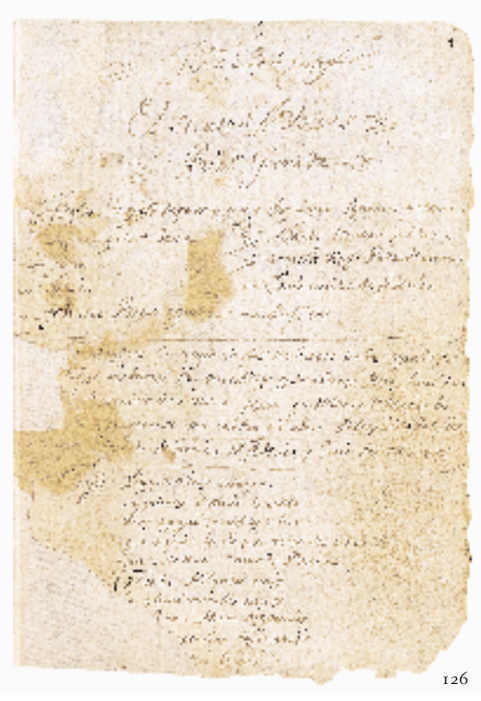
124



125



126



126

[123]

Félix Lope de Vega
Amor con vista, siglo XVII

Manuscrito autógrafo, 230 x 170 mm. 60 h.
Madrid, Biblioteca Nacional [RES 85]

[124]

Félix Lope de Vega
Décima parte de las comedias

Madrid, Diego Flamenco, a costa de Miguel de Silis, 1621
215 x 155 mm
Madrid, Biblioteca Nacional [R/25121]

[125]

Tirso de Molina
La Santa Juana, siglo XVII

Manuscrito autógrafo, 230 x 170 mm. 153 h.
Madrid, Biblioteca Nacional [RES 249, fol. 2]

[126]

Pedro Calderón de la Barca
El secreto a voces, siglo XVII

Manuscrito autógrafo, 230 x 170 mm. 58 h.
Madrid, Biblioteca Nacional [RES 117]

[127]

Pedro Calderón de la Barca
Primera parte de comedias del célebre poeta Don Pedro Calderón de la Barca [...] que nuevamente corregidas publica Don Juan de Vera Tassis y Villarroel

Madrid, Francisco Sanz, 1685
205 x 155 mm
Madrid, Biblioteca Nacional [T/1840]

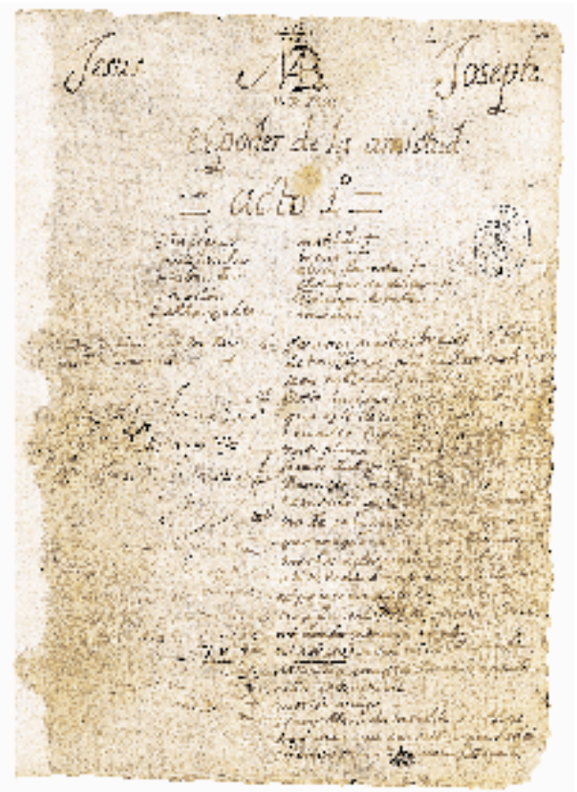
[128]

Agustín Moreto y Cavana
El poder de la amistad y la venganza sin castigo, 1652

Manuscrito autógrafo, 234 x 170 mm. 36 h.
Madrid, Biblioteca Nacional [VIT. 7-4]

PRIMERA PARTE
DE
COMEDIAS
DEL CELEBRE POETA
ESPAÑOL,
DON PEDRO CALDERON
DE LA BARCA

127


Jesus María Joseph
El poder de la amistad
Acto 1º

128

[129]

Anton Francesco Rainieri

L'Altilia comedia di M. Anton Rainieri nuovamente stampata et posta in luce l'anno M.D.L.

Mantua, Venturino Roffinelli, 1550

154 x 103 mm

Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu [46-28]

[130]

Raffaello Tauro

La falsa Astrologia, overo il Sognar vegghiando [adaptación de «La vida es sueño» de Pedro Calderón de la Barca]

Nápoles, Novello de Bonis, 1670

140 x 75 mm

Nápoles, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» [L.1.31]

[131]

Giovanni Battista Guarini

Il pastor Fido, tragicomedia pastorale, del signor cavalier Battista Guarini

Amsterdam, D. Elsevier, 1678

105 x 61 mm

Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu [52-17]

[132]

Giulio Rospigliosi

Dal male il bene [adaptación de «No hay mal que por bien no venga» de Antonio Sigler de la Huerta]

Nápoles, Antonio Parrino y Luigi Muzio, 1687

135 x 70 mm

Roma, Biblioteca Casanatense [Comm 357/5]

129

130

131

132

[133]

Francisco Maria Santinelli
L'Armida Nemica, Amante e Sposa

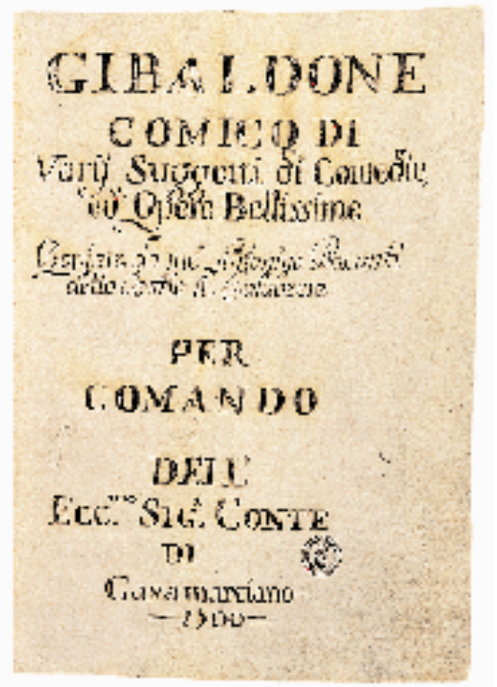
Venecia, Francesco Salerni y Giovanni Cagnolini, 1699
146 x 85 mm
Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu [43-220]

[134]

Antonino Passanti, llamado Oratio il Calabrese
Gibaldone comico di varii suggetti di comedie ed opere bellissime

Manuscrito, 320 x 220 mm
Nápoles, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III»
[Ms. XI.A.A.40]

133



134

135

[135]

Félix Lope de Vega Carpio

Comedia del vellocino de oro [Primera comedia española representada en la corte imperial de Viena (1633)]

Viena, Gelbhaar, 1633

140 x 180 mm

Viena, Sammlung von Inkunabeln, alten und wertvollen Drucken der Österreichischen Nationalbibliothek [*38.F.93]

[136]

Giovanni Francesco Marcello

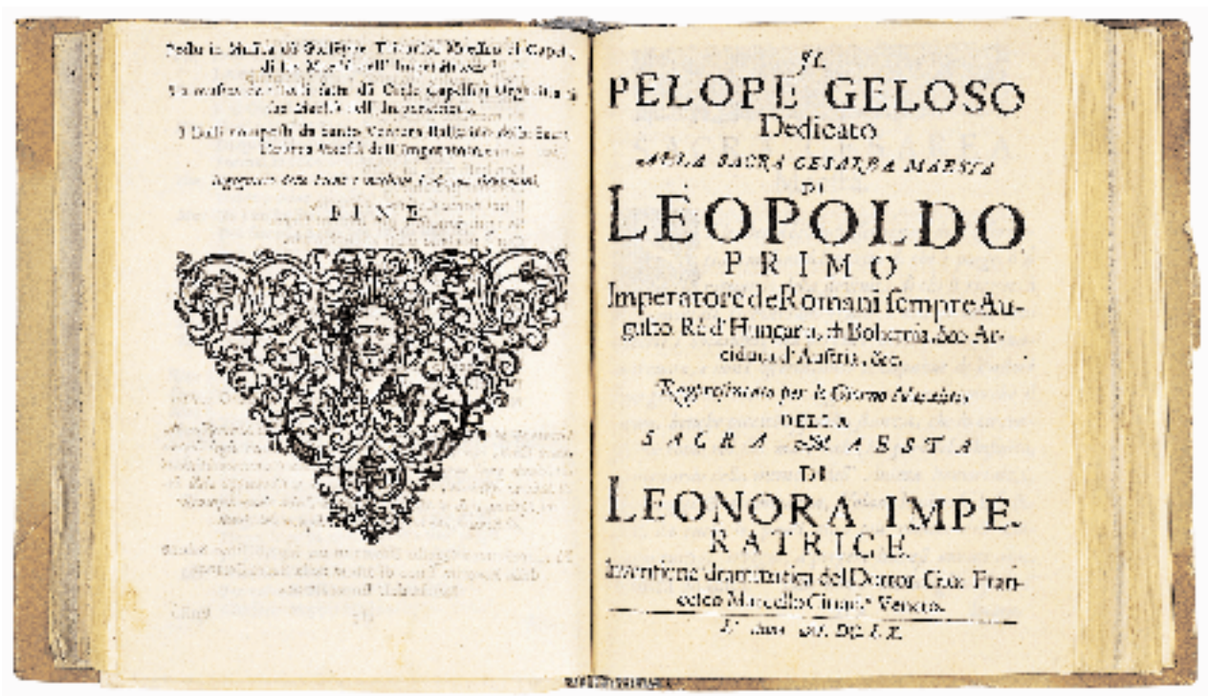
Il Pelope geloso [...] inventione drammatica [Ópera italiana representada en la corte imperial de Viena (1659)]

[S.l], [s.n.], 1660

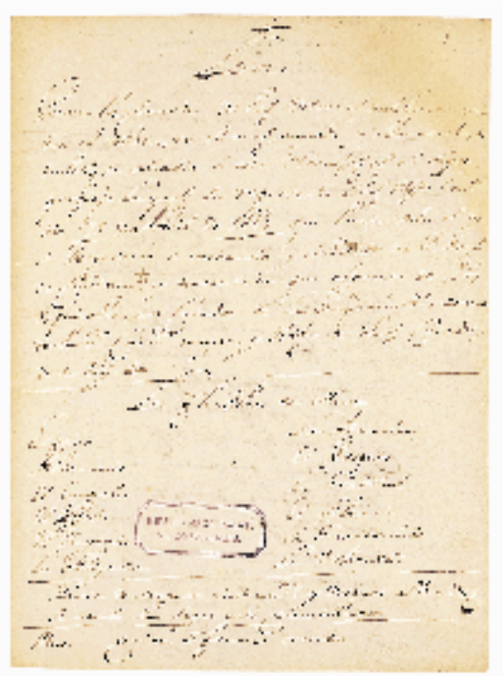
150 x 190 mm

En *Raccolta di poesie drammatiche del secolo* [tit. fict.], vol. 1

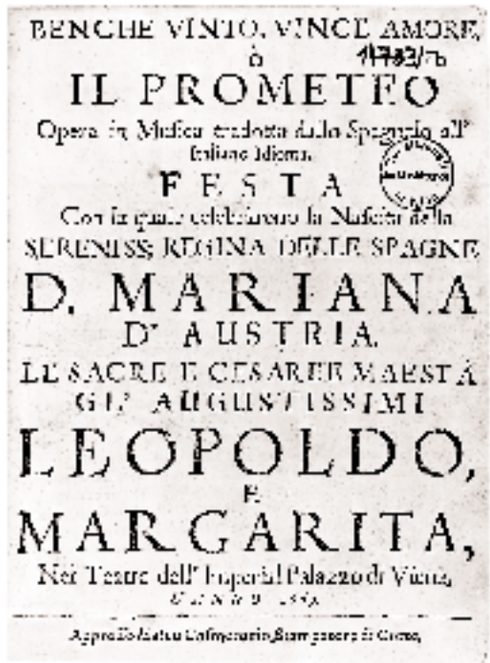
Viena, Sammlung von Inkunabeln, alten und wertvollen Drucken der Österreichischen Nationalbibliothek [792.410-B.1.The]



136



137



BENCHE VINTO, VINCE AMORE,
Ò
IL PROMETEO
Opera in Musica tradotta dallo Spagnuolo all'
Italiano Idioma.
FESTA
Con la quale celebrarono la Nascita della
SERENISS. REGINA DELLE SPAGNE
D. MARIANA
D' AUSTRIA,
LE SACRE E CESAREE MAESTÀ
GL' AUGUSTISSIMI
LEOPOLDO,
E
MARGARITA,
Nel Teatro dell' Imperial Palazzo di Vienna.

138

[137]

Anónimo

Loa para la comedia «De las Vitorias del Amor contra el Desdén en el más amado y aborrecido» de Pedro Calderón de la Barca, representada en la corte imperial de Viena con ocasión del primer aniversario de la boda del emperador Leopoldo I y la infanta Margarita Teresa, 1667

Manuscrito, 200 x 150 mm

Viena, Handschriften-, Autographen- und Nachlass-Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek [Cod. 13.184]

[138]

Benché vinto, vince Amore. O Il Prometeo. Opera in Musica tradotta dallo Spag[n]uolo all'Italiano Idioma... [Ópera cantada en español (con música de Antonio Draghi) representada en la corte imperial de Viena con ocasión del cumpleaños de la reina española Mariana de Austria (1669)]

Viena, Mateo Cosmerovio, 1669

185 x 145 mm

Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bibliothek [14783/Tb]

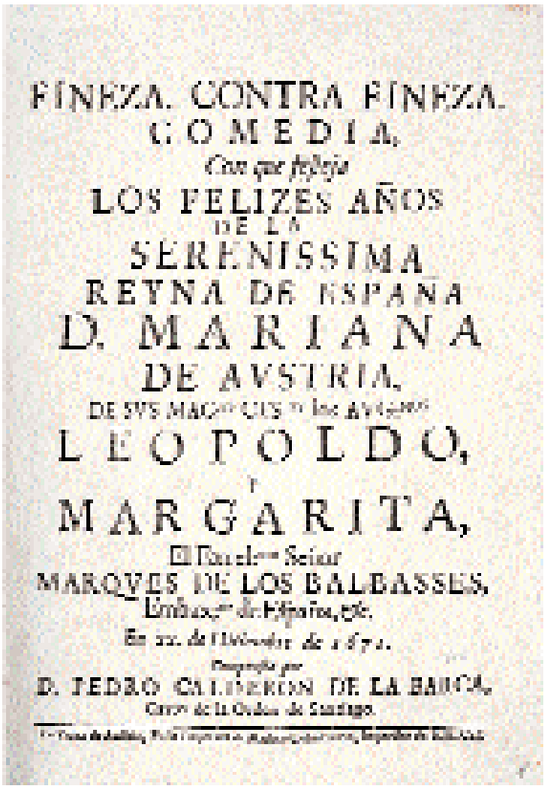
[139]

Pedro Calderón de la Barca

Fineza contra fineza. Comedia con que festejan los felizes años de la Serenissima Reyna de España D. Mariana de Austria...

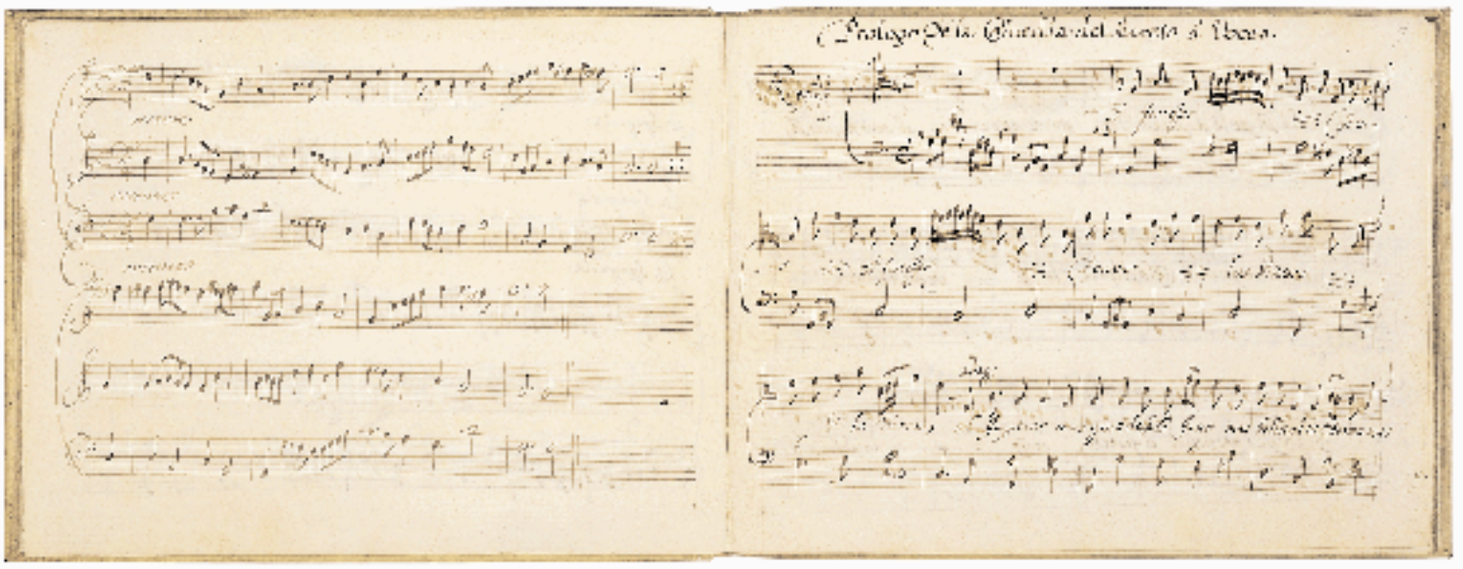
Viena, Mateo Cosmerovio, 1671

Český Krumlov, Státni hrad a zámek, Biblioteca [9 I 1819]



FINEZA CONTRA FINEZA.
COMEDIA,
Con que festejan
LOS FELIZES AÑOS
DE LA
SERENISSIMA
REYNA DE ESPAÑA
D. MARIANA
DE AVSTRIA,
DE SVS MAG.DES CVS.DES los AVG.MOS
LEOPOLDO,
Y
MARGARITA,
El Excelentissimo Señor
MARQVES DE LOS BALBASSES,
Embax.or de España, &c.
En xx. de Diciembre de 1671.
Compuesta por
D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA,
Caval.o de la Orden de Santiago.

139



140

[140]

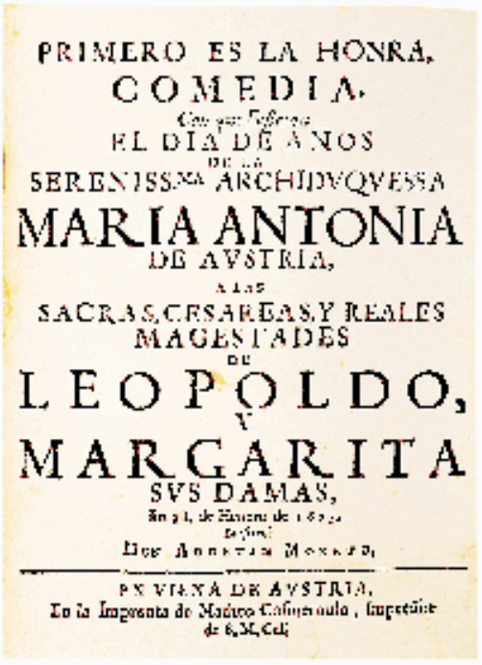
Giovanni Maria Pagliardi

Compositioni di Musica fatte per La Comedia del secreto à voces da Gio: Maria Pagliardi [La comedia «El secreto a voces» de Pedro Calderón de la Barca representada en la corte imperial de Viena con la música de Giovanni Maria Pagliardi (1671)]

Partitura manuscrita, 170 x 214 mm. 38 fols.

Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek

[Mus.Hs. 18.739, fols. 6v-7r]



PRIMERO ES LA HONRA,
COMEDIA.
EL DIA DE AÑOS
DE LA
SERENISSMA ARCHIDVQVESSA
MARIA ANTONIA
DE AVSTRIA,
A LAS
SACRAS, CESAREAS, Y REALES
MAGESTADES
DE
LEOPOLDO,
Y
MARGARITA
SVS DAMAS,
EN VIENA DE AVSTRIA,
En la Imprenta de Mathias Cosmerovio, Impressor de S. M. Ces.

141

IL FVOCO
ETERNO
CVSTODITO
DALLE
VESTALI,
SERENISS. ARCIDVCHESSA
ANNA MARIA,
FIGLIA,
DELL'IMPERATORE
LEOPOLDO,
E
IMPERATRICE
CLAVDIA FELICE.

142

[141]

Agustín Moreto

Primero es la honra. Comedia, con que festejan el dia de años del la Sereniss.ma Archidvqvessa Maria Antonia de Avstria [...]. En 18. de Henero de 1673. La escribió don Agostin Moreto [Comedia representada en la corte imperial de Viena (1673)]

Viena, Mateo Cosmerovio, 1673

187 x 142 mm

Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bibliothek [22/19,4]

[142]

Nicolò Minato (texto) y Antonio Draghi (música)

Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali. Drama musicale per la felicissima nascita della Sereniss: Arciduchessa Anna Maria...

Viena, Christoforo Cosmerovio, 1674

Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Bibliothek [23571/Tb]

48 LA REYNA DE LAS FLORES,

Retirado el Lirio està,
Y el traydor de Thora queda,
Ya sin socorros confuso,
Con que en su razon espera,
Y en su poder, preso el mundo,
Que castigado le venças.

CONTRA

NTHORA CONTRA VENENO. THORA VENENO.

Mostrando el Emblema, que es el que va aqui pintado, prosigue.

Y yo con esta divisa,
Que mi enemistad le muestra,
Su rayo le pronostico.
Es la planta, que primera
Pueblan flores amarillas
ANTHORA, y dize esta letra:
ANTHORA CONTRA VENENO.
Esta planta que pueblan
Flores,

[143]

Jacinto Herrera Sotomayor
La reina de las flores

Bruselas, 1643
Estampa calcográfica y aguada,
203 x 149 mm
Madrid, Biblioteca Nacional [U/10708, p. 48]

143

ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN

José María Díez Borque

Haré, en lo que sigue, un breve recorrido por los espacios de representación del teatro del Siglo de Oro de acuerdo con lo que se expone, aunque centrándome básicamente, por lo que se verá, en España.

No es cuestión accesoria y sin importancia el espacio donde se representa el teatro, pues afecta, naturalmente, a la puesta en escena, a las condiciones de recepción, supone una pluralidad de «géneros canónicos», distintas órbitas de teatralidad[1] y, obviamente, implica una variedad de «públicos», lo que es fundamental para entender hoy el teatro clásico.

En nuestro siglo el teatro se hace, básica y fundamentalmente, en los teatros, y, aunque, ocasionalmente, se utilicen espacios exteriores, la costumbre de las representaciones particulares ha desaparecido casi por completo. Frente a ello, uno de los rasgos más destacables del teatro del siglo XVII es la pluralidad de espacios exteriores, interiores y profesionales. Si, por una parte, se afianzan los lugares profesionales para la representación teatral (corrales, coliseos, teatros), por otra, alcanza gran esplendor el teatro cortesano en espacios privados de la realeza y nobleza, hay teatro en conventos, universidades..., calles y plazas no han perdido su capacidad de acoger representaciones teatrales, y todavía encontramos —como se verá— otros espacios en la vida teatral del siglo XVII.

Con criterios metodológicos, para «ordenar» la aludida pluralidad de espacios, me parece oportuno distinguir entre espacios exteriores —que incluye las posibilidades de representación en las calles, jardines...—, e interiores —desde las habitaciones de la realeza a la universidad—, para terminar en los teatros propiamente dichos[2].

ESPACIOS EXTERIORES

TEATRO EN CALLES Y PLAZAS

Es verdad que con el funcionamiento habitual de los corrales de comedias y salas de representación en la Europa de los Austrias el teatro adquiere en el XVII un lugar propio, exclusivo y profesional, equivalente, con diferencias, claro, a los teatros de nuestros días. Pero esto no supuso la desaparición del teatro en la calle (y en otros lugares) como había sido habitual en siglos anteriores. Y ello nos llevaría a replantear las relaciones entre teatro (ahora que se ha definido claramente como tal) —fiesta—, liturgia, la pluralidad de géneros, las características de puesta en escena..., y, consecuentemente, nos conduciría al problema capital de la recepción.

Son varios los testimonios —como he estudiado en otro lugar[3]— de representaciones en tablados callejeros, pero no entro en ello aquí.

Además de las representaciones en las calles y plazas públicas, las hubo en plazas privadas de los palacios del rey y sus nobles, significativamente en el palacio lúdico del Buen Retiro.

Las plazas del Buen Retiro (también de otros palacios) fueron espacio repetido de teatro, espectáculos, juegos deportivos, torneos, toros y, destacadamente, de fiestas cortesanas, especialmente la Plaza Grande. Quizá los cuatro tablados a que alude el avisador Barrionuevo para representaciones en 1658 se montaran en plazas de palacio:

> 13-II-1658
>
> Su Majestad se levantó miércoles 6 de éste, y el sábado fue al Retiro, donde le hicieron salva real con la artillería de la galera y navío de los estanques, y con otras muchas piezas que han traído en carros de diversas partes, y al ruido se dice que no queda inglés que no tome las de Villadiego y se vaya. Hubo cuatro tablados para cuatro compañías de farsantes que con saraos y otros juguetes le entretuvieron aquella tarde, y a la noche infinidad de fuegos artificiales y luminarias, haciendo la noche día. Y se dice que el jueves 14 de éste tendrá allí otra fiesta de toros, y el siguiente de la semana que viene será la comedia grande, que es asombro[4].

La fiesta cortesana con sus importantes componentes de teatralidad y aparatoso espectáculo tuvo también en plazas de palacios lugar idóneo de realización. Por ejemplo, en las plazas del Buen Retiro se montaban tablados —lo mismo que se hacía con los autos sacramentales— para que contemplaran la fiesta los integrantes del servicio de palacio (criados, criadas, caballerizos, mayordomos, oficiales)[5] y los propios cortesanos. También podía ser contemplado el complejo espectáculo festivo desde los propios edificios de palacio[6]. En la exposición hay testimonios de otros espacios europeos, como el patio del palacio imperial de Viena.

No entro aquí en la representación por excelencia en la calle que fue la del auto sacramental porque en la exposición aparece en el apartado de fiesta (véase, además, el artículo de Mercedes de los Reyes en este catálogo).

TEATRO EN JARDINES

Si de la calle pasamos al lugar privado del jardín, nos internamos en espacios exteriores exclusivos de la realeza y aristocracia, es decir, teatro para unos pocos y del que la mayoría está excluida.

Sabemos hoy bastante de la importancia del jardín en los palacios de los Austrias, ya desde Felipe II[7]. Lugar de paseo, esparcimiento, galanteo, no sólo no se desaprovechó como espacio teatral, sino que se supo utilizar el bello y natural decorado que proporcionaba, con la rica posibilidad de asociar sensaciones (olor, frescura...) y de utilizar el agua como elemento escénico. Por ello se recogen en la exposición algunos testimonios de jardines, y como ejemplo aludiré a las puestas en escena que se hicieron en el Buen Retiro.

Las representaciones teatrales y fiestas acuáticas en el estanque del Buen Retiro fueron de gran aparato y espectacularidad, de la que, en ocasiones, participaba el pueblo y cortesanos, mirando desde la orilla, en una suerte de teatro dentro del teatro, pues veían, a su vez, a rey y nobles que contemplaban la escena desde las barcas [cat. 149]. En el estanque se representaron obras memorables por sus efectos escénicos; recordemos sólo *El mayor encanto, amor*; *Certamen de amor y celos,* de Calderón de la Barca; *La fingida Arcadia,* de ¿Tirso de Molina?; etc.

Cronistas e historiadores de la época nos han dejado testimonios de estas representaciones:

> *1639:*
>
> Tenían hechas en el Buen Retiro grandes prevenciones de fiesta para la noche del primer día de Pascua: muchas tramoyas de Cosme Lotti, ingeniero; más de tres mil luces, comedia dentro del estanque grande, en teatro que navegase; Su Majestad y señores de palacio, todo alrededor, irían en góndolas oyendo la representación, y cena también dentro del agua[8].

> *1649:*
>
> En el estanque del Real Sitio había cuatro góndolas con la capitana, encubertada ésta de encarnada tela, y las otras de felpa de diversos colores, con franjas de finísimo oro, todas con sus remeros, unos vestidos de damasco encarnado, y otros de verde; y en

ellas había clarines, estando repartidos otros en diversas estancias, que, acompañados de timbales, cajas y pífanos, prorrumpieron en un estruendo tan ruidoso como festivo, resonando sus ecos en los vecinos valles. Convoyaba las góndolas un hermoso navío con su salva, lleno de flámulas y gallardetes; y en otros dos se fabricó un tablado donde estaban todos los representantes de las dos compañías; y en embarcaciones repartidas las mujeres, representando aquéllas y cantando éstas con primores muchos, con destreza admirable, mientras sus Majestades fueron pasando al Real Convento de Nuestra Señora de Atocha[9].

Muestran estos testimonios —podría aportar otros y de varios países— la riqueza, variedad, aparato y coste de estas representaciones acuáticas, en río, estanques y canales.

Pero el jardín como espacio escénico ofrecía otros recursos, utilizando las posibilidades escénicas decorativas de plantas, flores, árboles, pero también las placenteras sensaciones del suave ruido, aromas, frescor..., en una simbiosis exquisita que va más allá de la comunicación teatral de ver y oír. Jardín cerrado para casi todos, pero privilegiado lugar en que el rey y algunos nobles —en las cortes españolas y europeas— se deleitan con formas de excelencia, muy lejanas en su exquisitez de la práctica teatral de hoy.

ESPACIOS INTERIORES

En nuestros días la representación profesional en interiores se limita, prácticamente, a la que se hace en los teatros, que también han conocido y conocen una especialización por géneros y públicos. Asimismo en el siglo XVII el interior va a ser el espacio profesional y especializado para el teatro —corrales, coliseos, teatros—, pero rodeado de una pluralidad de posibilidades, que van desde las habitaciones privadas de la realeza a la universidad, pasando por iglesias, ermitas, conventos, casas particulares, etc. De nuevo, como vimos en los espacios exteriores, estas representaciones en interiores suponen una determinada forma de realización y recepción en que el peso del rey y la aristocracia es fundamental, aunque vamos a encontrar también otros públicos especializados: monjas, universitarios, artesanos, etc.

HABITACIONES PRIVADAS DE LA FAMILIA REAL Y DE LA NOBLEZA

Aunque no se recojan testimonios en la exposición (pero sí de palacios) para entender la pluralidad de espacios teatrales del Barroco hay que tener presentes las representaciones en habitaciones de la familia real y nobleza.

Dentro de los palacios de la realeza parece que cabría distinguir entre el «espacio público» de los salones y el «espacio privado» de las habitaciones de la familia real. Lo importante es constatar que en ambos espacios hubo teatro. Es decir, representaciones hubo en los distintos salones de los palacios, pero también en las habitaciones del rey, reina, príncipes. Numerosos son los documentos recogidos por Shergold y Varey que nos ilustran sobre ello para España.

El convertir, ocasionalmente, las habitaciones privadas de la familia real en espacio escénico, a la vez que testimonia la desbordante presencia del teatro, nos muestra unas diferencias en realización y público del teatro cortesano. Cabe pensar que estas representaciones tuvieran un público más restringido que las que se hacían en los salones de los distintos palacios, especialmente, en España, en los del Alcázar y Buen Retiro. No sólo habrá que valorar la diversa estimativa de estos espacios, con lo que ello significa de diferencias de público y escenografía, sino atender al hecho de que espacios no profesionales alcancen mayor capacitación técnica y especialización que espacios profesionales.

SALONES

Fueron el Salón de Reinos en el palacio del Buen Retiro y el Salón Dorado en el Alcázar los lugares que, sin ser específicamente teatrales, conocieron un mayor desarrollo teatral en el sentido de lo que acabo de escribir.

Marco incomparable para el teatro y fiestas en el palacio del Buen Retiro fue, como digo, el Salón de Reinos, que hoy podemos imaginar en su magnificencia por la reconstrucción virtual de Carmen Blasco[10].

El Salón Dorado del Alcázar conoció magníficas y espectaculares representaciones cortesanas, cuyo significado escenotécnico ha analizado Rafael Maestre[11]. En otros documentos, recogidos por Shergold y Varey en su obra citada, se hace referencia al Salón de Palacio, con interesantes datos para 1632 sobre las actuaciones necesarias para preparar el espacio («los atajos de madera» para el vestuario de la comedia —*Júpiter agraviado*— que se representa en el salón) y menciones de títulos hasta finales del siglo XVII: *La púrpura de la rosa* (1680), *Las armas de la hermosura* (1680), *Lo que son mujeres, La gitanilla, Abrir el ojo* (1685), *El maestro de danzar* (1686), *Las amazonas* (1686), *Los juegos olímpicos* (1686), *Mejor está que estaba* (1686*), Amor es entendimiento* (1695), *Salir el amor al mundo* (1698). Por su parte, el avisador Barrionuevo se refiere, en 1657, a representaciones en el Salón de Palacio.

OTROS ESPACIOS INTERIORES

De los datos aportados por Brown-Elliott[12] y Barrionuevo[13] se desprende que hubo representaciones teatrales en las ermitas de San Bruno, San Isidro y San Pablo, lo que demuestra que se utiliza la más variada gama de espacios cubiertos para la representación teatral, y me recuerda las representaciones de comedias profanas en las iglesias, que las hubo, como veremos.

Señalada ya la importancia de las particulares en los palacios del rey y de la nobleza, con unas condiciones definidas de espectacularidad y público restringido, es necesario preguntarse por otro tipo de *particulares*, antes de pasar a las generales de corral y coliseo, para reconstruir el amplio espectro de la recepción teatral en el XVII. El primer paso, fundamental, es preguntarse si para otros estratos de la pirámide estamental hubo representaciones privadas específicas.

Son importantes los datos que ofrece la profesora María José del Río sobre representaciones en casas de artesanos, pero el problema, como ella misma reconoce, está en conocer la frecuencia e importancia de estas representaciones y el grado de profesionalidad, frente al carácter de teatro de aficionados[14].

Habrá que seguir investigando, pues conocer la presencia del teatro en domicilios particulares, fuera de los del rey y de la aristocracia, es muy importante para reconstruir la pluralidad de formas de realización y recepción del teatro aurisecular, precisamente cuando surgen y se afianzan unos espacios profesionales para ello. Sin tener presentes las relaciones entre teatro profesional y teatro no profesional, no podemos comprender, en su complejidad, el poliedro que fue el teatro del siglo XVII.

Fuera de los domicilios se dieron también representaciones privadas «institucionales», es decir, *particulares* en conventos, colegios, universidades, etc., que, naturalmente, tendrían el público restringido de la propia institución, lo que no significa que no pudiera formar parte del público general de teatros, corrales y coliseos, con mayor o menor frecuencia y limitaciones. No hay que olvidar, por otra parte, que si en conventos, colegios y universidades[15] hubo un teatro propio, continuando el del siglo XVI, también se dio la presencia del teatro «comercial» que se producía en la época[16].

En las iglesias continuaron a lo largo del XVII las representaciones de piezas religiosas (Navidad, Pasión...), que tanta importancia habían tenido en el siglo anterior. Pero es importante el dato que nos proporciona Armando Represa de representaciones de comedias profanas en la iglesia del pueblo de Cardeñosa, aunque no conocemos la habitualidad de esas prácticas teatrales[17]. Esto nos pone ante el reto de investigar para conocer los lugares de representación, escenarios y públicos de villas, pueblos, aldeas, donde, con mayor o menor frecuencia, también hubo representaciones teatrales, aunque no tuvieran el carácter de las que se daban en ciudades con corrales, coliseos, teatros, y una mayor presencia aristocrática e institucional.

Los espacios y formas teatrales considerados hasta aquí nos conducen, inevitablemente, a los espacios profesionales de la representación teatral, por más que, en muchas ocasiones y como hemos visto, en los lugares no específicos de representación teatral se llegara a mayores niveles de perfección y excelencia. Sin poder entrar aquí en detalles de espacios profesionales del teatro en Austria e Italia, de los que se dan testimonios en la exposición, me centraré, como ejemplo, en corral y coliseo en España.

ESPACIOS PROFESIONALES DEL TEATRO

EL CORRAL DE COMEDIAS

Como comprenderá el lector no puedo entrar aquí ni en la descripción de la estructura de los corrales de comedias, ni en su historia, ni en el detallado análisis de los distintos tipos de localidades y el debatido problema de los públicos, etc. Todo ello cuenta con una extensa bibliografía, y yo mismo me he ocupado repetidamente de estas cuestiones. Lo que me interesa aquí en relación con lo que venimos viendo es señalar lo que significa el espacio profesional del teatro en el rico conjunto de posibilidades que constituyen el poliedro de públicos y formas a que vengo refiriéndome. No obstante, el lector interesado en conocer las características concretas de algunos corrales de comedias españoles puede ver el número 6 de *Cuadernos de Teatro Clásico*, donde encontrará los estudios de Ruano[18] (Madrid), Sentaurens (Sevilla), Mouyen (Valencia), García Valdés (Oviedo), Pascual (Pamplona), García Gómez (Córdoba), Allen (Almagro), Miñambres (León), Coso-Higuera-Sanz (Alcalá), De Miguel (Burgos), De los Reyes-Bolaños (Lisboa). Hubo, obviamente, espacios profesionales para el teatro en otras ciudades y pueblos, pero basta con esa amplia muestra para comprobar —dentro de las normales variaciones— importantes puntos de encuentro que demuestran una coherencia y «continuidad» en la forma de concebir un espacio específico para la representación teatral en el siglo XVII. Por otra parte, remito al lector al documentado estudio de Mercedes de los Reyes incluido en este catálogo, donde encontrará un detallado análisis de este espacio teatral.

A pesar de lo dicho proporcionaré unas mínimas informaciones para que el lector tenga idea aquí de las características básicas de un corral de comedias, según lo que se expone.

La descripción que recoge Pellicer de la preparación del Teatro del Príncipe, según el modelo del Teatro de la Cruz, nos sirve tanto para darnos una idea muy aproximada de la estructura del lugar de representación durante el siglo XVII, como para ver la voluntaria semejanza con los antiguos patios improvisados para representar comedias. Tras la compra de varias casas en la calle del Príncipe comienza la *construcción* del segundo teatro fijo de Madrid:

> Hicieron tablado o teatro para representar, vestuario, gradas para los hombres, bancos portátiles que llegaron al número de 95, corredor para las mujeres, aposentos o ventanas con balcones de hierro, ventanas con rejas y celosías, canales maestras y tejados que cubrían las gradas y, finalmente, Ciruela empedró el patio, sobre el cual se tendía una vela o toldo que defendía del sol, pero no de las aguas. Andrés Aguado «se obligó a hacer cuatro escaleras: una para subir al corredor de las mujeres [...] de manera que las mujeres que subiesen por la dicha escalera y estuviesen en el dicho corredor no se puedan comunicar con los hombres, y de la mesma manera otras tres por donde se sube a los asientos de los hombres y al vestuario, y así mesmo un aposento en el corral por donde entran las mujeres para una ventana que cae al dicho teatro y un tejado a dos aguas encima de la dicha ventana»[19].

Puede quedar complementada esta visión general —es lástima la casi inexistencia de grabados— con las puntualizaciones de Schack, que vienen a insistir en la explicación de la estructura de los teatros construidos expresamente para ello como heredera de la no «voluntaria» estructura teatral que tenían los patios acomodados para hacer teatro:

> Los corrales, como hemos dicho, eran patios que daban a las casas vecinas. Las ventanas de estos edificios contiguos, provistas ordinariamente de rejas y celosías, según costumbre española, hacían las veces de palcos; su número aumentó mucho con las que especialmente se construyeron. Las del último piso se llamaban *desvanes* y las inferiores inmediatas, *aposentos* [...]. Estas ventanas, como los edificios de que formaban parte, eran propiedades de distintos dueños, y cuando no las alquilaban las cofradías quedaban a disposición de aquéllos, aunque con la obligación anual de pagar cierta suma por disfrutar del espectáculo [...]. Algunos de aquellos edificios contiguos, y por lo común la mayor parte, pertenecían a las cofradías. Debajo de los aposentos había una serie de asientos en semicírculo que se llamaban *gradas,* y delante de éstas el *patio* [...]. En el patio y cerca del escenario había filas de bancos, probablemente también al descubierto como el patio [...]. En el fondo del corral se construyó un departamento para las mujeres del pueblo, que se llamó cazuela. Las damas principales ocupaban los aposentos[20].

En el siglo XVII, por los años de mayor desarrollo de la obra de Lope, se produce una importante «maduración» del lugar para representar, de forma que la crítica señala dos tipos de teatro. El primero sería el de la Cruz, Príncipe [cat. 154], los de Sevilla, etc., es decir, los de finales del siglo XVI y que tienen mayor auge durante el XVII. Pero ante la enorme importancia del hecho teatral aparecen, o se desarrollan, nuevos teatros fijos como el de Olivera en Valencia [cat. 153], los del Coliseo y Montería en Sevilla [cat. 155], que, a veces, representan un intento de «modernización y perfeccionamiento», según Shergold, pues facilitan mayor comodidad para público y actores[21]. Es el modelo de teatro a la italiana, o perfeccionamiento del corral, con posibilidad de efectos de perspectiva, y precisamente la asignación de localidad fija sentada puede permitir una minuciosa cuantificación y conocimiento de la estructura del público —en esa línea los trabajos de Sentaurens, Sureda y Mouyen— frente al modelo de corral de comedias madrileño y de otras ciudades.

El desarrollo de unos espacios destinados expresa y únicamente para la representación supone la mayoría de edad del arte dramático; con unas posibilidades de comunicación teatral amplias, en que el espectador se especializa en su función, que va dejando de ser participativa, separándose los ámbitos de teatro y fiesta. Frente a la pluralidad de públicos repartidos en una pluralidad de espacios, con carácter excluyente, ahora un solo lugar se convierte en receptáculo de esa pluralidad de receptores, cuya presencia está supeditada al pago de un precio de entrada, que varía considerablemente. No me parece innecesario recordar estas obviedades porque es la articulación de lugar profesional de teatro y lugar no profesional en que se representa la que muestra la pluralidad de recepciones en el teatro del Siglo de Oro como rasgo caracterizador esencial.

Sin entrar en la polémica sobre el público de corrales y coliseos, me basta señalar esta disponibilidad del teatro para amplios sectores de la población, frente a las restringidas *particulares.* Como escribí en otra ocasión, en que analizaba con detalle tipos de localidades, precios y posible adscripción social:

> Esquemáticamente, la estructura social del corral de comedias se ajusta al siguiente patrón: entradas populares: *patio, cazuela, bancos y gradas;* localidades para doctos: *desván o tertulia;* localidades restringidas: *aposentos y rejas,* y localidades oficiales. Entre ellas hay marcadas diferencias de precio, lo que las adscribe, privativamente, a distintos sectores sociales[22],

lo que significa que es un teatro

> que no es privativo de un determinado grupo sociocultural, sino que abarca a todos, desde la cumbre de la pirámide, el rey incluido, a la base; un fenómeno sociocultural de capital importancia. La estructura social del corral de comedias prueba esta democratización del espectáculo teatral, pero, a la vez, las marcadas separaciones, motivadas por diferencias de precios, ponen de relieve la rigidez de la estructura social del espectáculo, al que asisten casi todos, pero estrictamente separados

según el rango y el dinero. También los distintos niveles socio-culturales serán corroborados desde la pluralidad significativa de la comedia[23].

El estudio que realicé de precios de entrada en relación con precios de distintas mercancías, salarios y posibilidades de diversos estratos de la población me llevaba a concluir que «excepto ese sector de aristotélicos irreconciliables, en el teatro estaban representados todos los estamentos sociales y culturales»[24]. No significa esto, claro, una continuada y diaria presencia de todos los sectores sociales en el teatro; hay que tener en cuenta, además, el ritmo de estrenos y reposiciones, y es necesario sumar datos de aquí y allá para cuantificar las proporciones, teniendo presente que la documentación para esto es extraordinariamente escasa.

EL COLISEO DEL BUEN RETIRO

Aunque hubo varios coliseos en la España del XVII, y teatros en la Europa de los Austrias, voy a limitarme aquí, como dije, al del palacio lúdico del Buen Retiro, por su especial importancia y significado. No entraré en detalles, para lo que remito al estudio de Mercedes de los Reyes en este catálogo, pero daré alguna información aquí.

La arquitectura del Coliseo ha sido estudiada por Carmen Blasco, Margarita Torrione[25], entre otros. Afirma Torrione:

> El «Coliseo de Comedias» (así lo denomina Pedro Texeira en su plano de Madrid: 1966) o teatro de la corte estaba enclavado en el ala oriental de la plaza principal del palacio —«plaza cuadrada» o «plaza de fiestas»— flanqueada por cuatro torres de puntiagudos tejados [...]. Constaba este primitivo teatro de dos «altos» y un ático [...]. El Real Coliseo era ejemplo único en España de teatro semiexento respecto a la masa arquitectónica del palacio que lo albergaba. Tenía una planta a la italiana en forma de U, de inspiración renacentista y manierista reelaborada, semejante a la del teatro Farnese de Parma, proyectado por un arquitecto experto en técnicas teatrales, Giovanni Battista Aleotti [...]. Según un dibujo a tinta de 1655, conservado en el archivo del Palacio Real de Madrid, tenía el Coliseo del Retiro tres *suelos* o pisos de palcos y cuatro vastísimos palcos [...]. Frente al «Tablado de la representación» o escenario, en el segundo suelo estaba la «luneta» o palco real y debajo de ésta la «cazuela» [...] a espaldas de la cual quedaba la puerta de entrada [...]. El escenario «con sus dispositivos para la ilusión perspectiva, se extendía hasta una ventana del fondo, la cual en los momentos apropiados proporcionaba una nueva perspectiva final, no de árboles y plantas artificiales, sino de los auténticos jardines del Retiro» y fue adaptándose paulatinamente a las exigencias mecánicas de la *comedia de tramoya*, a las *glorias* y efectos aéreos, sobre todo a partir de 1651, en los años productivos de Baccio del Bianco[26].

Según Brown y Elliott:

> Un plano de 1655 posterior a aquélla muestra que contenía tres filas de palcos a cada lado, con cuatro palcos por fila. Éstos estaban reservados para los miembros de la nobleza, ministros y dignatarios de la corte. Enfrente del escenario estaba situado el palco real y debajo de él se extendía la «cazuela», reservada a las mujeres. El público masculino se colocaba de pie delante de la cazuela y enfrente de lo que parece haber sido una embocadura[27].

Viajeros extranjeros, como Mme. D'Aulnoy, Bertaut, Muret, etc., nos han dejado vivas descripciones del «ambiente» de las representaciones palaciegas.

El rey y la nobleza eran público habitual del Coliseo, pero, en ocasiones, también asistía el pueblo, pagando, y aunque no todas las obras tenían la misma aceptación, muchas veces el éxito fue grande y supuso importantes ganancias.

Comprobamos que el Coliseo, siendo un espacio privado de la realeza, no dejaba de ser un teatro público, y Shergold y Varey[28], que han estudiado contratos, arriendos y ganancias, demuestran la estrecha vinculación entre Coliseo y corrales, en cuanto a la actuación de las compañías e interrupción por ello en los corrales, problemas económicos derivados de ello, paso de obras de un medio a otro, etc. En realidad, esta comunicación corte-pueblo —pero también con representaciones privadas para la realeza y sus cortesanos— daría el tono de la vida teatral del Coliseo del Buen Retiro.

De la plaza pública al teatro privado de palacio, que se hace público, hemos recorrido el camino de la pluralidad de espacios y la pluralidad de públicos. Ese es el carácter poliédrico del teatro del siglo XVII. Y si es verdad que hay géneros privativos (recordemos el teatro mitológico para palacio) no es menos cierto que la comedia en sí misma es un producto plural, que atiende a tan variadas expectativas. En ella están potencialmente esa variedad de receptores. Por supuesto que ya no es momento de entrar en tan complejas cual apasionantes cuestiones.

1 Díez Borque 1988a y 1988b.
2 Utilizo aquí mis estudios, según los casos directamente: Díez Borque 1986, 1988a, 1988b, 1991a, 1991b, 1991c, 1995a, 1995b, 1997, 1998, 2002a y 2002b. En ellos, la bibliografía pertinente.
3 Díez Borque 1991a, pp. 7 y ss., aquí los testimonios y documentación.
4 Barrionuevo 1654-1658, fol. 393r.
5 Shergold y Varey 1982, pp. 49 y 50.
6 Brown y Elliott 1980, p. 225.
7 Ver Añón y Sancho 1998.
8 Pellicer 1965, p. 440.
9 Alenda 1903, p. 440.
10 Blasco 1999.
11 Maestre 1991, pp. 185-197.
12 Brown y Elliott 1980, p. 292.
13 Barrionuevo 1654-1658, fol. 320r.
14 Río 1991, pp. 247 y 248.
15 Cotarelo 1925, pp. 461-470; Arenal y Sabat 1988; Pellicer 1975, p. 155.
16 Flor 1991, p. 229.
17 Represa 1990, p. 32.
18 Allen y Ruano 1994, y la bibliografía allí citada.
19 Pellicer 1975, p. 60.
20 Schack 1886, I, p. 269, cit. por Castro y Rennert 1968, p. 117, así como el texto de nota 19.
21 Shergold 1967, p. 232; Arróniz 1977, pp. 100 y ss., que utilizo varias veces en estas páginas, así como los textos imprescindibles: Pellicer 1965 y 1975, Rennert 1909, Deleito 1954 y 1964; útiles son también Hesse 1965, García Baquero 1973, Jacquot 1968, etc.
22 Díez Borque 1988a, p. 23.
23 *Ibidem*.
24 *Ibidem*, p. 26.
25 Blasco 1999; Torrione 2000, pp. 295-322.
26 Torrione 2000, pp. 296-298.
27 Brown y Elliott 1980, p. 217.
28 Shergold y Varey 1982, *passim.*

Alenda 1903
Alenda, J.: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España,* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

Allen y Ruano 1994
Allen, J. J., y J. M. Ruano: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia,* Madrid, Castalia, 1994.

Añón y Sancho 1998
Añón, C., y J. L. Sancho (eds.): *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II,* Madrid, Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

Arenal y Sabat 1988
Arenal, E., y G. Sabat: *Literatura conventual femenina...,* Barcelona, PPU, 1988.

Arróniz 1977
Arróniz, O.: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, 1977.

Barrionuevo 1654-1658
Barrionuevo, J. de: *Cartas escritas a un señor Deán de Zaragoza con noticias de la Corte de Madrid y de todas partes*..., Ms. 2.397 de la BNM. Hay edición de A. Paz (Madrid, Atlas, 1968-1969) y selección de J. M. Díez Borque (Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 1996).

Blasco 1999
Blasco, C.: *El Palacio del Buen Retiro. La arquitectura y su época,* CD-Rom, Madrid, Museo del Prado, 1999.

Brown y Elliott 1980
Brown, J., y J. H. Elliott: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV,* Madrid, RO y Alianza, 1981.

Castro y Rennert 1968
Castro, A., y H. A. Rennert (Ap. de F. Lázaro): *Vida de Lope de Vega,* Salamanca, Anaya, 1968.

Cotarelo 1925
Cotarelo, E.: «Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII», *RBAM,* II (1925), pp. 461-470.

Deleito 1954
Deleito, J.: *También se divierte el pueblo,* Madrid, Espasa Calpe, 1954.

Deleito 1964
Deleito, J.: *El rey se divierte,* Madrid, Espasa Calpe, 1964.

Díez Borque 1986
Díez Borque, J. M. (comp.): *Teatro y fiesta en el Barroco...,* Barcelona, Serbal, 1986.

Díez Borque 1988a
Díez Borque, J. M.: *El teatro en el siglo XVII,* Madrid, Taurus, 1988.

Díez Borque 1988b
Díez Borque, J. M.: «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticón,* 42 (1988), pp. 103-124.

Díez Borque 1991a
Díez Borque, J. M.: «Distintas posibilidades de teatro en la calle», en *Espacios teatrales del barroco español,* ed. de J. M. Díez Borque, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 3-26.

Díez Borque 1991b
Díez Borque, J. M.: «El auto sacramental en los corrales de comedias», en Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón,* Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, pp. 45-53.

Díez Borque 1991c
Díez Borque, J. M.: «Las sombras de la documentación y el valor informativo de las relaciones de fiesta», en *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales,* ed. de L. García Lorenzo y J. E. Varey, Londres, Tamesis, 1991, pp. 205-215.

Díez Borque 1995a
Díez Borque, J. M.: «Sobre el teatro cortesano del Siglo de Oro: *El vellocino de Oro,* comedia mitológica», en *La Comedia,* ed. de J. Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 155-157.

Díez Borque 1995b
Díez Borque, J. M.: «Noticias que del teatro cortesano y su aparato da el avisador Barrionuevo», *Cuadernos de Teatro Clásico* (dir. por J. M. Ruano), 8 (1995), pp. 269-298.

Díez Borque 1997
Díez Borque, J. M.: «Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el rey», en *Théatre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque,* ed. de K. Sabik, Varsovia, Universidad, 1997, pp. 176-204; y en *La edad de oro de la comedia española 1630-1640,* ed. de F. B. Pedraza y R. González Cañal, Ciudad Real, Universidad, 1997, pp. 167-189.

Díez Borque 1998
Díez Borque, J. M.: «Espacios del teatro cortesano», en Díez Borque, J. M. (dir.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias,* CTC, 10, 1998, pp. 119-135.

Díez Borque 2002a
Díez Borque, J. M.: *Los espectáculos de l teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro,* Madrid, Laberinto, 2002.

Díez Borque 2002b
Díez Borque, J. M.: «Teatro español del siglo XVII: pluralidad de espacios, pluralidad de recepciones», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y reuniones,* ed. de E. García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 139-172.

Flor 1991
Flor, F. R. de la: «Teatro de Minerva: prácticas parateatrales en el espacio universitario del Barroco», en *Espacios teatrales del barroco español,* ed. de J. M. Díez Borque, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 221-253.

García Baquero 1973
García Baquero, J. A., *Aproximación al teatro clásico español,* Sevilla, Universidad, 1973.

Hesse 1965
Hesse, J., *Vida teatral en el Siglo de Oro,* Madrid, Taurus, 1965.

Jacquot 1968
Jacquot, J. (ed.): *Dramaturgie et societé...,* París, CNRS, 1968.

Maestre 1991
Maestre, R., «Escenotecnia de los "salones dorados": el del alcázar, el del palacio de Buen Retiro», en *Espacios teatrales del barroco español,* ed. de J. M. Díez Borque, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 185-197.

Pellicer 1965
Pellicer, J.: *Avisos,* ed. de E. Tierno, Madrid, Taurus, 1965.

Pellicer 1975
Pellicer, C.: *Tratado histórico...,* ed. de J. M. Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975.

Rennert, 1909
Rennert, H. A.: *The spanish stage in the time of Lope de Vega,* Nueva York, H. S. of A., 1909.

Represa 1990
Represa, A.: «Diversiones y fiestas», en *Las Edades del Hombre,* Burgos, 1990, pp. 32 y ss.

Río 1991
Río, M. J. del: «Representaciones dramáticas en casa de un artesano de Madrid de principios del siglo XVII», *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro,* ed. de L. García Lorenzo y J. E. Varey, Londres, Tamesis, 1991, pp. 245-258.

Schack 1886
Schack, A. F.: *Historia de la literatura y del arte dramático en España,* Madrid, 1886.

Shergold y Varey 1982
Shergold, N. D., y J. E. Varey: *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudios y documentos,* Londres, Tamesis, 1982.

Shergold 1967
Shergold, N. D.: *A History of Spanish Stage...,* Oxford, Clarendon Press, 1967.

Torrione 2000
Torrione, M.: «El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida», *España festejante en el siglo XVIII,* ed. de M. Torrione, Málaga, Diputación, 2000, pp. 295-322.

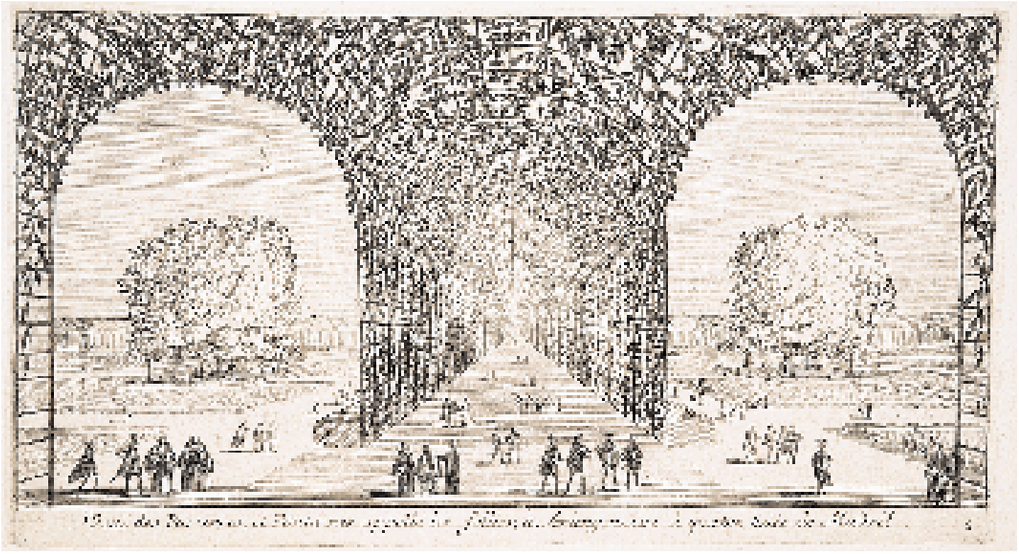
Para sumar otros estudios a los citados aquí ver J. M. Díez Borque, 2002a, pp. 247 y ss., donde hay un amplio repertorio y valoración.

144

[144]
Félix Castelló
Vista del Alcázar, siglo XVII
Óleo sobre lienzo, 50 x 108 cm
Madrid, Museo Arqueológico Nacional
(depositado en el Museo Municipal de Madrid)
[3132]

145

[145]
Juan Gómez de Mora
El Alcázar, siglo XVII
Maqueta, 86 x 34 x 25 cm
Madrid, Museo Arqueológico Nacional
(depositado en el Museo Municipal de Madrid)
[3133]



146

[146]
Meunier
La fuente de las locuras, Palacio Real de Aranjuez
Estampa calcográfica, 187 x 295 mm
Madrid, Museo Municipal [4071]

147

[147]
Anónimo
La fuente de los Tritones, Palacio Real de Aranjuez
Estampa calcográfica, 126 x 166 mm
Madrid, Museo Municipal [7402]

148

[148]

Anónimo

Vista del Real Sitio de Aranjuez, ca. 1630

Óleo sobre lienzo, 103 x 216 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado [7090]

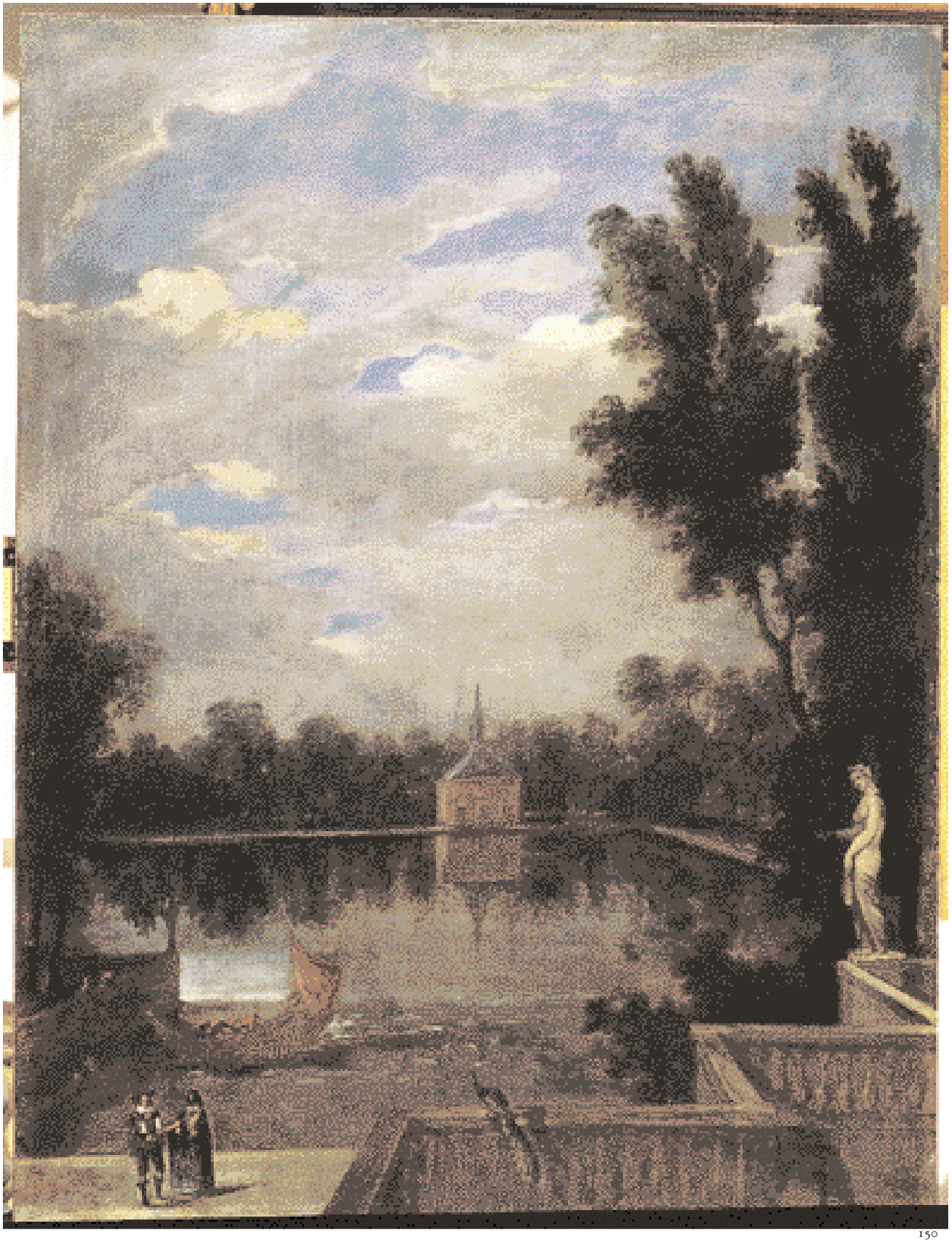
[149]

Maqueta de representación en el estanque del Buen Retiro, 1945

Cartón, madera y yeso, 60 x 200 x 120,5 cm

Madrid, Museo Municipal [6551]

149



150

[150]

Juan Bautista Martínez del Mazo
Un estanque grande del Buen Retiro, siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 147 x 114 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado [1215]

[151]

Filippo Juvarra
Teatro en jardín, siglo XVII

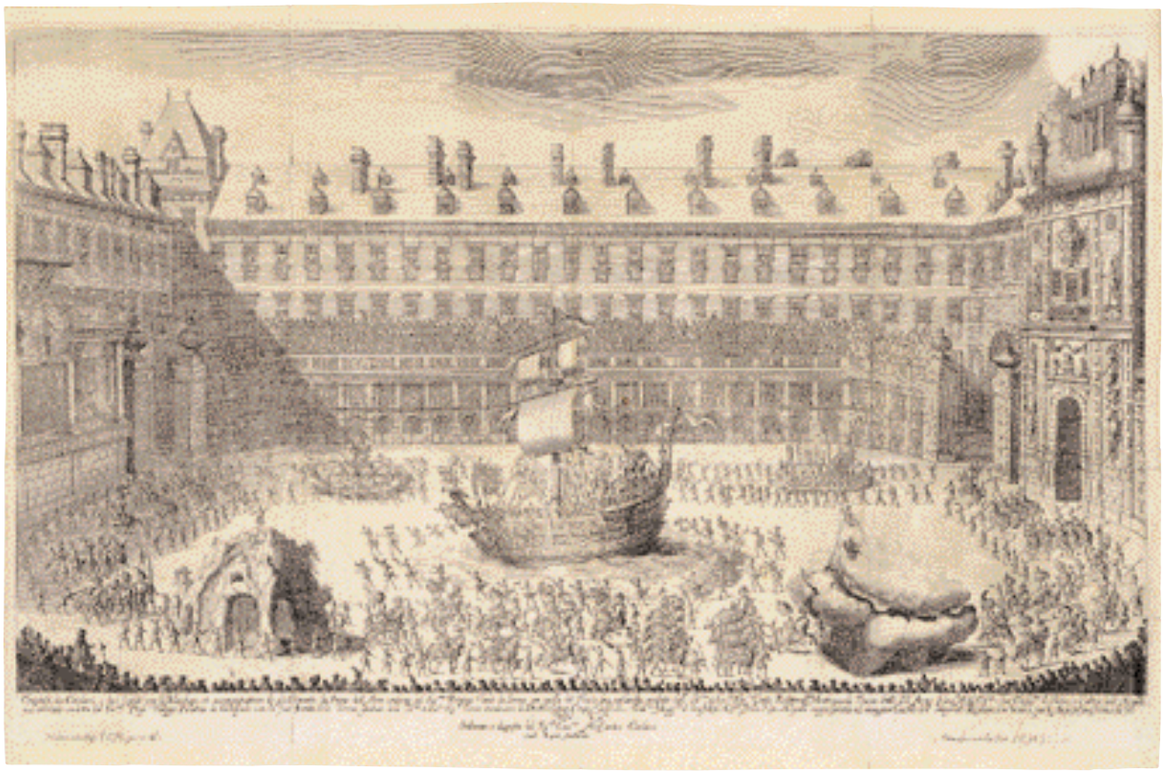
Estampa calcográfica coloreada (facsímil), 232 x 311 mm
Viena, Österreichisches Theatermuseum
[«Denkmäler des Theaters» VII/10]

[152]

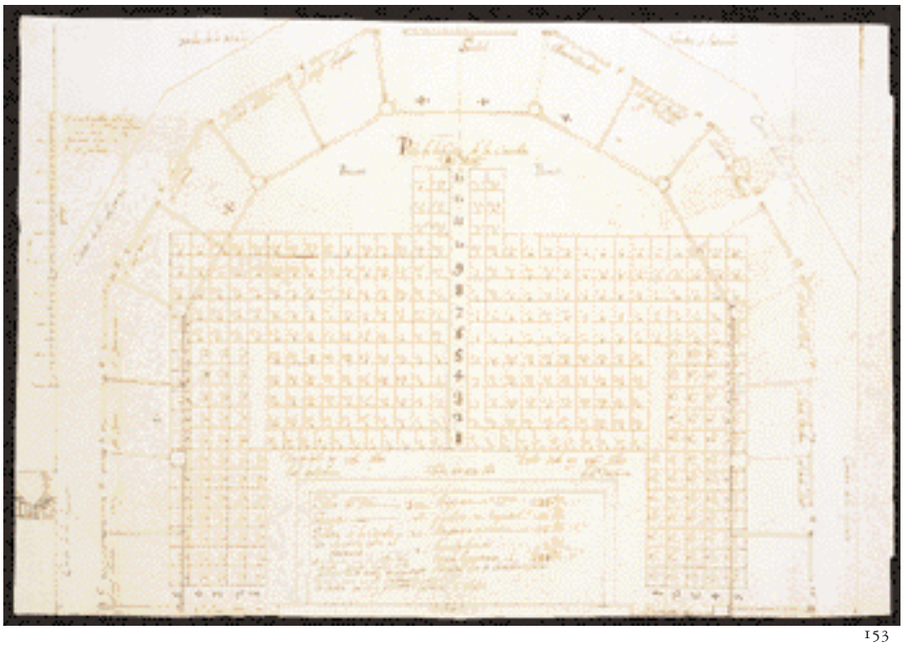
Frans van den Steen según Nikolaus van Hoy
Patio del palacio imperial durante el ballet ecuestre «La contesa dell'Aria e dell'Acqua», 1667

Estampa calcográfica, 440 x 704 mm
Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
[66.F.10., Nr. 1 (Mus)]

151

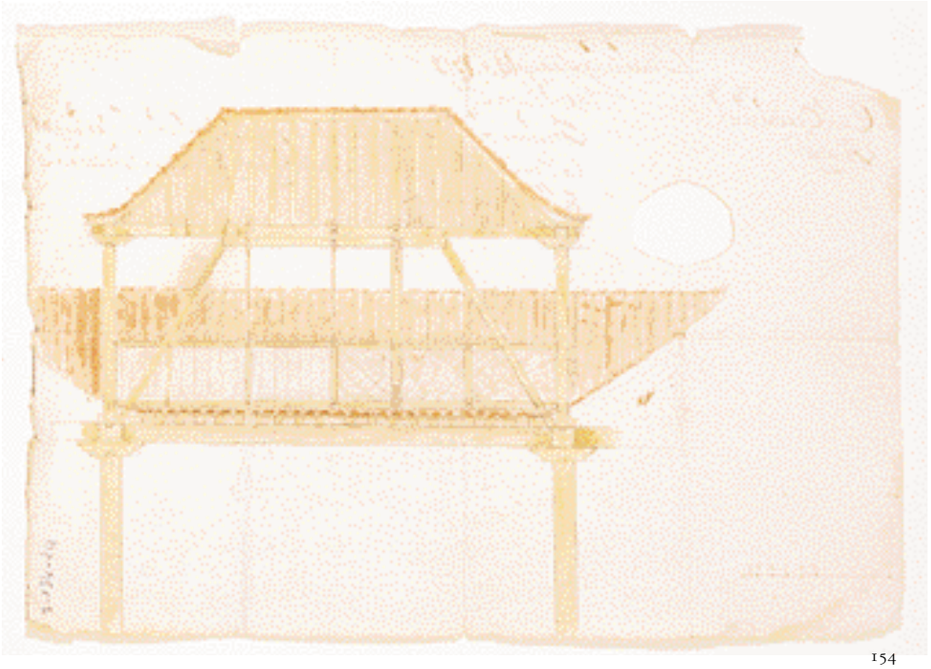


152



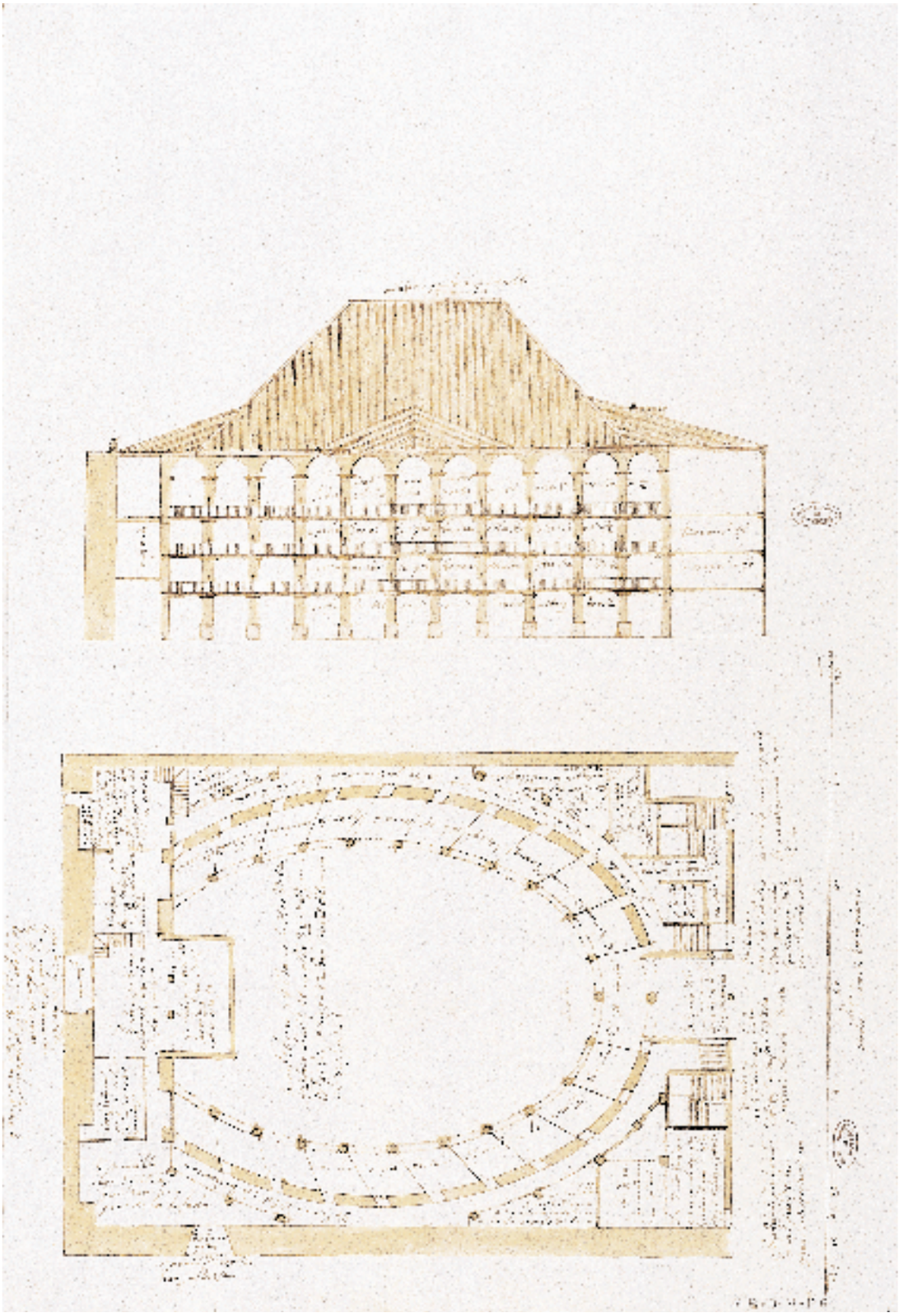
153

[153]
Plano de la Casa de Comedias de Valencia, 1678
Dibujo, 430 x 630 mm
Valencia, Archivo de la Diputación
[Mapas y planos. Carpeta I, n.º 14]



154

[154]
Pedro Ribera
Corral del Príncipe de Madrid (detalle),
14 de marzo de 1713
Dibujo sobre papel, 215 x 305 mm
Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Archivo de Villa [ASA 3-134-24]

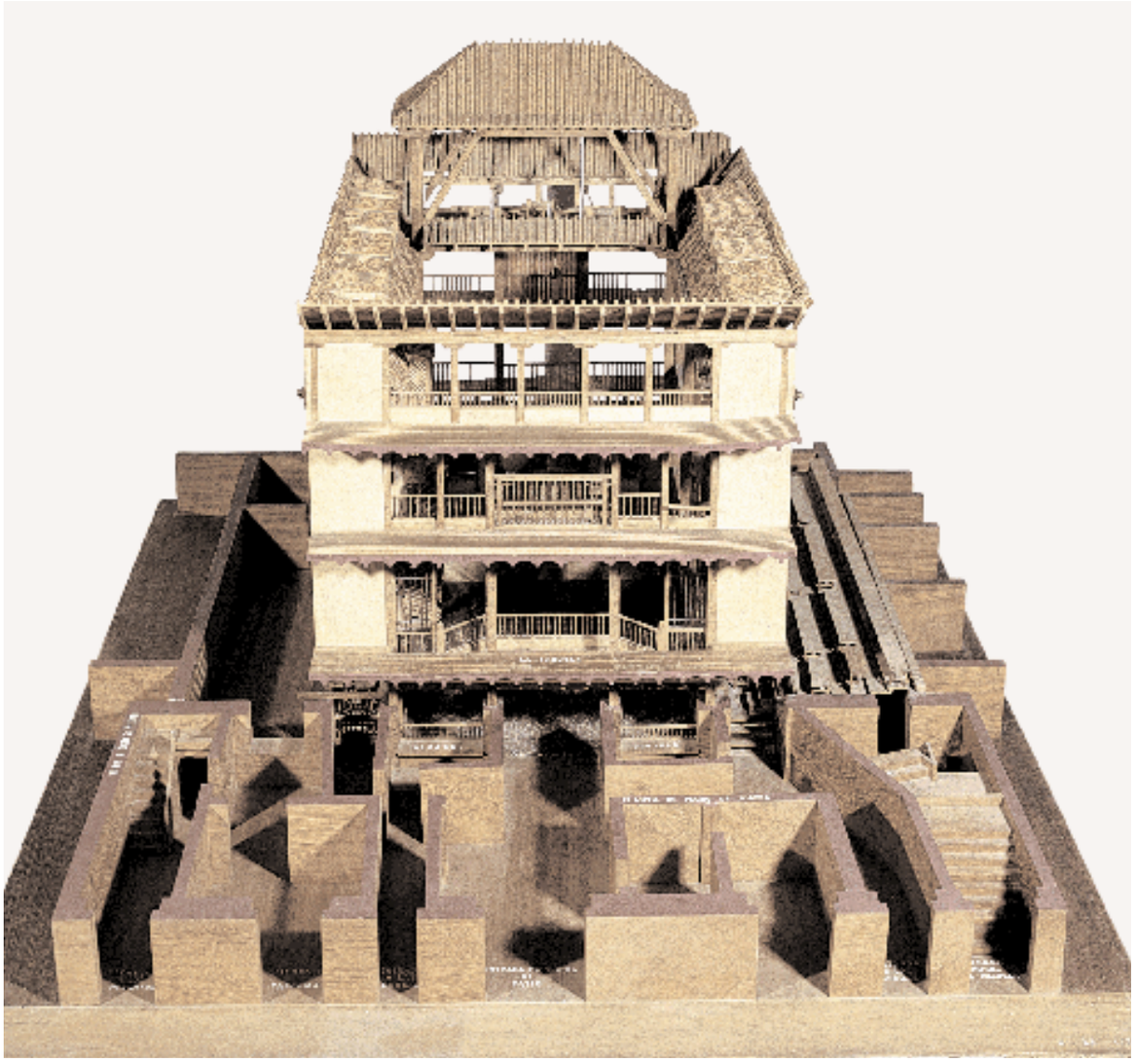


155

[155]

Planta y alzado del corral de comedias de La Montería de Sevilla

Tinta y colores a la aguada sobre papel entelado, 410 x 598 mm
Simancas (Valladolid), Archivo General de Simancas
[M.P.D. V-196]



156

[156]

Enrique Nuere y Castillejo y John J. Allen
Maqueta del Corral del Príncipe (1583-1744), 1983

Madera, contrachapado y cuerda, 90 x 173 x 129 cm
Almagro, Museo Nacional del Teatro [IN: MOD 42]

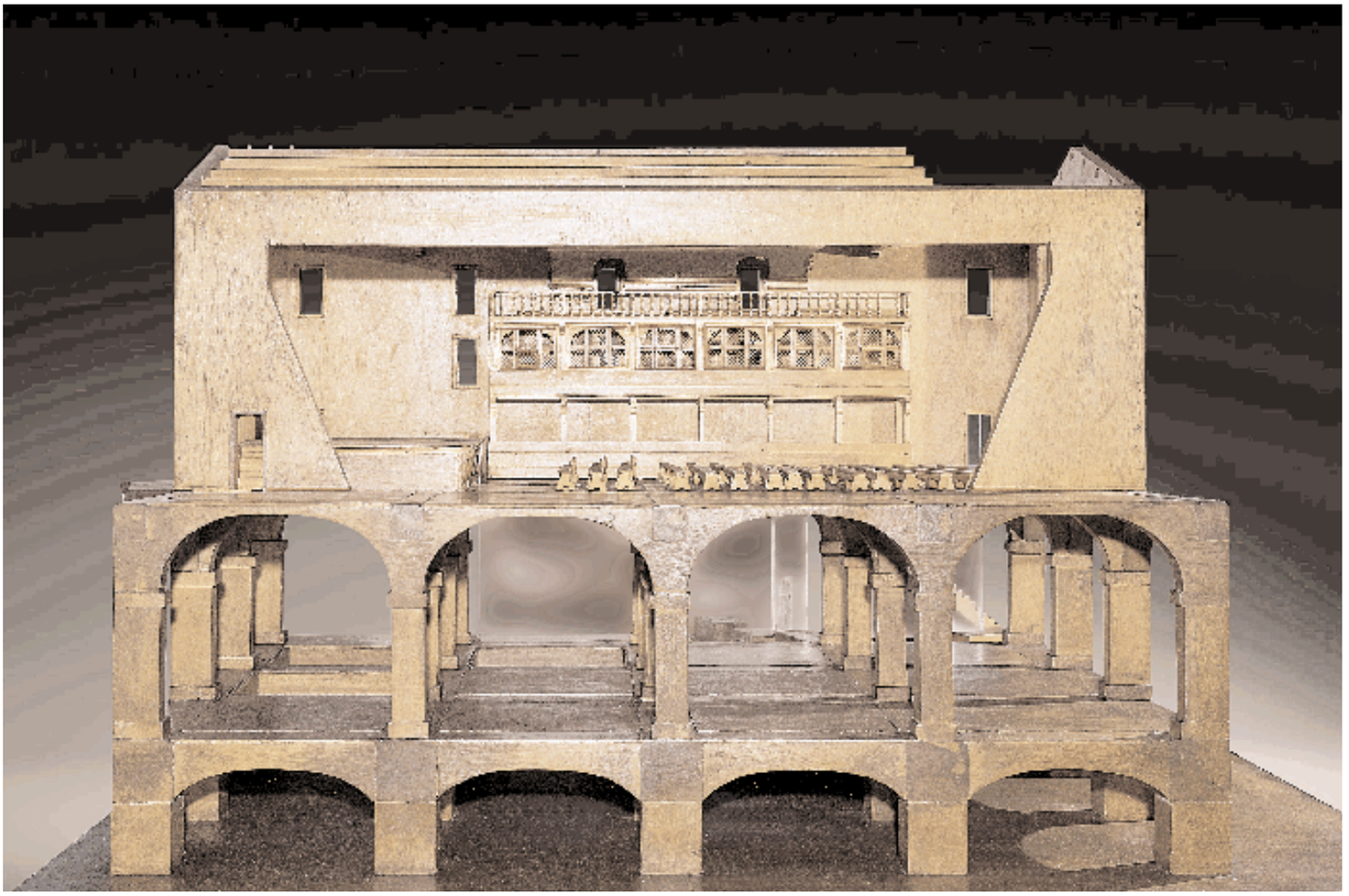
[157]

Ferdinando Ghelli (proyecto y realización)

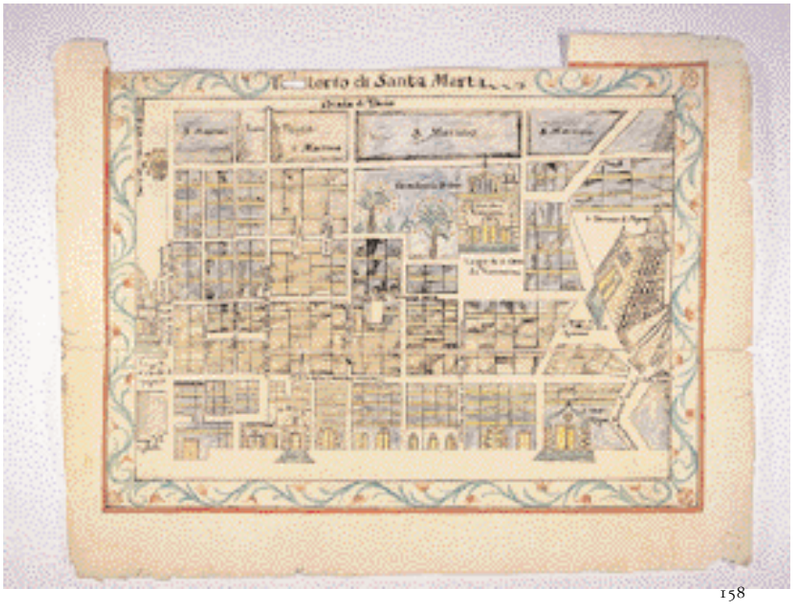
Maqueta del Teatrino della Dogana (Florencia, siglo XVI), 1980

Madera, 210 x 190 x 120 cm

Florencia, Palacio Medici Riccardi, propiedad: Provincia di Firenze



157



158

[158]

Distrito de Santa Marta con los teatros de San Giorgio dei Genovesi y de San Giovanni dei Fiorentini, siglo XVII

Tinta y acuarela, 390 x 490 mm

Nápoles, Archivio di Stato [reg. 784, f. 8]

159

[159]

Giacomo Lodi

Teatro para ópera-torneo en Bolonia, 1639

Dibujo sobre pergamino, 380 x 270 mm

Bolonia, Archivio di Stato

[Insignia, vol. VII, carta 15a]

160

[160]

Anónimo

Fiesta de la Porchetta [Anfiteatro de Bolonia en 1627], siglo XVII

Dibujo sobre pergamino, 550 x 365 mm

Bolonia, Archivio di Stato [Insignia degli Anziani, vol. V, carta 103]

161

[161]

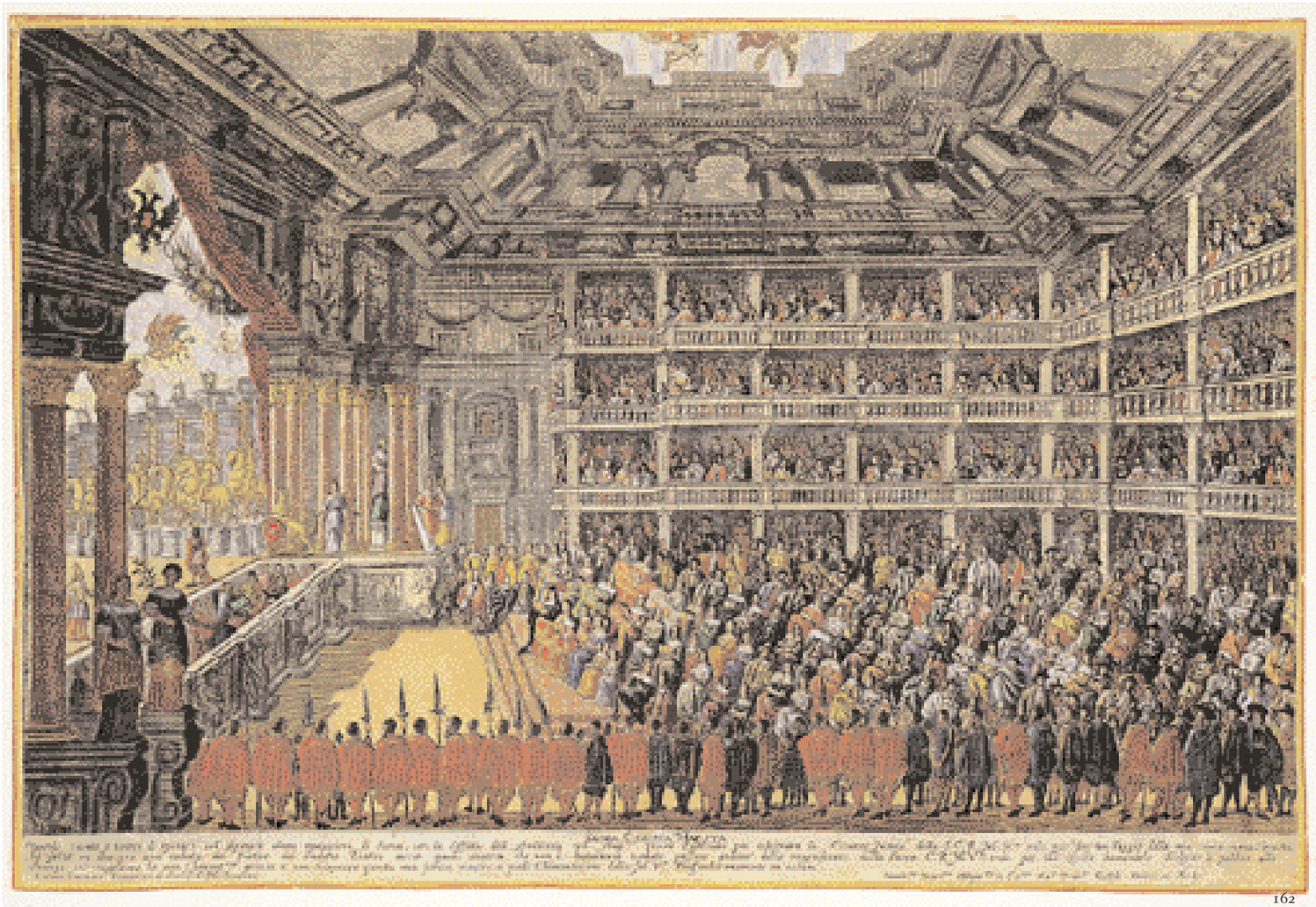
Anónimo según Giovanni Burnacini
El interior del teatro durante la representación del torneo-ópera «La gara» en Viena con ocasión del nacimiento de la infanta Margarita, 1652

Estampa calcográfica, 411 x 506 mm
Extraída de Alberto Vimina, *La Gara. Opera Drammatica rappresentata in Musica, Per introduttione di Torneo fatto in Vienna per la nascita della Serenissima Infanta di Spagna, Donna Margarita Maria d'Avstria...*,
Viena, Matteo Riccio, 1652
Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
[79.B.1, Nr. 7 (Mus)]

[162]

Frans Geffels según Lodovico Ottavio Burnacini
El interior del Theater auf der Cortina, construido por Lodovico Ottavio Burnacini en Viena, durante la representación de la ópera «Il pomo d'oro», 1668

Estampa calcográfica coloreada, 347 x 512 mm
Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
[Misc. 143/25 (Mus)]



162

LA ESCENA

José María Ruano de la Haza

ESPAÑA

En la España del Siglo de Oro es necesario distinguir entre los escenarios y decorados utilizados en los teatros comerciales (corrales, casas de comedias, coliseos), los destinados a la representación de autos sacramentales y otras piezas religiosas en plazas públicas, y los empleados en los teatros de corte, incluido el estanque del Buen Retiro de Madrid.

En los comienzos, la influencia italiana era evidente tanto en las representaciones en carros y tablados al aire libre como en las que tenían lugar en los colegios de jesuitas y en los primeros teatros comerciales. Es probable, por ejemplo, que el decorado utilizado para la puesta en escena de la *Tragedia de San Hermenegildo* en 1590 fuese una adaptación del serliano. Pero pronto, los españoles inventarían su propia manera de hacer teatro, la cual influiría a su vez en otros países europeos, incluido Italia. Como ha señalado Laura Dolfi, «si en el siglo XVI prevalece la difusión de la comedia italiana en España, en el XVII es la comedia española la que influye en Italia».

El uso de decorados en los corrales, patios de hospitales o casas de comedias españoles está ampliamente documentado, lo cual no implica en absoluto que en toda representación se utilizasen siempre decorados ni que en cada puesta en escena se empleasen siempre los mismos adornos escénicos. El escenario de los teatros comerciales, desprovisto de embocadura y sin salidas laterales, pues en los tabladillos colaterales se sentaba parte del público, consistía en un tablado rectángular rodeado de público en tres de sus lados y un *skene* al fondo. El *skene* podía ser una edificación permanente, como el «vestuario» de los corrales madrileños, o construirse *ad hoc* para una representación al aire libre, o ser adaptación de alguna estructura existente, como las columnas de un patio de hospital o el balcón de la alcaldía de un pueblo. El *skene* de los escenarios españoles, llamado generalmente el «vestuario», pues esa era una de sus funciones más importantes, podía tener uno, dos e incluso tres niveles. El nivel más bajo estaba siempre cubierto por una cortina que servía no sólo para la salida y entrada de los representantes sino también para mostrar al público decorados, lienzos pintados, o accesorios escénicos (rocas, ramas, tronos, sillas, estrados). Una de las funciones más importantes de estos adornos y decorados era transformar el tablado vacío (donde actuaban los representantes) en un lugar escénico distintivo. Funcionaban, pues, como un telón de fondo, signo visual que indicaba que el tablado vacío se había transformado en un lugar específico: dormitorio, aposento, salón de trono, jardín, sierra, cubierta de un navío. Si el *skene* tenía un segundo nivel, éste servía de balcón de una casa, de muralla de una ciudad o de cima de un monte, según se mostraran en él un cuadro para la ventana, un lienzo pintado para la muralla o unas cuantas ramas y rocas de cartón para el monte. Un tercer nivel permitía presentar escenas en una torre, en lo alto de una sierra, e incluso en el cielo, pues desde ese lugar descendían al tablado ángeles, santos y otras figuras sobrenaturales montados en el pescante o canal, tramoya que consistía en una peana que se deslizaba por medio de cuerdas, poleas y contrapesos por una ranura (o canal) abierta en un grueso pie derecho fijado a un lado del vestuario. Con el tiempo, tanto decorados y apariencias (especie de *tableaux vivants*) como tramoyas se hicieron más y más complejos, provocando las protestas de dramaturgos como Lope de Vega y Tirso de Molina,

que se quejaban de que público y representantes parecían prestar más atención al espectáculo que al texto que ellos habían escrito.

Los autos sacramentales que se representaban cada año, no sólo en las plazas y calles de Madrid sino también en las de muchas otras ciudades y pueblos de la Península, utilizaban, en lugar de un *skene*, carros adornados detrás del tablado de la representación. El carro básico consistía en una plataforma de madera sobre ruedas en cuyo centro se enejaba un pie derecho o grueso mástil, alrededor del cual, y utilizándolo siempre como punto de apoyo, se levantaban dos cuerpos o pisos construidos con bastidores y madera. Los bastidores fijos que cubrían el exterior del primer cuerpo estaban por lo general pintados y podían figurar los cuatro elementos, varios paisajes, el firmamento, un palacio, o el mar. En el segundo cuerpo o nivel superior podían instalarse decorados más o menos realistas (salón de trono, palacio, cabaña), o tramoyas articuladas que encarnaban el ave fénix, un pavón con rueda giratoria, un pelícano con sus polluelos. Los actores podían aparecer directamente sobre el tablado o por cualquiera de los dos cuerpos de un carro. Si lo hacían por el segundo, podían descender al escenario por escaleras, rampas, y mangas o «rastillos», especie de pescante inclinado cuya peana o asiento se deslizaba por una ranura. Entre los elementos escénicos más comunes en los carros sacramentales encontramos la nave giratoria, adornada con sus propios mástiles, velas, flámulas y banderas; y el globo, que podía abrirse en dos semiesferas, una de las cuales caía hacía el tablado, o partirse en segmentos y desplegarse hacia lo alto como un paraguas. Si se utilizaban bastidores en el segundo cuerpo, éstos podían ser fijos, emerger del primer cuerpo deslizándose por pequeñas canales, o moverse sobre raíles. Finalmente, los carros podían ir provistos de tramoyas que subían y bajaban por el mástil central a la manera de la canal de los corrales. Algunas de ellas servían para izar figuras de pasta o cartón pintado, pero otras se empleaban para subir a los representantes a lo más alto del mástil. La maquinaria necesaria para mover todas estas tramoyas (tornos, cabrestantes y maromas) se ocultaba en la parte trasera del primer cuerpo del carro. Las cuerdas y poleas permanecían visibles al público, pero, con cierto arte, podían camuflarse y formar parte del decorado, ya que el mástil central aparecía a menudo disfrazado de árbol, columna, palmera, etc.

La escenificación en los teatros de la corte era todavía más compleja y elaborada. Hemos de distinguir entre las representaciones que se hacían en el estanque del Buen Retiro y otros espacios al aire libre y las que se montaban en salas de palacios y, después de su inauguración, en el Coliseo del Buen Retiro. Los montajes realizados en el estanque del Buen Retiro, técnicamente diseñados por especialistas italianos, como Cosme Lotti, eran de un esplendor difícil de imaginar hoy en día. Para la representación en 1635 de *El mayor encanto amor*, de Calderón, Lotti ideó una isla elevada unos dos metros sobre la superficie del agua sobre la cual había peñascos desgajados, corales, perlas y conchas, un monte altísimo con despeñaderos y cavernas y un bosque de árboles con figura humana. En el curso de la representación, además de una deslumbrante cantidad de mutaciones, apariciones y efectos de luz, se vio un carro argentado del cual tiraban dos pescados monstruosos arrojando agua por su boca; un barco adornado de flámulas, galladertes, estandartes y banderolas que navegó sobre las aguas del estanque; y el palacio de Circe con columnas de ágata y cornisas de oro.

El Coliseo era un teatro a la italiana, equipado con los últimos adelantos técnicos, incluidos embocadura con su telón, bastidores en perspectiva sobre transportines, bambalinas y todo tipo de máquinas voladoras. De la representación en 1653 de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón, se conservan la relación del espectáculo, compuesta para ser leída en la corte de Viena, y también los bocetos de los decorados en perspectiva de Baccio del Bianco. No se trata de dibujos técnicos, sino más bien de «impresiones artísticas», cuyo objetivo principal era despertar la admiración del lector mostrando lo que vieron los espectadores sobre el escenario. Entre otras cosas, hubo ocho mutaciones de escena, con sus correspondientes decorados en perspectiva: caserío rústico, gruta de Morfeo, gabinete de Dánae, ruinas abrasadas, selva frondosa, palacios, marinas, y los dominios de Plutón, donde aparecieron las tres Furias, la Hidra y el Cancerbero. Esta última mutación, ocurrida a mediados del segundo acto, asombró al cronista, que la describió con estas palabras:

> Fue la transmutación de esta escena tan admirable, tan nueva y extraña que pudo adelantarse a la imaginación de los que más prevenidos la esperaban; porque en un instante [...] se vio el teatro, desde sus más altas nubes a sus más retirados espacios, convertido en un volcán de fuego, tan horrorosamente apacible que a un tiempo estremecía y deleitaba, siendo ésta la primera vez que logró el Coliseo sus distancias, pues nunca se vio con más fondos descubiertos.

Los maravillados espectadores vieron también nubarrones voladores, tronos que surgían del foso a través de escotillones, personajes que volaban enganchados de garabatos, y una batalla aérea entre Palas y la Discordia. Entre los efectos escénicos que más agradó al cronista se encontraba el despeño del final del primer acto: «Fue maravilloso el despeño con que la Discordia cayó desde la más alta punta de una parte del teatro hasta esconderse en lo más inferior de la otra, con tanta velocidad que, empezando el verso al desasirse, no le podía acabar sino ocultarse». También despertó su admiración el monstruo marino que trató de devorar a la encadenada Andrómeda en el tercer acto. La escena figuraba una «marina», en cuyo primer término se veían «peñas brutas sembradas de conchas, caracoles y corales, con algunos mariscos y resacas» y detrás, varias hileras de olas en movimiento continuo. Por entre ellas apareció, según el cronista, «un monstruo que, empezando pequeño en lo último, a cada vuelta que daba atravesando las ondas, parecía mayor [...]. A la última vuelta más cercana que dio el monstruo, salió tan grande y tan horrible que hacía más tremendo el espectáculo de la fábula». Naturalmente, para no destruir la ilusión de perspectiva, tuvieron que utilizar no uno, sino varios muñecos de diversos tamaños, los cuales saliendo y entrando entre las olas por los bastidores crearían la ilusión de que el monstruo aumentaba en volumen según se acercaba a la aterrorizada protagonista.

ITALIA

Italia es el centro más importante de innovación teatral durante los siglos XVI y XVII. En Italia se originan nuevos diseños para los lugares de representación e innovaciones tanto para los escenarios y decorados como para la maquinaria teatral, descubrimientos que luego se extienden rápidamente no sólo por las tierras de los Austrias sino por toda Europa. Como veremos en el apartado correspondiente, la *commedia dell'arte* se representaba tanto en las calles y plazas de una ciudad como en teatros permanentes, pero las comedias renacentistas de corte clásico y las espectaculares fiestas barrocas se montaban, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en teatros con decorados, como eran el Olímpico de Vicenza, construido según trazados de Palladio, o el del duque de Mantua, diseñado por Scamozzi. El primer decorado teatral, un telón en perspectiva de acuerdo con las teorías expuestas por Leon Battista Alberti en *Della Pittura* (1435), fue probablemente el empleado por Baldassare Peruzzi en 1507 para el montaje en Roma de la *Calandria* del cardenal Bernardo Dovizi da Bibbiena, basada en una comedia de Plauto. Al año siguiente, *La Cassaria* de Ariosto se representó en Ferrara con decorados en perspectiva diseñados por Pellegrino da Udine. Más tarde, Sebastiano Serlio propondría en su *Dell'Architettura* (París, 1545) sendos decorados en perspectiva para tragedias, comedias y piezas satíricas, consistentes en un telón de fondo y, en los laterales del tablado, una serie de bastidores fijos que se cerraban en ángulo para crear la impresión de profundidad. Para las tragedias, el escenario figuraba una calle bordeada de palacios y grandes edificios; en las comedias, los palacios eran reemplazados por casas más humildes y tabernas; y en las comedias rústicas, por árboles y chozas.

Pero el decorado fijo de Serlio sólo podía mostrar un único lugar escénico y éste más bien genérico. Cuando surgió la necesidad o el deseo de variar el lugar de la acción, los diseñadores recurrieron, en primer lugar, a los antiguos *periaktoi,*

o devanaderas, prismas triangulares en cada una de cuyas caras aparecía una pintura diferente. Las devanaderas se situaban en los laterales del tablado y giraban sobre un eje, permitiendo mostrar al menos tres decorados distintos en el curso de una representación. El siguiente adelanto consistió en mudar el bastidor del foro, donde se situaba el punto de fuga, lo cual se realizó de diferentes maneras: a) dividiéndolo en dos mitades, cada una de las cuales desaparecía por el correspondiente hombro del escenario; b) abriéndolo y cerrándolo como si fuese una puerta; c) izándolo y bajándolo del telar. Al desaparecer un telón de fondo, quedaba otro detrás que lo reemplazaba, transformando en conjunción con las cambiantes devanaderas el lugar de la acción.

Las devanaderas fueron sustituidas a comienzos del siglo XVII por los bastidores laterales, cuya invención se atribuye a Giovanni Battista Aleotti, quien los utilizó en el Teatro dei Intrepidi de Ferrara en 1606 y, a partir de 1619, en el teatro Farnese de Parma. Los bastidores pasaban por ranuras abiertas en el tablado hasta llegar al mismo foso, donde se deslizaban sobre transportines con ruedas que se movían por raíles de madera. Pero mudarlos de una manera coordinada era casi imposible y requería además mucha mano de obra. En 1645 Giacomo Torelli resolvió el problema conectando todos los bastidores por debajo del tablado en una red de cuerdas y tornos que permitía hacer las mutaciones de una manera rápida y sincronizada.

Pero la mayor innovación de este período quizá fuese la invención, italiana también, del proscenio. El primer teatro en utilizarlo (en 1619) fue el Farnese de Parma, el cual fue también el primero en emplear decorados movibles y el telón de embocadura. El telón de embocadura empezó a utilizarse de manera generalizada a mediados del siglo XVII y, aunque al principio sólo se subía al comienzo de la representación, más tarde fue empleado en los entreactos o cuando cambiaba el lugar de la acción para sorprender al público descubriéndole un nuevo decorado espectacular. No era esto, sin embargo, necesario, ya que a los espectadores barrocos parecía agradarles presenciar las mutaciones del decorado, las cuales, realizadas por manos invisibles, gradualmente transformaban el escenario ante sus ojos como si fuera un caleidoscopio.

Las tramoyas fueron también invención italiana, diseminada por toda Europa gracias al tratado de Nicolás Sabbattini, *Practica di fabricar scene e machine ne'teatri* (1638). Los dramaturgos renacentistas encontraron justificación para usar tramoyas y otros artilugios escénicos no sólo en la *Poética* de Aristóteles, que las incluye entre los seis aspectos básicos del drama teatral (VI.1), sino también en el *Onomásticon* del lexicógrafo griego Julius Pollux. Generalmente se trataba de máquinas voladoras, que permitían a los dioses paganos moverse por los aires o descender de los cielos al tablado en carros, águilas, caballos o nubes. Naturalmente, se trataba de cartones pintados que ocultaban la viga sobre la cual iba encaramado el personaje. Las vigas eran accionadas por una serie de cuerdas, garruchas, cabrestantes y poleas situados en el llamado desván de los tornos y tenían una plomada que servía de contrapeso para facilitar la moción. Aflojando las cuerdas, la tramoya bajaba; recogiéndola, subía. Una combinación de ambas acciones permitía a la nube o carro celestial subir o bajar en diagonal.

AUSTRIA

Pese a que durante la Edad Media había sido un importante centro de producción de drama religioso, la actividad teatral fue relativamente escasa en Viena antes del siglo XVIII. Durante el período que nos ocupa es posible distinguir cinco tipos de representaciones: el drama de los jesuitas, la *commedia dell'arte*, el drama inglés, la ópera italiana y la comedia española. El drama de jesuitas se representaba en los colegios de la orden, la *commedia dell'arte* en la calle o en el interior de un edificio público o privado (incluidos los palacios reales), la comedia española en el palacio de los Austrias, y la ópera en teatros de estilo italiano, como, por ejemplo, el Kärntnertortheater, propiedad,

hasta 1711, de una compañía italiana. Los jesuitas recitaban las obras en latín, los comediantes italianos las decían en su lengua vernácula, y sólo las compañías ambulantes inglesas empezaron a comienzos del XVII a representar en lengua alemana. La llegada a Viena en 1651 del escenógrafo italiano Giovanni Burnacini marca el comienzo de un largo período de esplendor en las representaciones palaciegas. Dos años después de su llegada, Burnacini dirigió la construcción de un edificio teatral que incluía todos los adelantos técnicos de la época. Durante su larga estancia en la capital imperial, diseñó decorados, tramoyas y efectos especiales para ciento quince óperas, cada una de las cuales se representó solamente una vez. El objetivo principal de estos costosos montajes era demostrar la superioridad de la corte de Viena sobre cualquier otra en lo respectivo a la presentación de espectáculos teatrales. Otro teatro vienés de gran importancia fue el Cortina, inaugurado el 12 de julio de 1668 con *Il pomo d'oro* de Antonio Cesti [cat. 162]. Un boceto de uno de los decorados muestra un escenario en perpectiva con tres bastidores por banda, columnas flamígeras barrocas y un dragón volando por los aires. Influido por las nuevas técnicas italianas, el teatro de los jesuitas en Viena era también mucho más espectacular que el que generalmente se hacía en otros colegios de la orden. *Pietas Victrix*, de Nicolás Avancini, se representó en 1659 en un colegio jesuita sobre un enorme tablado con siete decorados diferentes y elaborados efectos de luz. No sabemos con certeza cómo se hacían las comedias españolas en Viena, pero, durante el reinado del emperador Leopoldo, casado con María Teresa, hija de Felipe IV, se montaron varias de ellas en la corte. Sin embargo, según Wurzbach, su puesta en escena fue probablemente más parecida a la de una ópera italiana que a la de una comedia de corral.

El teatro cortesano vienés se representaba también al aire libre, en parques y lagos. Existe un grabado de la representación en 1660 de un ballet en un lago en el palacio de La Favorita de Viena. En él se puede apreciar un enorme tablado en perspectiva con al menos seis hileras de bastidores y un telón de fondo, también en perspectiva, cuyo punto de fuga se pierde en la lejanía. En 1667 [cat. 233], con motivo de la boda de Leopoldo y María Teresa, se representó al aire libre *La contesa dell'Aria e dell'Acqua*, de Francesco Sbarra, con decorados de Carlo Pasetti y elaboradísimas tramoyas de Ludovico Burnacini, entre las cuales había cuatro balsas que representaban los cuatro elementos, espectáculo náutico que recuerda los del Retiro madrileño, diseñados también por italianos.

HOLANDA

Aparte de las representaciones en colegios y de alguna que otra visita de compañías ambulantes, no existía un teatro profesional propiamente dicho en los Países Bajos durante el período de dominación española. Las llamadas «cámaras de retórica» eran grupos de aficionados que escribían y recitaban farsas y dramas alegóricos escritos por ellos mismos. Tras la caída de Amberes en 1585, las cámaras fueron prohibidas en el sur, pues muchas de sus farsas eran de marcado carácter antiespañol. Artistas e intelectuales huyeron entonces al norte, donde, según Rina Walthaus, las representaciones tenían lugar en los mercados y en desvanes transformados en teatros. Un grabado de 1608 muestra una representación de una cámara de retórica durante una feria. A la derecha se ve un tablado de madera de aproximadamente un metro y medio de altura, detrás del cual se levanta un *skene* de dos pisos. El inferior está totalmente cubierto por una cortina y el de arriba, retranqueado, deja espacio para un balcón. No se percibe indicación de decorado alguno, pero uno de los actores, subido a una escalera, está entregando una especie de cuadro a otro actor, situado en el balcón. Parece lógico suponer que el cuadro formaría parte de un decorado o adorno teatral, oculto en ese momento tras la cortina del fondo. Las cámaras de retórica también utilizaban *tableaux vivants* (o «apariencias», según la terminología del teatro español) de tipo alegórico o emblemático, las cuales eran acogidas con gran agrado por el público burgués.

Para comienzos del siglo XVII las cámaras de retórica se encontraban en decadencia. Las dos que sobrevivían en Amsterdam decidieron unirse en 1617 y adoptar el título de Academia. Al año siguiente la ciudad donó a la Academia un edificio, que fue pronto bautizado con el nombre de Schouwburg. En 1622 un tal Samuel Coster vendió la Academia al orfelinato de Amsterdam, que empleó las ganancias en beneficio de los huérfanos, del mismo modo que en Madrid y otras ciudades españolas se utilizaban en provecho de los hospitales. El contrato de Coster incluía una lista de decorados y accesorios escénicos entre los que encontramos bastidores giratorios (quizás devanaderas o bofetones), glorias con sus maromas, poleas y tornos, una puerta de la cárcel con sus barrotes, bambalinas, la tumba de Aquiles, un carro triunfal y un pequeño altar.

En 1632 se construyó en Amsterdam el primer edificio teatral propiamente dicho, el cual fue también bautizado Schouwburg. Se siguieron utilizando *tableaux vivants*, pero mucho más elaborados que los de la Academia. Algunos de ellos al establecer paralelos con hechos históricos de la Antigüedad clásica comunicaban mensajes políticos, a menudo expresión de la oposición a la dominación española del país. Muchos de estos *tableaux* combinaban actores con telones pintados de manera parecida a como Velázquez representa el mito de Aracne al fondo de *Las hilanderas*. El escenario del Schouwburg utilizaba también decorados. Un documento de 1640 requiere para cierta representación un dosel de trono, una roca o monte a un lado del tablado (tal como se hacía en los tablados españoles) y siete horcas. Cuando el Schouwburg fue reconstruido en 1664, su escenario estaba equipado con todo tipo de bastidores, escotillones y tramoyas para la representación de espectáculos de gran aparato, similares a los del Coliseo madrileño. El nuevo Schouwburg poseía un tablado que se elevaba unos dos metros del suelo y un balcón en su parte posterior que servía para indicar un lugar escénico diferente o formaba parte, junto con los bastidores, del decorado principal. El tablado no tenía embocadura ni telón de boca, pero la caja del escenario estaba bordeada en tres de sus lados por pilastras entre las que se encajaban bastidores pintados, cada uno de los cuales podía representar sinecdóquicamente un espacio escénico diferente. Como los decorados de los teatros comerciales españoles, estos bastidores funcionaban como telón de fondo que señalaban un cambio en el lugar de la acción. La diferencia es que mientras que en los españoles los decorados eran revelados al público descorriendo la cortina del vestuario, en el Schouwburg permanecían fijos y visibles durante la representación, siendo «activados», de manera parecida a como se hacía en los misterios medievales, cuando los representantes actuaban ante ellos. Existe evidencia, sin embargo, de que en ocasiones se colocaba una cortina delante de los bastidores, la cual se descorría, tal como se hacía en los teatros españoles, para descubrir el lienzo pintado y cambiar así el lugar de la acción. En ocasiones, las pilastras del Schouwburg fueron también utilizadas para presentar decorados en perspectiva al estilo italiano.

Pese a que el público del Schouwburg era protestante, el teatro español gozó de cierta popularidad. Como ha demostrado Henry Sullivan, comedias de Lope de Vega y Calderón fueron traducidas, probablemente del francés, adaptadas, refundidas y, lo que es más importante, representadas con alguna frecuencia en Amsterdam durante todo el siglo XVII.

Este breve recorrido por los escenarios de los teatros del Siglo de Oro en tierras de los Austrias nos lleva a la conclusión de que tanto escenarios como decorados pertenecían por lo general a una de estas dos categorías: teatros de proscenio con decorados en perspectiva al estilo italiano y teatros al aire libre o techados con un *skene* en la parte posterior donde se mostraban al público decorados «sinecdóquicos» que servían para situar el lugar de la acción dramática. En los primeros, la prevalencia de las técnicas y teorías italianas tanto de construcción como de escenificación es evidente. Entre los otros, existe una gran variedad. Pese a que escenarios y puesta en escena eran muy similares en la Península Ibérica, los teatros comprenden edificios tan diversos como los corrales con gradas bajo techado y un claro sobre el patio de

Madrid, Alcalá y Almagro, los suntuosos coliseos sevillanos, patios de hospitales como el de Guadalajara, y las casas de comedias de Córdoba y Valencia. Otros teatros en las tierras de los Austrias parecen seguir el modelo italiano, pero también incluyen espacios escénicos tan sorprendentes como los desvanes de Amsterdam.

Banham, Martin (ed.): *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, 1992.

Baur-Heinhold, Margarete: *The Baroque Theatre. A Cultural History of the 17th and 18th centuries*, trad. de Mary Wittall, Londres, Thames and Hudson, 1967.

Brandt, George W., y Wiebe Hogendoorn: *German and Dutch Theatre, 1600-1848*, *Theatre in Europe: a documentary history*, Cambridge University Press, 1993.

Brockett, Oscar G.: *History of the Theatre*, Boston, Allyn and Bacon, 1987 (5ª ed.).

Brown, John Russell (ed.): *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford University Press, 1995.

Brown, Jonathan, y J. H. Elliott: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente y Alianza Editorial, 1981.

Díez Borque, José María, y Karl F. Rudolf (eds.): *Barroco español y austríaco. Fiesta y teatro en la Corte*, Madrid, Museo Municipal, 1994.

Dolfi, Laura: «Comedia en Italia», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. de Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 63-66.

Franzbach, Martin: *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria, 1982.

Hartnoll, Phyllis (ed.): *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, 1972.

Menéndez Peláez, Jesús: *Los jesuitas y el teatro en el siglo de oro*, Oviedo, Universidad, 1995.

Oliva, César, y Francisco Torres Monreal: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.

Ruano de la Haza, José María: «Los carros de los autos de Calderón (1659-1681)», en *Calderón 1600-1681. Quartercentenary Studies in memory of John E. Varey*, ed. de Ann L. Mackenzie, *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), 77 (2000), pp. 317-340.

Ruano de la Haza, José María: «La escenografía del teatro cortesano», *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. de José María Díez Borque, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, pp. 137-167 (Cuadernos de Teatro Clásico, 10).

Ruano de la Haza, José María: *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 2000.

Southern, Richard: *The seven ages of the theatre*, Londres, Faber and Faber, 1964.

Sullivan, Henry W.: *Calderón in the German Lands and the Low Countries*, Cambridge University Press, 1983.

Walthaus, Rina: «La comedia lopesca y el teatro holandés de principios del siglo XVII: un temprano triunfo para Theodore Rodenburg», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, ed. de Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz, Londres, Tamesis, 1999, pp. 152-174.

[163]

Jerónimo Nadal

Adnotationes et meditationes in Evangelia quae sacrosanto misae toto anno leguntur [Colección de grabados empleados como modelos iconográficos para las representaciones teatrales jesuiticas]

Amberes, 1594

340 x 250 mm

Madrid, Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [A-6]

163

[164]

Anónimo

Decorado de la «Prosperidad de las armas de Francia», 1641

Tinta sobre papel, 230 x 315 mm

Estocolmo, Sveriges Teatermuseum [DMT 83/1968]

164

165

[165]

Francisco Rizi

Decorado teatral

Aguada sobre papel (facsímil), 350 x 400 mm

Madrid, Biblioteca Nacional [B-458]

[166]

Jusep Bayuca y Juan Bautista Gomar (escenógrafos)
Escenografía para «La fiera, el rayo y la piedra» para las bodas de Carlos II y Mariana de Neoburgo, 1690

Pluma sobre papel, 355 x 250 mm
Madrid, Biblioteca Nacional [Mss. 14614]

[167]

G. Picart
Escena de «Hecyra» de Terencio

Xilografía, 134 x 88 mm
Madrid, Museo Municipal [13531]

166

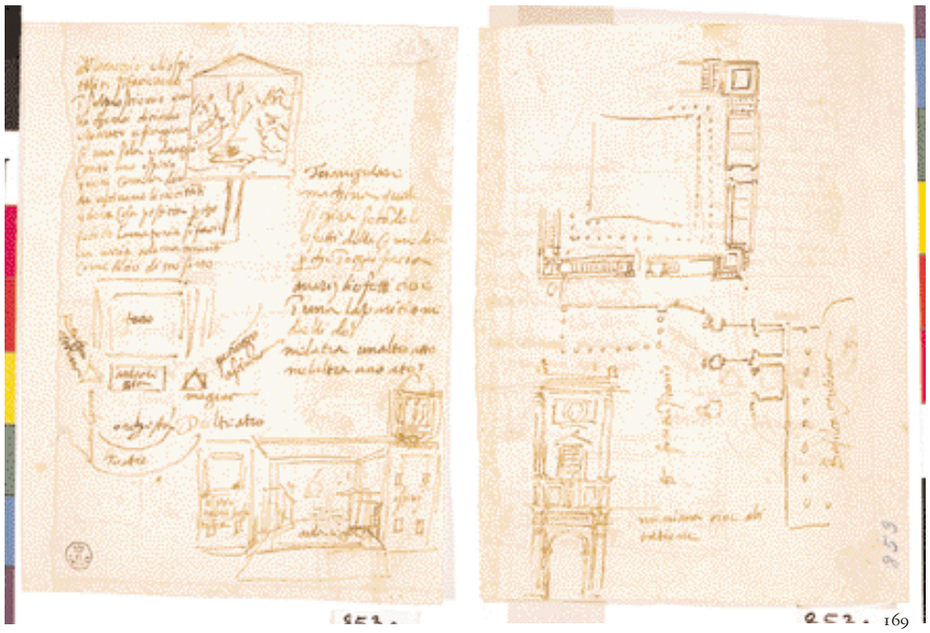
167

[168]

Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia
Dibujo de la cortina para la comedia «Ypodamia y Pélope» que se representó en el Coliseo del Buen Retiro el día de Santa Ana

Acuarela sobre papel, 428 x 526 mm
Madrid, Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio [Planos 1413]

168



169

[169]

Antonio da Sangallo il Giovane
Estudios sobre la escena de Vitruvio

Tinta sobre papel, 176 x 121 mm
Florencia, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe [N. 853A]

170

[170]

Epifanio D'Alfiano según Bernardo Buontalenti
El infierno: cuarto intermedio de la comedia «La Pellegrina» de Girolamo Bargagli

Pluma y bistre sobre papel, 360 x 254 mm
Florencia, Biblioteca Marucelliana [I, 399]

171

[171]

Bernardo Buontalenti
El cielo: primer intermedio de la comedia «La Pellegrina» de Girolamo Bargagli,
1588-1589

Pluma y acuarela, 480 x 350 mm
Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale [Palat. C.B. 3.53, vol. II cc. 27]

[172]

Remigio Cantagallina según Giulio Parigi
Nave de Amerigo Vespucci [Decorado del «Intermedio Quarto» de «Il Giudizio di Paride» (1608)]

Estampa calcográfica (facsímil), 185 x 265 mm
Viena, Österreichisches Theatermuseum
[«Denkmäler des Theaters» X/26]

172

[173]
Jacques Callot
La liberación de Tirreno y Arnea: primer intermedio
Estampa calcográfica, aguafuerte, 290 x 205 mm
Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale [N.A. Cartella 11, n.40]

174

[174]

F. Collignon según P. da Cortona
Triunfo de la Fe. Escena de «Sant´Alessio» de Giulio Rospigliosi y Stefano Landi representado en el Palacio Barberini, 1632-1634,

Estampa calcográfica, aguafuerte,
196 x 276 mm
Roma, Instituto Nazionale per la Grafica. Calcografia Nazionale. Gabinetto delle Stampe [FC 118491]

175

[175]

F. Collignon según P. da Cortona
Escena teatral ciudadana. Escena de «Sant´Alessio» de Giulio Rospigliosi y Stefano Landi representado en el Palacio Barberini, 1632-1634

Estampa calcográfica, aguafuerte,
192 x 275 mm
Roma, Instituto Nazionale per la Grafica. Calcografia Nazionale. Gabinetto delle Stampe [FC 118486]

176

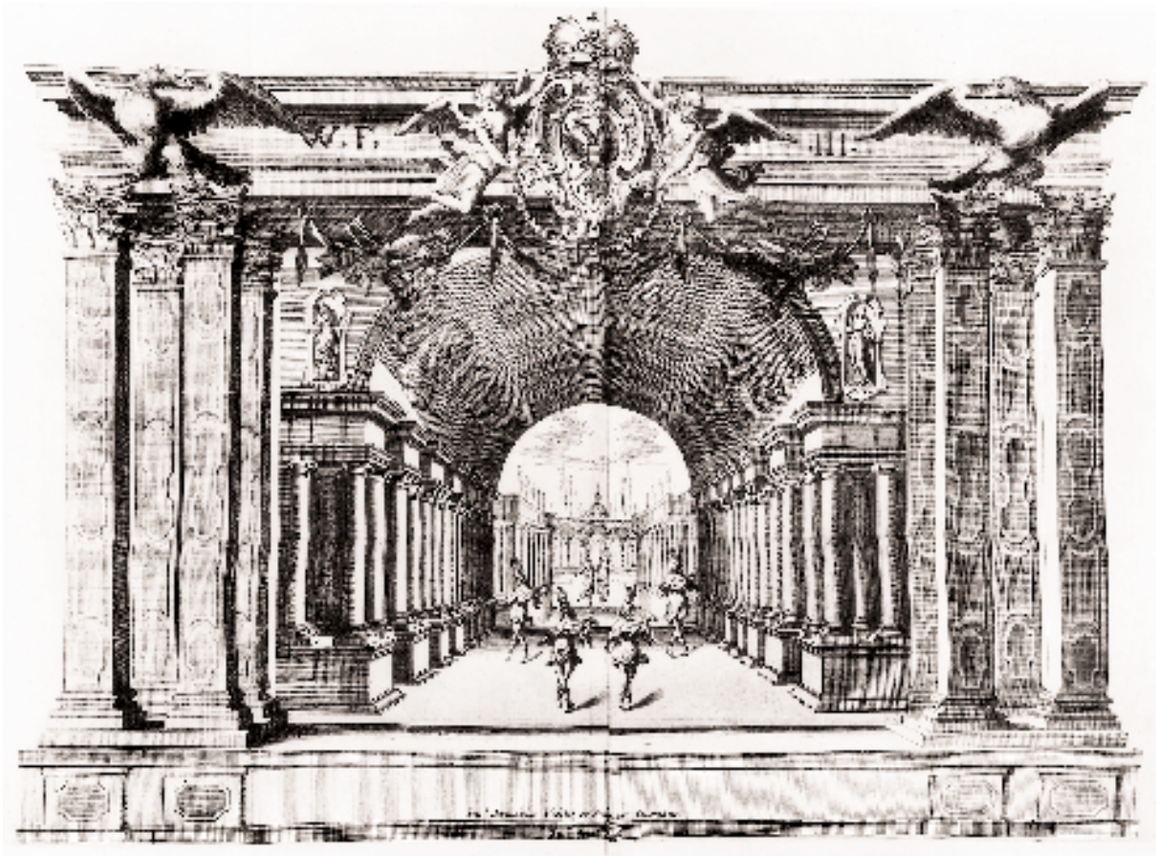
[176]

Atribuido a Giacomo Torelli

Ciudad de Nasso. Decorado para la «Venus gelosa» de Francesco Sacrali, 1643

Óleo sobre lienzo, 415 x 597 mm

Fano, Pinacoteca Civica del Palazzo Malatestiano



177

[177]

Anónimo según Giovanni Burnacini
Decorado de Giovanni Burnacini para el torneo-ópera «La Gara» representado en la corte imperial de Viena con ocasión del nacimiento de la infanta Margarita Teresa, 1652

Estampa calcográfica
En Alberto Vimina, *Wettstreit: Ein auff dem wegen der Geburt der Durchleuchtigsten Infantinn in Hispanien Margaritta Maria von Oesterreich ec. Zu Wien gehaltenem Turniere vorgestelltes Schawspiel...*,Viena, Matthaeus Rickhes, 1652
Viena, Universitätsbibliothek Wien [II 247.254]

[178]

Giovanni Burnacini

Decorado de un naufragio para la ópera «L'inganno d'Amore» representada en Ratisbona con ocasión de la dieta imperial (1653)

Estampa calcográfica, 290 x 340 mm

En Benedetto Ferrari, *L'inganno d'amore. Dramma di Benedetto Ferrari. Dedicato alla S.C.M. dell'imperatore Ferdinando Terzo...,* Ratisbona, Christophoro Fischero, [1653]

Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek [47.Kk.74 (Mus)]

178

179

[179]

Matthäus Küsel según Lodovico Ottavio Burnacini
Palacio de Júpiter con el convite de los dioses. Decorado de Lodovico Ottavio Burnacini para la ópera «Il pomo d'oro» representada en la corte imperial de Viena (1668)

Estampa calcográfica coloreada, 250 x 440 mm
Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
[Misc. 143/4 (Mus)]

180

[180]

Matthäus Küsel según Lodovico Ottavio Burnacini
La boca del infierno. Decorado de Lodovico Ottavio Burnacini para la ópera «Il pomo d'oro» representada en la corte imperial de Viena (1668)

Estampa calcográfica coloreada, 258 x 430 mm
Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
[Misc. 143/9 (Mus)]

[181]

Matthäus Küsel según Lodovico Ottavio Burnacini
Decorado de un arsenal de Lodovico Ottavio Burnacini para la ópera «Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali» representada en la corte imperial de Viena con ocasión del nacimiento de la archiduquesa Ana María (1674)

Estampa calcográfica, 345 x 435 mm
En Nicolò Minato, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali...,*
Viena, Giovanni Christoforo Cosmerovio, 1674
Viena, Musiksammlung der Österreichischen
Nationalbibliothek [*35.B.6 (Mus)]

181

[182]

Matthäus Küsel según Lodovico Ottavio Burnacini
Marcha de un ejército, con Bellona sobre un elefante y otros elefantes y camellos. Decorado de Lodovico Ottavio Burnacini para la ópera «La monarchia latina trionfante» representada en la corte imperial de Viena con ocasión del nacimiento del archiduque José (1678)

Estampa calcográfica, 343 x 450 mm
En Nicolò Minato, *La Monarchia latina trionfante...,* Viena,
Giovanni Christoforo Cosmerovio, 1678
Viena, Musiksammlung der Österreichischen
Nationalbibliothek [25.071-D.M. (Mus)]

182

183

[183]

Anónimo

Ballet de sátiros. Escena de «Ulisse all'Isola di Circe», drama musical representado en la corte de Bruselas en febrero de 1650

Estampa calcográfica, 305 x 200 mm

En Ascanio Amalteo (texto) y Giuseppe Zamponi (música), *Ulisse all'Isola di Circe. Dramma musicale in applauso alle nozze augustissime delle maestà di Filippo re di Spagna; et Maria Anna d'Austria. Rappresentato nella sala regia di Brusselles, l'anno 1650*, Bruselas, Velpius, 1650

Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse [LP 11.948 C]

[184]

Cítara (atrezo teatral), finales del siglo XVI

Madera policromada

Viena, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente

[SAM inv. 61]

[185]

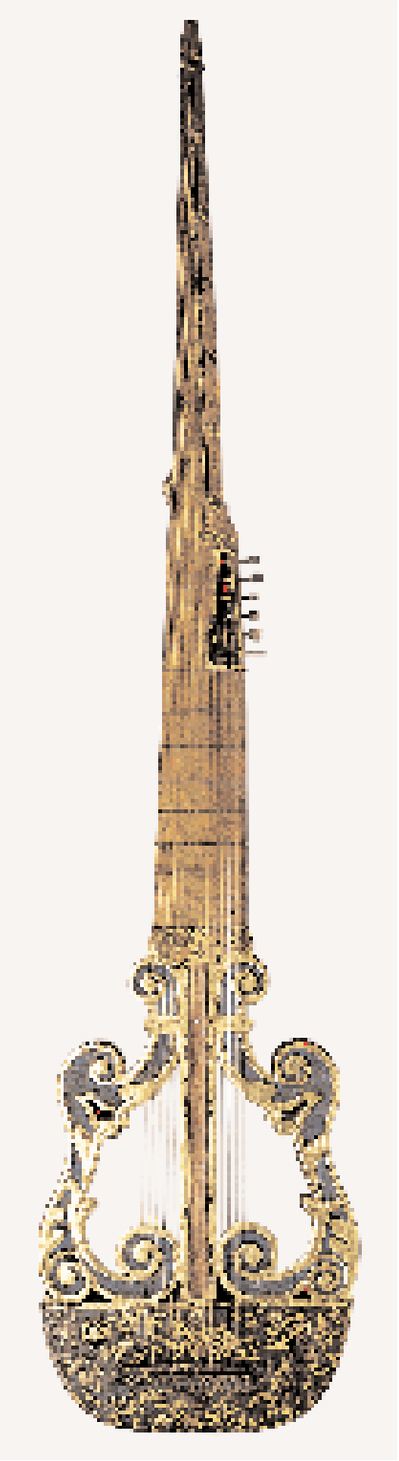
Centro de tecnología del espectáculo

Máquina de viento, 1989

Madera y tejido de lino, 125 x 70 x 69 cm

Almagro, Museo Nacional del Teatro [IN: V-67]

184



185

LOS ACTORES

Bernardo J. García García

En las cortes europeas de los Austrias durante el siglo XVII, los actores y actrices profesionales de las compañías teatrales alcanzan notable reconocimiento y estima por parte del público y conviven habitualmente en el espacio cortesano. La proliferación de los teatros comerciales y los rentables contratos para la innumerable sucesión de espectáculos escénicos que reclama la corte contribuyen a potenciar su protagonismo. En España se constituyen en el reinado de Felipe III las denominadas *compañías de título*, autorizadas por un título real, y limitadas a cuatro en 1600, ocho en 1603 y doce entre 1615 y 1641, aun cuando los datos disponibles nos permiten aventurar cifras mucho mayores, pues coexistían otras agrupaciones de comediantes menores, como las que describe Agustín de Rojas Villandrando en *El viaje entretenido* (Madrid, Imprenta Real, 1603): bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga y farándula. A mediados de siglo, el personal de una de estas grandes compañías contaba con el autor de comedias (actor-empresario); primera, segunda, tercera, cuarta y, en algunos casos, quinta dama (que podía ser también música); primer, segundo y tercer galán; primer y segundo gracioso; primer y segundo barba; un vejete para los entremeses; primer y segundo músico, arpista; apuntador, guardarropa y cobrador, hasta reunir unas veinte personas asistidas por otros ayudantes y mozos.

Pese a las críticas de muchos moralistas, las autoridades civiles y las comisiones oficiales que organizaron y reglamentaron la vida teatral mostraron en general hacia ella una actitud más pragmática y abierta, considerando que los espectáculos teatrales podían reportar limosnas para hospitales y obras pías, entretenimiento al pueblo y a la corte, y una formación ejemplarizante, que tenía su máxima expresión en las representaciones de los autos sacramentales del Corpus.

No faltaron escándalos relacionados sobre todo con la vida licenciosa de algunas actrices, con el lujo suntuario de sus vestidos en épocas de reformación de costumbres, o con los argumentos de las obras más provocadoras. La censura intervino de manera más activa en la corte y algunas otras ciudades por la presión de sus sedes episcopales, pero el control sobre las compañías no podía establecerse de manera eficaz y rigurosa dada su constante itinerancia por los reinos peninsulares.

La imagen de la Virgen del Silencio o de la Novena fue colocada en una capilla propia por el caballero florentino Carlo Velluti en 1615 (véase el grabado del retablo dedicado a esta imagen realizado por Juan Álvarez [cat. 192]). Después de varias vicisitudes, los comediantes madrileños la eligieron como advocación para constituir su propia cofradía en 1631 en la iglesia de San Sebastián. En ella se inscribieron los más célebres autores, actores y actrices del Siglo de Oro, como Francisca Bezón, la Baltasara; Jerónima de Burgos; María Calderón conocida como la Calderona, que fue amante de Felipe IV [cat. 188]; Ana Barrios, la Napolitana; Jusepa Vaca; María de Córdoba, Amarilis; las Toledanas; o Manuela de Escamilla; Roque de Figueroa; Bartolomé de Robles; Sebastián de Prado; Manuel Vallejo; Luis Quiñones de Benavente; Pedro de la Rosa; Cosme Pérez el famoso Juan Rana [cat. 187], y un largo etcétera.

La fama de las grandes actrices, de los mejores cómicos y de algunos galanes llegó a niveles hasta entonces desconocidos. A ello contribuyeron no sólo el mayor uso de recursos espectaculares en las representaciones y la caracterización, sino la extraordinaria calidad de los textos literarios creados especialmente para ellos por la pluma y el ingenio de los

dramaturgos del Siglo de Oro, Lope de Vega, Tirso de Molina, Luis Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Agustín de Moreto, Antonio Hurtado de Mendoza, Calderón de la Barca... Mención especial, por su éxito en el espacio cortesano, merece Cosme Pérez, que con su incombustible personaje de *Juan Rana*, representado en un lienzo anónimo que conserva la Real Academia Española [cat. 187], constituye una de las figuras emblemáticas del Barroco escénico español. Son bien conocidas sus relaciones de amistad y complicidad con la familia de Felipe IV y la reina Mariana de Austria, de la que fue nombrado criado en 1651.

El vestuario teatral adquiere en el siglo XVII mucha mayor vistosidad y lujo para reforzar este elemento espectacular, sobre todo en las representaciones cortesanas del teatro mitológico y en los autos sacramentales calderonianos. El hábito define la tipología del personaje en la estructura funcional de la compañía, su circunstancia en la dramatización (de camino, en casa, en palacio...), su condición social, nacional, histórica o alegórica para el argumento representado, recurriendo a prendas específicas, accesorios de caracterización y vestuario que se completan con el mobiliario y la escenografía de cada escena con las referencias textuales de la comedia. Actores y compañías realizan importantes inversiones en los hatos de representación, porque para ellas son instrumentos de trabajo y el capital fijo de sus propias empresas teatrales. En los contratos de las actrices se especifican pagos complementarios con medias de seda, calzado y joyería. El lujo en el vestir se incrementa de tal forma, que en el reinado de Carlos II se impondrán eventualmente unas etiquetas de control para limitar el número de vestidos usados por las actrices de las grandes compañías.

En muchas fiestas teatrales y máscaras cortesanas son miembros de la familia real, acompañados por damas, dueñas y criadas de palacio, los que actúan en la representación de autos, coloquios y máscaras. Entre los ejemplos, baste recordar la representación de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega en la villa de Lerma en 1614, o las máscaras *Piedra Cándida* y *El nuevo Olimpo* preparadas por Gabriel Bocángel y Unzueta en 1647 con intervención de la infanta María Teresa. Son también conocidos los retratos del emperador Leopoldo I y la emperatriz Margarita Teresa ataviados con trajes de escena que realizó el pintor Jan Thomas (Kunsthistorisches Museum, Viena).

Pueden darnos idea de cómo aparecían representadas en escena algunas de las alegorías protagonistas de las comedias mitológicas y las máscaras cortesanas, los dibujos y acuarelas realizados por Bernardo Buontalenti para los grandiosos *Intermezzi* de la comedia *La pellegrina* de Girolamo Bargagli (1589), que conserva la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia. Hemos seleccionado a las Piérides y las Musas que en el segundo intermedio se colocaban a ambos lados del Monte Parnaso dentro de dos grutas que se abrían ante los espectadores [cat. 200 y 201]; a dos Apolos con arco y carcaj lleno de saetas para representar en el tercer intermedio la batalla Pítica con acompañamiento de una vibrante música de violas, flautas traveseras y trombones durante la lucha contra un dragón con forma de serpiente pitón [cat. 196 y 197]; y a dos marineros de la nave de Arión, perteneciente al quinto intermedio [cat. 198 y 199].

En la pintura española del Siglo de Oro también podemos encontrar algunos ejemplos en los que la *Pietas Austriaca* lleva a presentar a los miembros de la casa real formando parte protagonista en escenas religiosas y hagiográficas. Baste recordar a Juan José de Austria encarnando a San Hermenegildo en un lienzo atribuido a Eugenio de las Cuevas [cat. 186].

Actor y público en el teatro del Siglo de Oro, número monográfico de *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria. John E. Varey in memoriam*, 4/5 (1997-1998).

Bartoli Bacherini, Maria Adelaide: *«Per un regale evento». Spettacoli nuziali e opera in musica alla Corte dei Medici*, Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 2000.

Bergman, Hannah E.: «Juan Rana se retrata», en *Homenaje a Rodríguez Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, 1966, pp. 63-73.

Cotarelo y Mori, Emilio: *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer, Bernarda Ramírez*, Madrid, 1916.

Cotarelo y Mori, Emilio: «Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba "Amarilis" y su marido Andrés de la Vega», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 37 (enero 1933), pp. 1-33.

Croce, Benedetto: «Aneddoti di storia civile e letteraria. Li comici spagnoli in Italia nel Seicento», *La Critica*, XXXVIII (1940), pp. 378-380.

Díaz de Escovar, Narciso: «Comediantes del siglo XVII. Baltasar de Pinedo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XCII (1928), pp. 162-174.

Díaz de Escovar, Narciso: «Comediantes de otros siglos. La bella Amarilis», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XCVIII (1931), pp. 323-362.

Díez Borque, José María (ed.): *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico español*, Londres-Madrid, Tamesis Books, 1989.

Ferrer Valls, Teresa: «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), pp. 63-84.

García Gutiérrez, Pedro Francisco: «El gremio de representantes», en Andura Varela, Andrés (ed.): *Cuatro Siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 535-542.

García-Valdecasas, Amelia: «Los actores en el reinado de Felipe III», en Diago, Manuel V., y Teresa Ferrer Valls (eds.): *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, Valencia, 9-11 de mayo de 1989. Homenaje a John E. Varey*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 369-385.

García-Valdecasas, Amelia: «Concepción de los actores en la sociedad de la época de Carlos II», en Ferrer Valls, Teresa, y Juan Carlos Miguel y Canuto (eds.): *Estudios literarios*, Valencia, Universidad de Valencia, 1995.

González de Amezúa, Agustín: «Unas notas sobre la Calderona», en Coe, Adam M., Jorge Guillén, Anita Oyarzábal y Justina Ruiz-De Conde (eds.): *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, MA., Wellesley College, 1952, pp. 15-37.

Lobato López, María Luisa: «Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre "Juan Rana"», *Cuadernos de Historia Moderna, «Ingenio fecundo y juicio profundo» (Estudios de historia del teatro en la Edad Moderna)*, 23 (1999), monográfico V, pp. 79-111.

Muñoz Barberán, Manuel: «Documentación inédita de autores y representantes teatrales contemporáneos de Lope de Vega Carpio», en Criado del Val, Manuel (ed.): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 695-707.

Oeherlein, Joseph: «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», en Díez Borque, José María (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres-Madrid, Tamesis Books, 1989, pp. 17-33.

Pereira, Óscar: *Del cortesano al actor: Literatura y representación pública en la primera modernidad española*, tesis doctoral, Minnesota, 1993.

Prota-Giurleo, Ulisse: «I comici Spagnoli», en *I teatri di Napoli nel'600*, Nápoles, Fausto Fiorentino editore, 1962, pp. 78-137.

Reyes Peña, Mercedes de los (dir.): *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. *Cuadernos de Teatro Clásico* (2000), pp. 13 y 14.

Rodríguez Cuadros, Evangelina: *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

Serralta, Frédéric: «Juan Rana homosexual», *Criticón,* 50 (1990), pp. 81-92.

Serralta, Frédéric: «La risa y el actor: El caso de Juan Rana», en Arellano, Ignacio, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.): *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 287-302.

Subirá, José: *El gremio de representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena,* Madrid, CSIC, 1960.

Tessari, Roberto: «O Diva, o "Estable à tous chevaux". L'ultimo viaggio di Isabella Andreini», en *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Génova, Costa & Nolan, 1989, pp. 128-142.

Testaverde, Anna Maria: «L'officina delle nuvole. Il teatro mediceo del 1589 e gli intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi», en *Musica e Teatro. Quaderni degli amici della Scala*, 11/12 (junio-octubre 1991).

186

[186]

Atribuido a Eugenio de las Cuevas
Juan José de Austria niño como San Hermenegildo, ca. 1642

Óleo sobre lienzo, 145 x 97,5 cm
Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales [00612214]

[187]

Anónimo,
Juan Rana [Supuesto retrato del actor Cosme Pérez caracterizado para su personaje], siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 88 x 49 cm

Madrid, Real Academia Española [24]

[188]

Anónimo
Alegoría de la Vanidad. Supuesto retrato de la actriz La Calderona, siglo XVII

Óleo sobre lienzo, 115 x 81 cm

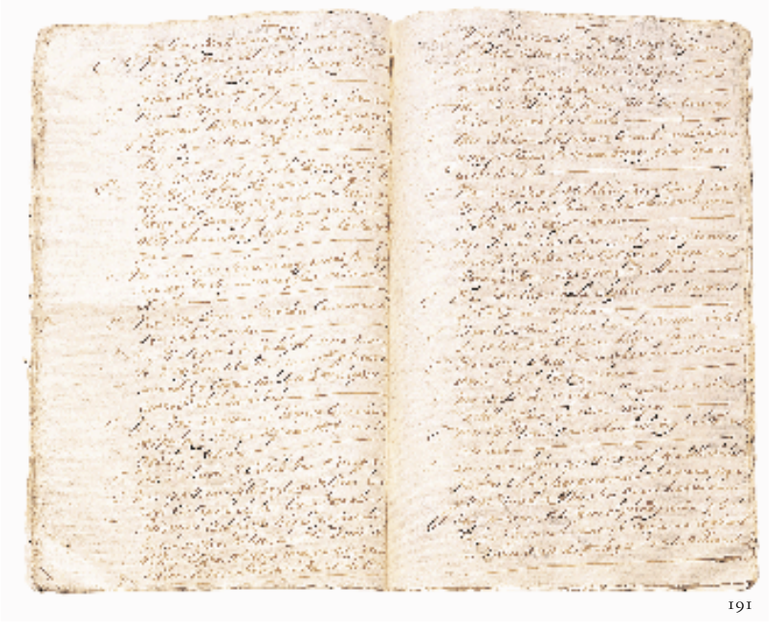
Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales [00610746]

187

188

189

190



191

192

[189]

A. Meyer
Actor o personaje teatral

Estampa calcográfica, 220 x 279 mm
Madrid, Museo Municipal [5001]

[190]

N. Bonnart
Scaramuccio

Estampa calcográfica, 140 x 83 mm
Madrid, Museo Municipal [In 13551]

[191]

Listado de vestidos de un autor de comedias: El hato de Agustín Manuel y su compañía para el Corpus, 17 de junio de 1692

Manuscrito, 335 x 250 mm
Madrid, Archivo Histórico Nacional [Consejos, lib. 1277, año 1692]

[192]

Juan Álvarez
Retablo de Nuestra Señora de la Novena, patrona de los actores, en la parroquia de San Sebastián, 1721

Estampa calcográfica, 410 x 280 mm
Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales
[T. 15.985, ante el folio 1 de 1740]

[193]

Carlos Cytrynowski
Traje de «La gran sultana» de Cervantes, 1992

Brocado, encajes e hilo, 180 x 100 x 40 cm
Almagro, Museo Nacional del Teatro

[194]

Víctor María Cortezo
Traje de rey Baltasar para «La cena del rey Baltasar» de Pedro Calderón de la Barca, 1940

Lamé plateado y terciopelo
Almagro, Museo Nacional del Teatro

193

194

195

[195]

Bernardo Buontalenti
Sirena celeste: figurín para los Intermedios de la comedia «La Pellegrina» di Girolamo Bargagli, 1588-1589

Pluma y acuarela, 474 x 345 mm
Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale
[Palat. C.B. 3.53, vol. II cc. 37]

196

197

198

[196]

Bernardo Buontalenti

Apolo con arco

Pluma y acuarela, 472 x 375 mm

Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale

[Palat. C.B. III. 53, vol. II, cc. 1r]

[197]

Bernardo Buontalenti

Apolo con arco

Pluma y acuarela, 472 x 368 mm

Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale

[Palat. C.B. III. 53, vol. II, cc. 24v]

[198]

Bernardo Buontalenti

Figurín para un marinero de la nave de Arión

Pluma y acuarela, 475 x 375 mm

Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale

[Palat. C.B. III. 53, vol. II, cc. 3r]

[199]

Bernardo Buontalenti

Figurín para un marinero de la nave de Arión

Pluma y acuarela, 480 x 370 mm

Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale

[Palat. C.B. III. 53, vol. II, cc. 2r]

[200]

Bernardo Buontalenti

Figurín para las Piérides y las Musas

Pluma y acuarela, 470 x 373 mm

Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale

[Palat. C.B. III. 53, vol. II, cc.9r]

[201]

Bernardo Buontalenti

Figurín para las Piérides y las Musas

Pluma y acuarela, 470 x 373 mm

Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale

[Palat. C.B. III. 53, vol. II, cc. 8r]

199

200

201

202

[202]

Retrato de Isabella Andreini

Estampa calcográfica, 115 x 90 mm

En I. Andreini, *Le rime*, Milán, Bordone e Locarni, 1601

Pavía, Biblioteca Civica Carlo Bonetta [SVA 697 Ingresso 30477]

203

[203]

Dionisio Menaggio

Trastullo y Ricciolina, 1618

Plumas sobre papel y cartón, 480 x 350 mm

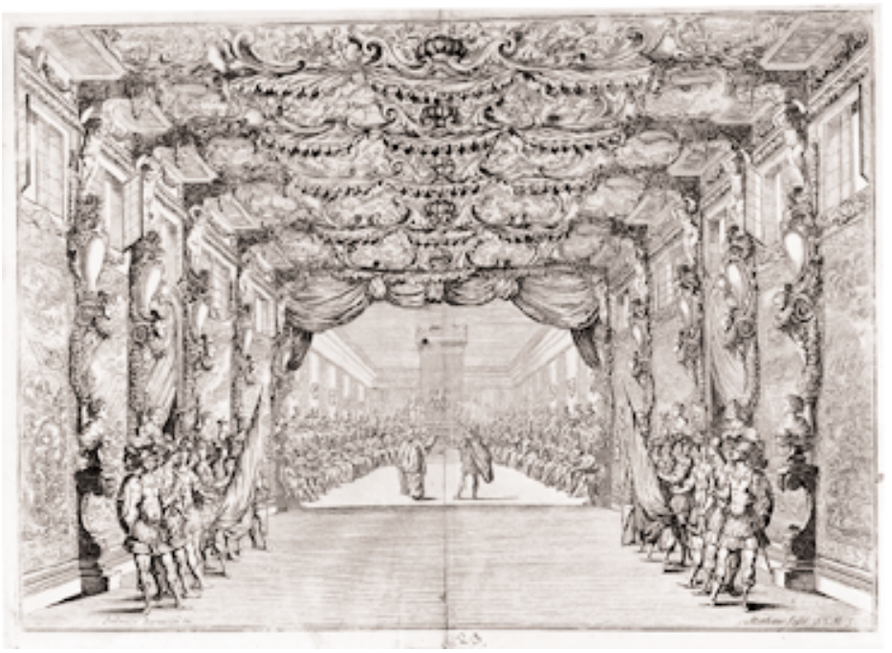
Montreal, Blacker-Wood Library, McGill University

[ORHQ M66 cutter n.º 104]

204

[204]
Matthäus Küsel según
Lodovico Ottavio Burnacini
Caballeros y amazonas en una escena («Arsenal de Marte») de la ópera «Il pomo d'oro» representada en la corte imperial de Viena (1668)

Estampa calcográfica, 257 x 435 mm
Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen [Bi 1837]



205

[205]
Matthäus Küsel según
Lodovico Ottavio Burnacini
Senadores romanos en la ópera «Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali» representada en la corte imperial de Viena (1674)

Estampa calcográfica, 320 x 435 mm
Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen [Bi 1838]

COMMEDIA DELL'ARTE

José María Ruano de la Haza

La *commedia dell'arte* se representaba en tierras de los Austrias en todo tipo de escenarios: calles y plazas de pueblos y ciudades, salas y salones alquilados, jardines y patios e incluso palacios de la nobleza y teatros de la corte. Las compañías que deambulaban por toda Europa durante los siglos XVI y XVII estaban compuestas por actores profesionales que se especializaban en ciertos personajes o «máscaras»: dos *vecchi*, uno de ellos Pantalone y el otro generalmente un pedante o un Dottore; dos o más *zanni* o graciosos, entre ellos Arlequín; quizás una *servetta*; el *Capitano* fanfarrón y enamoradizo; y dos o más parejas de *innamorati*. Estos papeles eran muy semejantes a los de una típica compañía española del siglo XVII: dos viejos o barbas, dos graciosos, una criada graciosa, dos galanes con sus damas y un tercer galán, o galán suelto, en feliz frase de Federico Serralta. El arte de los cómicos italianos estaba basado en la improvisación, pero, como bien señala Evangelina Rodríguez Cuadros, existe «la sospecha de una técnica previsible, consciente». En efecto, después de representar el mismo papel durante años, era inevitable que el actor repitiera las frases que habían hecho reír más al público y que volviera a ejecutar los *lazzi* que habían sido coronados por aplausos. El arte consistía en crear la ilusión de espontaneidad, de improvisación.

Al llegar a una ciudad, los comediantes del arte erigían un pequeño tablado en una calle o plaza espaciosa, o alquilaban una estancia adecuada para representar, como era la *stanzone* Baldracca en Florencia, llamada así porque se hallaba junto a una taberna de ese nombre situada detrás del palacio Uffizi. Cuando tenían a mano decorados en perspectiva o telones pintados, los utilizaban; pero éstos no eran absolutamente necesarios. Al igual que harían las compañías españolas del siglo XVII, las italianas adaptaban el montaje de sus comedias a las particularidades físicas de los diferentes espacios escénicos. La flexibilidad en el uso tanto de escenarios como de decorados era una característica necesaria de estas compañías itinerantes.

Cuando la *commedia dell'arte* se representaba al aire libre, los cómicos utilizaban una plataforma rectangular, con o sin cortina de vestuario en su parte posterior, apoyada sobre caballetes y a veces cubierta por un colgadizo sostenido por postes. Un grabado de 1609 en la British Library muestra tres tablados con representantes en la Plaza de San Marcos de Venecia. Los tablados, evidentemente portátiles, son relativamente pequeños, carecen de cortina de vestuario y tienen de un metro a metro y medio de altura. Cada tablado muestra una escena diferente. En el más cercano al espectador se ve una mujer tocando un laúd; a su izquierda aparece Pantalone inclinado hacia ella y un *zanni* que habla directamente al público que se encuentra de pie ante el tablado (al parecer, exclusivamente masculino). A la derecha de la mujer están otros dos actores, uno de ellos con barba y una serpiente en la mano derecha; el otro, más joven, quizás un criado, agarra con su mano izquierda la cola de la serpiente mientras que con la derecha enarbola un trozo de pan o algo por el estilo que parece haber sacado de un cofre abierto que está encima de una mesa cubierta por un mantel. Tanto Pantalone como el *zanni* llevan máscaras, pero no los otros actores. En segundo término, a la derecha del grabado, se ve otro tablado ante el cual hay quizás hasta una docena de espectadores masculinos. Sobre este segundo tablado representan sólo tres actores; uno de ellos, un *zanni* con máscara. Los tres se dirigen directamente al público. Finalmente,

en el último término del grabado, detrás de un grupo de hombres que rodea a un prestidigitador o saltimbanqui, observamos un tercer tablado, donde actúan al menos cuatro comediantes, uno de ellos una mujer tocando un arpa. Detrás de ella hay una pequeña mesa con un cofre abierto muy parecido al del primer tablado.

Un segundo grabado, también de la British Library, pero publicado cien años más tarde, muestra, en la misma Plaza de San Marcos, otra compañía sobre un tablado. Este tablado parece más alto que el del primer grabado y los espectadores incluyen una mujer y tres niños, uno de ellos sentado en el borde de la tarima. De la parte trasera del escenario cuelga una cortina o telón pintado que representa una escena de jardín. Los representantes son cuatro, todos hombres. Uno de ellos toca una guitarra; otro, con vestimenta típica del siglo XVIII, muestra al público una hoja con algo escrito, quizás la letra de la canción; el tercero viste ropa larga; y el cuarto es un *zanni* con máscara. Junto al *zanni*, sobre una mesa cubierta aparece el cofre de costumbre, aunque esta vez parece que está cerrado. Según nos explica el viajero inglés Thomas Coryat, que en 1611 presenció una representación precisamente en la Plaza de San Marcos veneciana, «estos saltimbanquis colocan en un extremo del tablado un cofre, donde llevan un mundo de baratijas novedosas [*new-fangled trumperies*]». En un tono despreciativo, parecido al del anónimo compatriota suyo que nos dejó una descripción de una representación en Cádiz en 1694, Coryat continúa diciendo que, una vez que todos los truhanes de la compañía han subido al tablado, se oye en primer lugar la música, instrumentada o cantada, tal como sucedería en España en los teatros comerciales del Siglo de Oro, y luego los cómicos abren el cofre de donde sacan sus máscaras y otros accesorios escénicos utilizados en la representación.

Otra descripción, ésta publicada por Tommaso Garzoni en 1585, añade nuevos detalles. La llegada de una compañía a una ciudad, nos dice, es anunciada con bombo por los mismos comediantes, que desfilan por las calles con una dama vestida de hombre, espada en mano, a la cabeza. En el lugar de la representación, una sala del ayuntamiento o alguna taberna, los espectadores hallan un pobre tablado y una cortina pintada con carboncillos del gusto más pésimo. La representación comienza, según Garzoni, con el rebuzno de burros y el guirigay de gallos, continúa con una loa recitada por un charlatán y es completada por una comedia llena de indecencias y materias escandalosas.

El primer contrato conocido de una compañía de *commedia dell'arte* es probablemente el que firmaron ocho artesanos en Padua en 1545. Las ganancias se repartían entre todos los miembros en partes iguales, incluso en caso de enfermedad; el dinero se guardaba en una caja fuerte o cofre de la cual tenían llave tres de ellos y sólo podía gastarse con permiso de todos; uno era elegido director de la compañía (o «autor», como lo llamarían en España), y él se encargaba de dirigir ensayos, elegir el itinerario y cerrar los tratos. Otras cláusulas de los contratos, que luego serían duplicadas por compañías españolas en el Siglo de Oro, especificaban la duración del empleo, el papel que representaría el actor, tipo de alojamiento, comida y ropa, y otros detalles por el estilo. Algunas compañías, como sucedería también en España, especialmente en la segunda mitad del siglo XVII, eran dirigidas por mujeres, como la de Maria di Tommaso, que firmó un contrato en Nápoles en 1575.

Las grandes compañías —los *Gelosi*, *Confidenti* y *Fideli*— viajaron por toda Europa de 1560 a 1630. Los más famosos representantes de los *Gelosi* eran Francesco Andreini (1548-1624), que empezó como *innamorato* y terminó su carrera haciendo de Capitano, y su esposa Isabella (1562-1604), que se especializaba en papeles de *innamorata* y era al mismo tiempo reconocida poetisa [cat. 202]. La compañía de los *Confidenti* contaba con el célebre Flaminio Scala, que antes había sido director de los *Gelosi*. Es probable que Scala representara en Madrid en 1587, como sugiere una cédula de ese año publicada por Pérez Pastor por la que se concede licencia para que representen en público dos de sus actrices, Ángela Salomona y Ángela Martinelli. Según Sánchez Arjona, una compañía de representantes italianos visitó Sevilla en 1538 para actuar en las fiestas del Corpus. En 1548 cómicos italianos representaron en Valladolid *I Suppositi* con motivo de la boda de la princesa María, hija de Carlos V. Años después, en 1574, la compañía de Alberto Naselli,

más conocido como Ganassa [cat. 206], actuó en el madrileño corral de la Pacheca, donde se le habilitó «un teatro y un tablado, cubierto todo con tejados». Al año siguiente Ganassa se trasladó a Sevilla, donde representó autos sacramentales, regresando a esa ciudad en 1578 y 1583. Según Pellicer, la compañía de Ganassa recitaba en italiano comedias mímicas y bufonescas en las que figuraban los personajes de Arlequín, Pantalone y el Dottore. Compañías de *commedia dell'arte* visitaron también Viena en el siglo XVI. Una tal «Franciscina, Comedianten» estuvo en la capital de Austria en 1575 y existe prueba documental de que la compañía de los *Fideli*, de Giambattita Andreini, hijo de Francesco e Isabella, actuó allí en diversas ocasiones. Un óleo de 1650 de Hans Jeurriaensz en el Museo Ringling de Sarasota en Florida, muestra el interior del teatro Schowburg de Amsterdam durante una función. Aunque la obra que se está representando parece ser de I. de Groot, se puede apreciar a la izquierda un actor con máscara que puede ser Arlequín, muestra de la influencia de la *commedia dell'arte* en los Países Bajos.

Una descripción de la actuación de Isabella Andreini en *La pazzia d'Isabella* durante la boda de Ferdinando de Medici y Cristina de Lorraine en Florencia en 1589 nos dará una buena idea del arte de esa gran actriz. El cronista, espectador de la representación y diarista, describe cómo al descubrir que ha sido engañada por su amante, la Andreini se puso a pasear furiosa y enloquecida por el tablado, que figuraba la calle de una ciudad. Cuando se topaba con un transeúnte le hablaba irracionalmente en español, o en griego, italiano u otro idioma desconocido. Luego empezó a cantar en francés, para complacer a la novia, y a remedar perfectamente el habla y el dialecto, veneciano, napolitano o boloñés, de los otros representantes, Pantalone, Graciano, Zanni, Pedrolino, Francatrippa, el Capitano y Francesquina. Finalmente, tras ingerir una poción mágica, Isabella recobró su cordura y entonces, en un estilo culto y elegante, relató elocuentemente lo mucho que había sufrido a causa de la enfermedad de amor.

Pero Isabella Andreini pertenecía a una de las grandes compañías de la *commedia dell'arte*. Otras, la mayoría quizás, lejos de representar en teatros y en bodas de príncipes se malganaban la vida viajando de pueblo en pueblo y combinando las actuaciones improvisadas y los malabarismos propios de saltimbanquis con la venta de medicinas y la extracción de muelas. En lugar de cobrar a la entrada o recibir un estipendio de algún príncipe o noble, estos actores pasaban el sombrero después de la representación. Muchos de ellos eran vagabundos, charlatanes y *truffaldini* (bribones, embaucadores).

No se puede hacer justicia en estas páginas a toda la variedad y complejidad de la *commedia dell'arte* durante sus dos siglos de existencia. Su influencia en la formación y funcionamiento de las compañías profesionales y en su estilo de representar es evidente, no sólo en tierras de los Austrias, sino en toda Europa, desde Francia hasta la distante Rusia. Con la *commedia dell'arte* comienza el teatro profesional en Europa y no es posible entender la génesis y evolución de la comedia española sin tener en cuenta a los cómicos italianos que actuaron en la Península en el siglo XVI.

Anderson, Michael: «Making room: Commedia and the privatisation of the Theatre», en *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, ed. de Christopher Cairns, Lewiston, Edwin Meller Press, 1989, pp. 74-97.

Brandt, George W., y Wiebe Hogendoorn: *German and Dutch Theatre, 1600-1848, Theatre in Europe: a documentary history*, Cambridge University Press, 1993.

Brockett, Oscar G.: *History of the Theatre*, Boston, Allyn and Bacon, 1987 (5.ª ed.).

Castagno, Paul C.: *The Early Commedia dell'Arte: 1550-1621. The Mannerist Context*, Nueva York, Peter Lang, 1994.

Clubb, Louise George: «Italian Renaissance Theatre», en *The Oxford Illustrated History of Theatre*, ed. de John Russell Brown, Oxford University Press, 1995, pp. 107-141.

Ojeda Calvo, María del Valle: «Compañías italianas», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. de Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 81-85.

Pellicer, Casiano: *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y el histrionismo en España*, Madrid, Real Arbitrio de Beneficencia, 1804; ed. de José María Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975.

Pérez Pastor, Cristóbal: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.

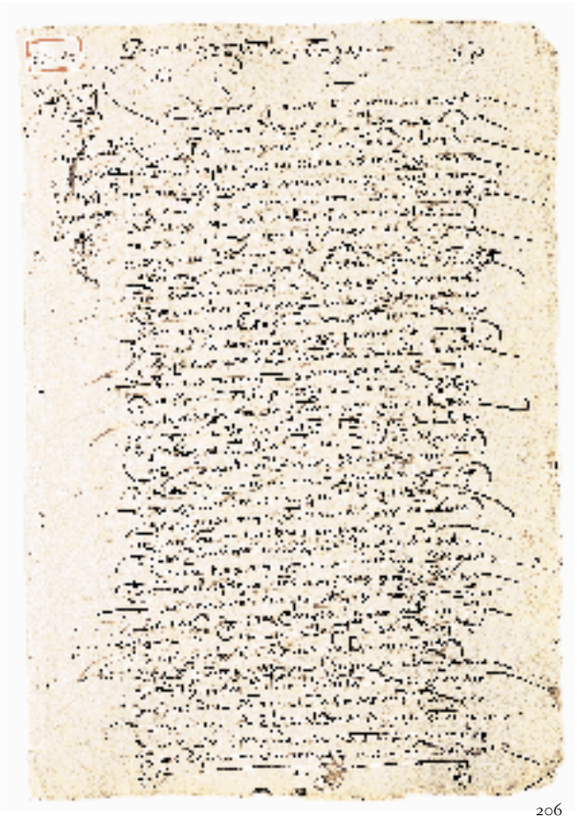
Richards, Kenneth, y Laura Richards: *The commedia dell'arte. A documentary History*, Oxford, Blackwell, 1990.

Rodríguez Cuadros, Evangelina: *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

Sánchez Arjona, José: *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, E. Rasco, 1898.

Sanz Ayán, Carmen: «Commedia dell'arte», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. de Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 78-81.

Shergold, Norman D.: *A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon, 1967.



206

207

[206]

Compañía de commedia dell'arte en España: Alberto Naselli «Ganassa» y su compañía

315 x 220 mm

Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu [Carpeta 212, 63]

[207]

Retrato de Francesco Andreini como el Capitán Spavento

Estampa calcográfica, 192 x 140 mm

En Francesco Andreini, *Ragionamiento Fantistici di Francesco Andreini da Pistoia Cómico Geloso detto il Capitano Spavento*, Venecia, 1612

Madrid, Biblioteca Nacional [2/41791]

208

[208]

Dionisio Menaggio
Capitán Matamoros, ca. 1618

Plumas sobre papel y cartón, 480 x 350 mm
Montreal, Blacker-Wood Library, McGill University
[ORHQ M66, cutter nº 108]

[209]

Anónimo de la escuela de Roma
Plaza de Roma con commedia dell'arte

Jugos de hierbas (coloración natural) sobre lienzo, 119 x 181 cm
Roma, Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo. SIAE [2836]

209

210

[210]

Callot

El Zanni o Scapin

Estampa calcográfica, 216 x 146 mm

De la serie *Los tres Pantaleones*

Metz, Médiathèque du Metz,

Réserve [L 290]

212

213

214

215

[211]

Lodovico Ottavio Burnacini
Diseño de un carro de caza con personajes de la commedia dell'arte, siglo XVII

Aguada, 351 x 433 mm
Viena, Österreichisches Theatermuseum [Min. 29/78a1]

[212]

Lodovico Ottavio Burnacini
Figurín de «Arlecchino», personaje de la commedia dell'arte, siglo XVII

Aguada, 260 x 150 mm
Viena, Österreichisches Theatermuseum [Min. 29/72/1]

[213]

Lodovico Ottavio Burnacini
Figurín de «Pantalone», personaje de la commedia dell'arte, siglo XVII

Aguada, 260 x 150 mm
Viena, Österreichisches Theatermuseum [Min. 29/71/4]

[214]

Lodovico Ottavio Burnacini
Figurín de «Pulcinella», personaje de la commedia dell'arte, siglo XVII

Aguada, 257 x 150 mm
Viena, Österreichisches Theatermuseum [Min. 29/71/3]

[215]

Pier Leone Ghezzi
Personajes de la commedia dell'arte en una plaza, siglo XVIII

Tinta marrón, 200 x 325 mm
Roma, Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo. SIAE [1851]

MÚSICA-BALLET-DANZA

MÚSICA

Bernardo J. García García

La música desempeña un papel básico en todo festejo cortesano. Los cortejos van precedidos por acompañamientos de trompetas y atabales; las compañías de las guardias de corps marchan al son de sus trompetas, chirimías y tambores; en los oficios religiosos de las capillas reales se escuchan los sonidos del órgano, las voces de los cantores y los concertados instrumentos de los mejores ministriles; en las calles de la capital también se ofrecen conciertos públicos, como sucede en la torrecilla de la música o en la galería de la huerta del duque de Lerma, ubicadas ambas en la confluencia entre el Paseo del Prado y la Carrera de San Jerónimo; y en los saraos, banquetes, máscaras y comedias tampoco falta el acompañamiento musical.

En el Siglo de Oro encontramos soberanos muy aficionados al baile cortesano como el propio Felipe III, a quien ensalza el tratado compuesto por el maestro de danzar Juan de Esquivel Navarro (*Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1642), primer tratado en español en la materia. Prueba de ello es su interés por la construcción del salón de los saraos en Valladolid. Son frecuentes los testimonios de bailes en los relatos del quehacer cotidiano de la corte y en las celebraciones extraordinarias con motivo de visitas de embajadas extranjeras, cumpleaños, bautismos y otras efemérides regias. Véase entre las piezas seleccionadas, la música para danzas cortesanas compuesta por Johann Jakob Froberger con dedicatoria al emperador Fernando III que se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria [cat. 221].

La capilla real del Alcázar y las demás capillas reales de las Descalzas, la Encarnación y los Reyes Nuevos de Toledo, así como sus conexiones con otras capillas catedralicias y religiosas españolas y europeas permiten disfrutar de una abundante circulación de músicos, cantores, instrumentos y partituras. En la música sacra predominan los motetes, villancicos, sonetos y romances, si bien hay ciclos festivos como el de Navidad en el que encontramos otras composiciones profanas aplicadas a temáticas religiosas *a lo divino*. Para las misas, exequias, vísperas, novenas, salves, siestas y reservas se componía nueva música o se recurría al rico repertorio polifónico flamenco y español del siglo XVI.

El XVII puede considerarse como el siglo de la guitarra barroca para la producción musical española. Este instrumento contaba con cinco órdenes de cuerdas (el primero simple, segundo y tercero dobles al unísono, y cuarto y quinto dobles octavos), y sobre él se publican tratados de aprendizaje como el de J. C. Amat. Ya desde el último tercio del siglo XVI, la guitarra era un instrumento esencial en el acompañamiento musical de las representaciones de farsas y comedias. Las canciones y los bailes se convirtieron en un ingrediente básico para el éxito de las compañías, que contaban entre sus miembros con uno o dos músicos, y con varios actores y actrices cantores. Este componente musical se irá incrementando en las fiestas teatrales hasta incluir comedias con escenas cantadas, entremeses cantados y bailes entremesados como

los que compuso el músico Luis de Quiñones Benavente, además del baile final que seguía a la mojiganga o fin de fiesta. En los autos sacramentales del Corpus la música también desempeñaba un papel clave subrayando determinados pasajes y creando una atmósfera especial a lo largo de la representación.

No obstante, las aportaciones más importantes en el Siglo de Oro se producen en el desarrollo del teatro musical. En 1627, se representa siguiendo modelos florentinos la primera ópera española, *La selva sin amor,* con versos de Lope de Vega y música de Filippo Piccinini. No tuvo continuidad, porque el público español prefería las formas teatrales ya asentadas por la Comedia Nueva. Calderón de la Barca escribirá para celebrar las bodas de Luis XIV con la infanta María Teresa dos óperas, *Celos aun del aire matan* y *La púrpura de la Rosa,* con música de Juan Hidalgo, estrenadas en 1660 en el Coliseo del Buen Retiro para responder a las que la corte francesa había preparado para aquella ocasión en París. En la forma española, son mujeres las que interpretan la mayoría de los personajes, a excepción del gracioso, que intercala algunos pasajes hablados. La *Púrpura* se volverá a representar en 1690 para las bodas de Carlos II con Mariana de Neoburgo, y en 1701 en Lima por la proclamación de Felipe V, convirtiéndose así en la primera ópera representada en América.

La fórmula de teatro musical cortesano que tendrá más éxito en la España del Siglo de Oro será la de la zarzuela creada también por Calderón. Él la define así en *El laurel de Apolo*:

> No es comedia, sino sólo
> una fábula pequeña,
> en que, a imitación de Italia,
> se canta y se representa.

Su nombre surgió por las representaciones que de este género se hacían en el palacio de la Zarzuela, ubicado entre la Casa de Campo y El Pardo.

Entre los regalos que se intercambiaban las cortes europeas de los Austrias, cabría destacar los instrumentos musicales. Sabemos, por ejemplo, que el clavicordio se obsequiaba para amenizar a los niños pequeños, y uno de estos instrumentos fue enviado a la reina Isabel de Borbón desde la corte imperial cuando estaba embarazada de su primer hijo, formando parte de un valioso ajuar de plata, ébano y marfil para vestir el aposento del futuro bebé. En la exposición se podrá admirar un *archiliuto* fabricado en Venecia por Mateo Sellas en 1641, que conserva el Museo de la Música de Barcelona [cat. 220].

En la corte de Viena, el matrimonio de Leopoldo I con Margarita Teresa fue celebrado con el estreno de la ópera italiana *Il pomo d'oro* en el verano de 1668, con letra de Francesco Sbarra, música de Antonio Cesti y escenografía de Ottavio Burnacini [cat. 222]. El argumento es una adaptación del juicio de Paris, y en el prólogo aparecía el Teatro de la Gloria Austriaca montando a Pegaso con alegorías del Sacro Imperio, la Monarquía Hispánica y las posesiones conjuntas de la Casa de Austria. Los intercambios teatrales entre ambas cortes durante este reinado fueron especialmente importantes.

Bajini, Irina: «Il *Pomo d'oro* alla corte di Filippo V re di Spagna», en Cattaneo, Maria Teresa (ed.): *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo*, Bolonia, Cisalpino, 1997, pp. 115-190.

Barbeito, José Manuel: «Espacios para la música cortesana», en Carreras, Juan José, y Bernardo J. García García (eds.): *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 279-304.

Becker, Danièle: «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Fráncfort del Meno, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 353-363.

Carreras, Juan José, y Bernardo José García García (eds.): *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001.

Esquivel Navarro, Juan de: *Discursos sobre el arte del danzado*, Sevilla, Ioan Gómez de Blas, 1642 (ed. facsímil, Madrid, Hauser y Menet, 1947).

Merino Quijano, Gaspar: *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, 2 vols., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982.

Noone, Michael: *Music and musicians in the Escorial liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, Rochester, Rochester University Press, 1998.

Plaza, Sixto: «La zarzuela, género olvidado o malentendido», *Hispania* (Los Ángeles), 73, 1 (1990), pp. 22-31.

Pontremoli, Alessandro: «La danza: balli di società e balli teatrali», en Cascetta, Annamaria (ed.): *Aspetti della teatralità a Milano nell'età barocca*, Milán, Vita e Pensiero, 1994, pp. 113-164.

Robledo Estaire, Luis: «Felipe II y Felipe III como patronos musicales», *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 95-110.

Sage, Jack W.: «The Function of Music in the Theatre of Calderón», en Cruickshank, D. W., y John E. Varey (eds.): *The «Comedias» of Calderón*, Londres, Greg International-Tamesis Books, 1973, XIX, pp. 209-230.

Sommer-Mathis, Andrea: «Opera and court ceremony at the imperial court of Vienna», en *Proceedings of the International Workshop-Conference «European Baroque Opera. Institutions and Ceremonies»*, Oxford, 1999.

Sommer-Mathis, Andrea: *Ópera, fiesta cortesana y los intercambios entre Madrid y la corte imperial*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2000.

Stein, Louise K.: *Songs of Mortals Dialogue of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Stein, Louise K.: «"Este nada dichoso género": la zarzuela y sus convenciones», en Virgili Blanquet, M.ª Antonia, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.): *Música y Literatura en la Península Ibérica, 1600-1750. Actas del Congreso Internacional (Valladolid, 20-22 febrero 1995)*, Valladolid, Universidad de Valladolid-V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1998, pp. 185-217.

Stein, Louise K.: «Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648», en Carreras, Juan José, y Bernardo J. García García (eds.): *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 251-275.

Stevenson, Robert: «Espectáculos musicales en la España del siglo XVII», *Revista Musical Chilena*, 26 (1973), pp. 3-44.

Subirá, José: *El operista español don Juan Hidalgo. Nuevas noticias biográficas*, Madrid, 1934.

Whitaker, Shirley B.: «Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*», *Journal of Hispanic Philology*, IX, 1 (Fall 1984), pp. 43-66.

BALLET-DANZA

María José Ruiz Mayordomo

El ballet, el baile, la danza tuvieron una presencia importante en las cortes de los Austrias. En la exposición se muestran, sintomáticamente, algunas piezas que testimonian la variedad de posibilidades, según explico con una propuesta de clasificación y breve comentario.

DANZAS

LA DANZA EN ESPECTÁCULOS DRAMÁTICOS Y MUSICALES

La danza, bien como complemento dramático en escenas particulares, bien como elemento útil para suavizar la tensión dramática e incluso como guiño grotesco, fue profusamente utilizada en el teatro dramático y en el musical.

Los números coreográficos, generalmente corales, constituyeron uno de los momentos más espectaculares de la función, e incluso sirvieron como colofón a numerosas obras.

LA DANZA EN LAS COMEDIAS Y DRAMAS DE MAGIA

Este tipo de piezas, bien dramáticas o musicales, aprovechaban todos los recursos escénicos que hoy podríamos denominar «efectos especiales» para dotar a los espectáculos de una dimensión sobrenatural. Las danzas colectivas de demonios, fantasmas y seres fantásticos fueron muy del agrado del público.

El aspecto de los danzantes podría ser considerado como «futurista» en muchas ocasiones.

Un ejemplo característico es el diseño de las escenas del drama musical con aparatos y maquinaria, como vemos en el ballet que se representó en la corte del emperador Matías en Praga en 1617 [cat. 227].

BAILES

BAILES GROTESCOS

Ejecutados por actores profesionales especializados en personajes denominados *zanni* (criados) en la *commedia dell'arte*, que quedaban caracterizados por sus máscaras e indumentaria bien de Arlequín, Pulcinella y otros.

Tanto *Los danzantes del laúd*, como *Los danzantes de la flauta y el tamborín* corresponden a este tipo de personajes danzantes [cat. 225 y 226].

BALLETS

Los ballets, denominados «máscaras» en España, conformaban espectáculos globales en los que el texto, la música y la danza quedaban enmarcados por cuidadas puestas en escena, contando con la participación de los anfitriones o personas a las que era dedicado el espectáculo de forma simbólica y quedando el grueso del espectáculo a cargo de la nobleza residente en el lugar de celebración e invitados que permanecían algún tiempo en la ciudad que acogía el evento.

El lugar de celebración era el salón principal del palacio o del ayuntamiento de la ciudad.

La composición coreográfica era encomendada al maestro de danzar de la corte, quien no sólo ostentaba el cargo de creador, sino también el de encargado de coordinar los ensayos que conllevaba el espectáculo.

La música fue generalmente encomendada al maestro de capilla o compositor musical de la corte, y el texto, guión o libreto, bien era obra de algún poeta de renombre, o bien de alguno de los nobles a cuyo cargo corría la organización general del festejo.

La escenografía y el vestuario eran diseñados por el pintor o por el escenógrafo oficial de la corte; en algunos casos se encargó dicho trabajo a un artista específico. Dicha escenografía era ejecutada por el alarife real, y la maquinaria escénica que hacía posible apariciones y desapariciones mágicas, efectos de agua o de fuego, vuelos atravesando el escenario, etc., quedaba encomendada a especialistas en la materia, en su mayoría de origen italiano.

En las ocasiones en que la importancia del evento lo aconsejaba, fueron editados con posterioridad el texto, la música, escenografía y otros elementos considerados de interés.

BODAS REALES

Los festejos organizados con motivo de los enlaces matrimoniales reales tuvieron obligatoriamente un apartado dedicado a la danza bien en forma de ballets o en forma de saraos.

Los saraos, bien como colofón de la fiesta o inmediatamente posteriores a la puesta en escena del ballet, eran regidos por una complicada etiqueta que determinaba quién podía danzar con quién, en qué orden y cuál era el puesto que podía ocupar en la danza.

Para los festejos celebrados con ocasión de las bodas del emperador Fernando III y la infanta María de Austria tuvo lugar la puesta en escena y representación de un ballet de gran formato, cuyo creador coreográfico fue muy probablemente el maestro de danza español Manuel de Frías, que acompañaba a la infanta, y uno de cuyos cometidos fue el de la composición coreográfica de las fiestas palaciegas en la corte imperial de Viena [cat. 228].

El libreto fue encomendado a don Cesare Gonzaga, duque de Mantua y príncipe de Guastala.

BALLETS PÚBLICOS

Con motivo de acontecimientos relevantes para las ciudades, en ocasiones eran organizados ballets para su contemplación por el público en general.

A diferencia de los anteriores, celebrábanse en el exterior, preferentemente en la plaza principal o de mayor tamaño de la localidad. Las dimensiones quedaban adaptadas a las proporciones del espacio escénico en que se iban a representar, y suponían un espectáculo destinado tanto a la nobleza como al pueblo.

La organización administrativa era asumida en múltiples ocasiones por el ayuntamiento de la ciudad, y parte del presupuesto era aportado bien por cofradías o bien por los gremios de artesanos.

BALLETS ECUESTRES

Una variante de estos ballets fueron denominados ballets ecuestres o «máscaras a caballo», a los que Felipe III de España fue un gran aficionado. A diferencia de los anteriores, eran ejecutados a caballo, lo cual les confería un carácter específico.

Es un raro privilegio poder disfrutar de todos los elementos que componen este tipo de espectáculos, y en esta ocasión contemplamos prácticamente todo el material originado por la puesta en escena del ballet ecuestre de *La contesa dell'Aria y dell'Acqua*: desde los manuscritos de esbozo hasta las cuidadas ediciones posteriores del diseño escénico, maquinaria escénica, texto y música [cat. 230, 233 y 234].

Incluso podemos admirar la indumentaria de uno de sus intérpretes: el príncipe Gundakar de Dietrichstein, en el retrato obra del pintor Jan Thomas [cat. 231].

Ruiz Mayordomo, María José: «Los maestros de danzar en la corte de los Austrias», en *Actas del Coloquio «La Memoria de la Danza»*, Barcelona, Association Européenne des Historiens de la Danse, 1994, pp. 63-77.

Ruiz Mayordomo, María José: «La danza en España desde el Medievo hasta el siglo XVIII», en *Historia del Espectaculo*, Madrid, Ed. Castalia, 1999.

Shergold, N. D.: *A History or the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford University Press, 1967.

216

[216]

Atribuido a Jan Hermansz van Bijlert
Joven tocando un laúd, ca. 1625

Óleo sobre lienzo, 97,8 x 82,6 cm
Madrid, Museo Thyssen Bornemisza [73]

217

218

[217]

Anónimo austriaco
Flautista, ca. 1640

Óleo sobre lienzo, 159 x 134 cm
Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum [Inv. G 93]

[218]

Anónimo
Dos músicos (violín y tiorba), ca. 1680

Sepia-acuarela, 145 x 245 mm
Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen [Bi 1672]

[219]

Joseph Langenwalder
Guitarrón, Füssen, 1625

Madera, 55-163 x 39 x 16 cm
Viena, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sammlungen [I.N. 59]

[220]

Mateo Sellas alla Corona
Archiliuto, 1641

Picea, ébano y marfil, 113,5 x 32,4 x 15,5 cm
Barcelona, Museu de la Música de Barcelona [MDMB 403]

[221]

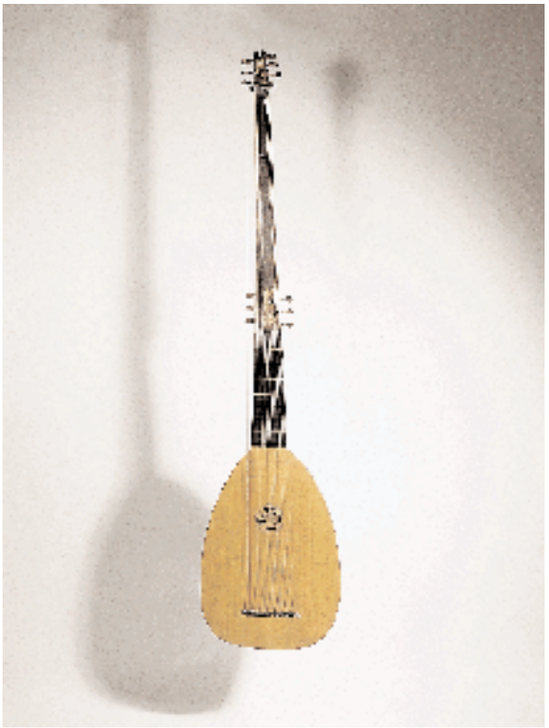
Johann Jakob Froberger
Libro Quarto di Toccate, Ricercari, Capricci, Allemande, Gigue, Courante, Sarabande Composto et humilissim.te dedicato alla Sacra Cesarea Maestà di Ferdinando Terzo da Gio: Giacomo Froberger, 1656

Partitura autógrafa, 183 x 260 mm. 118 fol.
Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek [Mus.Hs. 18.707]

[222]

Francesco Sbarra (texto), Antonio Cesti (música) y Alessandro Riotti (copista), con anotaciones del emperador Leopoldo I
Il pomo d'oro. Poes: di Francesco Sbarra. Mus: D'Anto: Cesti fatta per la nascita della Mta del' Impertce Margarita 1668

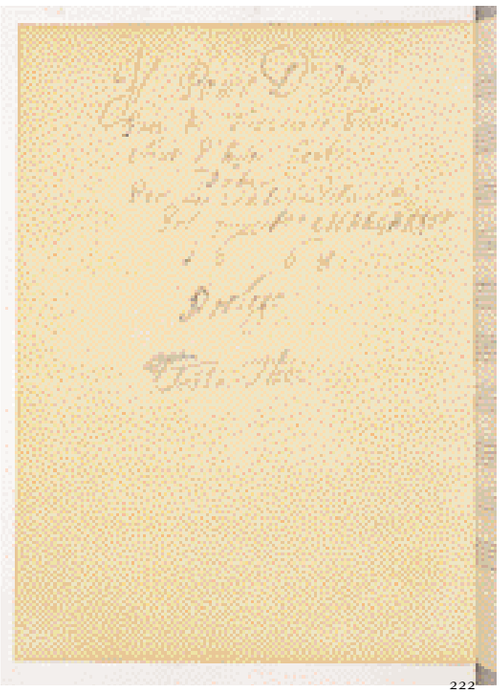
Partitura manuscrita, 266 x 195 mm. 53 fols.
Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek [Mus.Hs. 16.885, vol. 1]



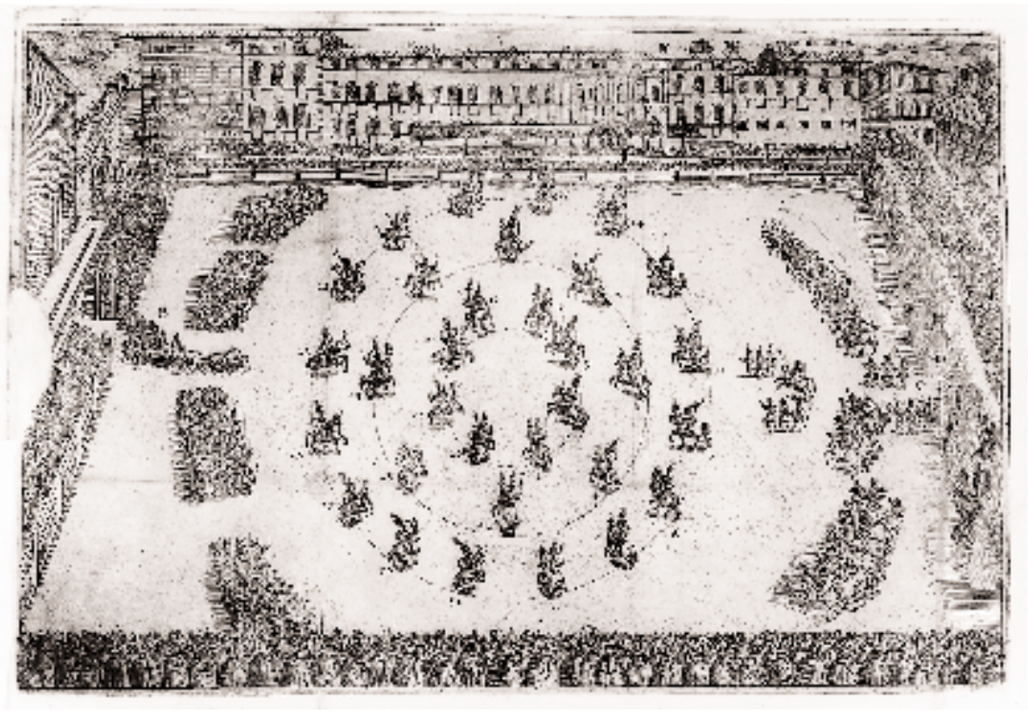
219

220

221



222



223

[223]

Lorenzo Franceschi

Baile de los vientos en la plaza de Santa Croce en 1608

Estampa calcográfica, aguafuerte, 270 x 400 mm

Florencia, Biblioteca Moreniana [Misc. 108.2]

224

[224]

Valerio Spada

Escenas para el ballet «La finta pazza»

Pluma y bistre sobre papel, 105 x 145 mm

Florencia, Biblioteca Marucelliana [XXXIV n- 42-53]

225

226

[225]

Callot

Los danzantes del láud

Estampa calcográfica, 60 x 84 mm

De la serie *Los caprichos* (edición de Florencia)

Metz, Médiathèque du Metz, Réserve [247]

[226]

Callot

Los danzantes de la flauta y el tamborín

Estampa calcográfica, 60 x 85 mm

De la serie *Los caprichos* (edición de Florencia)

Metz, Médiathèque du Metz, Réserve [246]

[227]

Breue relatione del balletto fatto auanti le M.Mta dell'Imperatore et Imperatrice a di 5 di Febr: 1617 [Ballet-drama musical con aparatos y maquinaria representado en la corte del emperador Matías en Praga]

[S.l.], [s.n.], 1617

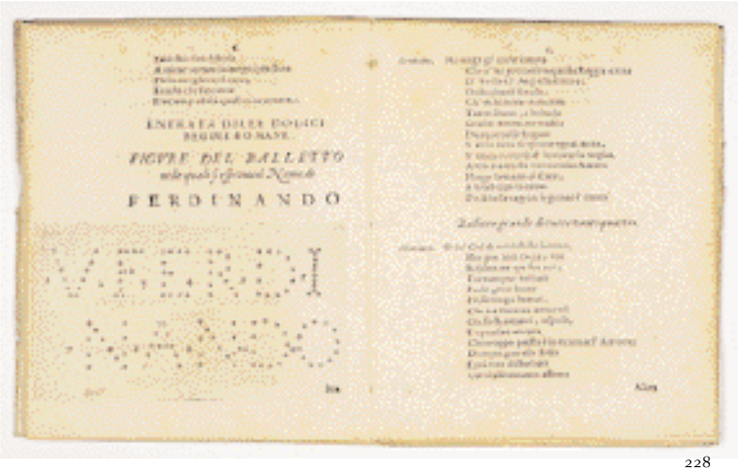
225 x 320 mm

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Alte und Wertvolle Drucke

[MC Fr.D. fol. 40]

227

227



228

[228]

Cesare Gonzaga

Inventione di balletto. Nelle reali nozze delle Maesta, del Re Ferdinando Terzo, d'Vngheria e Bohemia, &c. con la Regina Maria Infanta di Spagna, &C. [Ballet representado en la corte imperial de Viena con ocasión de la boda del emperador Fernando III con la infanta María (1631)]

Viena, Matteo Formica, 1631

200 x 160 mm

Viena, Sammlung von Inkunabeln, alten und wertvollen Drucken

[25.393-B.Alt.Mag., pp. 6-7]

[229]

Johann Ulrich Kraus según Johann Josef Waldmann

Combate de los cuatro elementos, y baile danzado a caballo en obsequio de las bodas del emperador Leopoldo y la emperatriz Margarita

Estampa calcográfica, 330 x 425 mm

En Constantino Roncaglia, *Admirables efectos de la Providencia sucedidos en la vida, e imperio de Leopoldo primero, invictissimo emperador de Romanos, reduzelos a anales historicos la verdad*, Amberes, Verdussen, 1735, vol. 1, pp. 128 y 129

Múnich, Bayerische Staatsbibliothek [Res/ 2 Germ. g. 20 h-1]

[230]

Anónimo

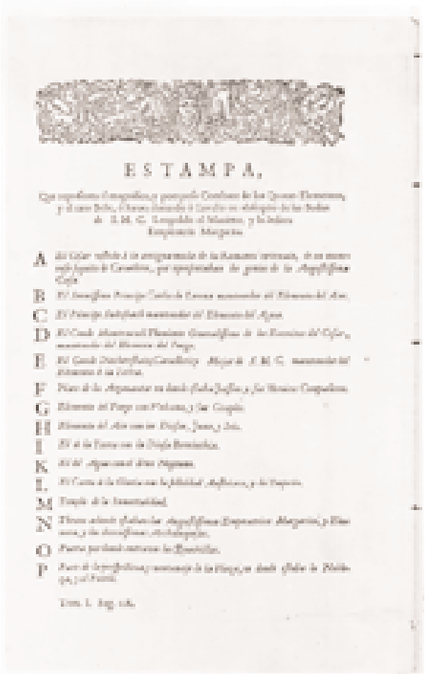
Ballet ecuestre «La contesa dell'Aria e dell'Acqua» representado en la corte imperial de Viena (1667)

Esbozo manuscrito, 325 x 210 mm

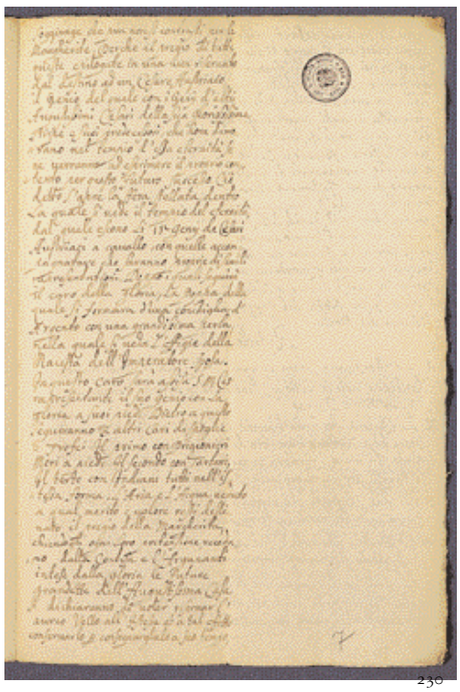
Viena, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv

[Ältere Zeremonialakten, leg. 8, fol. 7r]

229



229



230

231

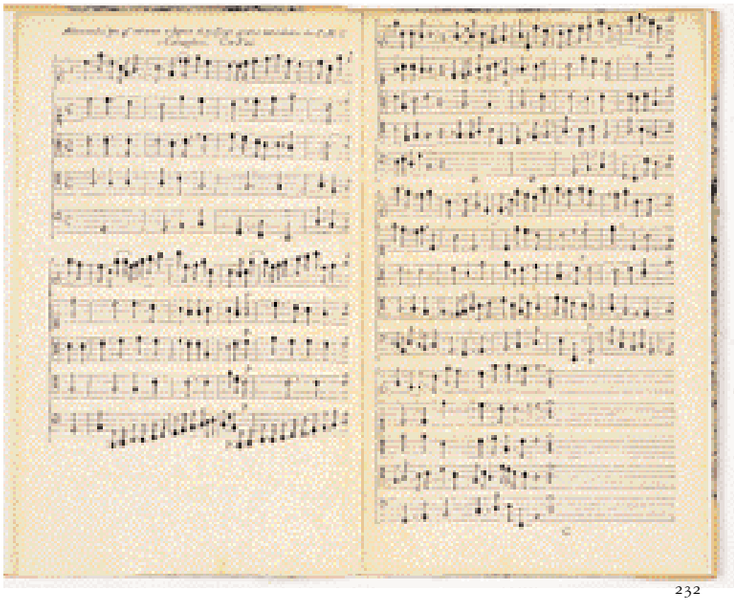
[231]

Jan Thomas

Retrato del príncipe Gundakar de Dietrichstein disfrazado para el ballet ecuestre «La contesa dell'Aria e dell'Acqua», 1667

Óleo sobre lienzo, 60,5 x 49,5 cm

Viena, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie [Inv. 9676]



232

[232]

Johann Heinrich Schmelzer (música)

Arie per il balletto a cavallo. Composte dall Gioanne Enrico Schmelzer, Musico di Camera di S.M.C.

Viena, Matteo Cosmerovio, 1667

Partitura impresa, 302 x 187 mm. 6 fol.

Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek

[66.F.10, vol. 2 (Mus), fols. 4v-5r]

233

[233]

Francesco Sbarra

La contesa dell'Aria, e dell'Acqua. Festa à Cavallo. Rappresentata nell'avgvstissime nozze delle Sacre, Cesaree, Reali M.M. dell'Imperatore Leopoldo e dell'Margherita delle Spagne. Inventata, e descritta da Francesco Sbarra...

Viena, Matteo Cosmerovio, 1667

302 x 189 mm. 20 fols.

Viena, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek

[66.F.10, vol. 1 (Mus)]

[234]

Anónimo

Eigentlicher Kupffer-Entwurff und Beschreibung der Herrl. Festivitaeten so bey dem Kais. Beylager gehalten worden [Ballet ecuestre «La contesa dell'Aria e dell'Acqua» representado en la corte imperial de Viena (1667)]

[S.l.], 1666

Hoja volante impresa por una cara, 483 x 360 mm

Viena, Flugblätter-, Plakate- und Exlibris-Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek [FLU 1666/2]

234

TEATRO DE MARIONETAS

José María Ruano de la Haza

En la historia del teatro de muñecos hemos de distinguir entre los títeres o marionetas que son activados desde lo alto por medio de hilos, y los muñecos de trapo con cabeza de cartón pintado que son accionados por las manos y dedos de los artistas.

La primera descripción de un teatro de marionetas es probablemente la publicada a mediados del siglo XVI por el médico y matemático italiano Girolamo Cardano en su *De rerum varietate*. En el libro XIII describe a dos marionetistas sicilianos que manejaban dos muñecos de madera, a los cuales hacían bailar y ejecutar los movimientos más sorprendentes con los pies, las piernas, los brazos y la cabeza. En el siglo XVII muchas casas de nobles italianos tenían su propio teatro de marionetas, donde se montaban versiones de ballets, óperas, tragedias y comedias representadas en los teatros públicos. Las marionetas del caballero Filippo Acciaiuoli de Florencia eran tan populares que fue invitado a representar en muchas casas de nobles, embajadores, cardenales y, en cierta ocasión, ante el papa. Otro famoso teatro de marionetas era el del cardenal Ottoboni de Roma, que más tarde se convertiría en el Teatro Fiano. En el sur de Italia, existía un tipo especial de teatro de marionetas que relataba las aventuras de diversos personajes de las leyendas carolingias, tal como hace maese Pedro con el retablo de Melisenda en la segunda parte del *Quijote*. Los muñecos sicilianos tenían un poco más de un metro de altura y pesaban hasta 40 kg. El teatro de marionetas se extendió pronto por todas las tierras de los Austrias llegando a tener gran aceptación en Praga, después de que el emperador Rodolfo, gran aficionado a este tipo de representaciones, mudara allí su corte en 1583.

Desde sus comienzos en el siglo XVI, la *commedia dell'arte* utilizó muñecos de trapo. Algunos, como Polichinela, supuestamente inventado por el actor Silvio Fiorillo, se hicieron tan populares como sus máscaras. Al mismo tiempo, algunas máscaras famosas de la *commedia dell'arte*, como la de Burattino, celebrado actor de la compañía de los *Gelosi*, fueron apropiadas por los titiriteros italianos y pasaron a formar parte de su elenco de personajes. Durante el siglo XVI la mayoría de los retablos de títeres que se vieron en España eran italianos. En su *Tesoro*, Covarrubias menciona a uno de los primeros creadores de estos muñecos en la Península, Giovanni Torriani, más conocido como Juanelo Turriano, relojero de corte y matemático mayor, que inventó, entre otras cosas, una máquina hidráulica para abastecer de agua a Toledo. Según Covarrubias, los títeres eran

> ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos, que mostrando solamente el cuerpo de ellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen, y los maestros que están dentro, detrás de un repostero y del castillo que tienen de madera, están silvando con unos pitos, que parecen hablar las mismas figuras.

Pronto, sin embargo, el teatro de títeres empezó a ser representado por los mismos españoles. Uno de los castellanos que se encuentran en la Venta del Mollorido al comienzo de la tercera jornada de Antona García, de Tirso de Molina, declara que

mi caudal
es alquilar un portal
y tocando un tamboril
con diez títeres de nuevo
causar el simple deporte.

En el siglo XVII el teatro de títeres podía verse en los corrales de comedias durante la cuaresma, cuando se suspendían las representaciones teatrales. En *Mudarse por mejorarse*, por ejemplo, Juan Ruiz de Alarcón comenta que

esta Cuaresma pasada [acudió]
contenta y alborotada
al corral, cuarenta días
toda la corte, y [quedaron]
muy quedos, papando muecas,
viendo bailar dos muñecas
y oyendo un viejo graznar.

El personaje de don Cristóbal Polichinela, protagonista de *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, era ya bien conocido en España, lo mismo que en las demás tierras de los Austrias, a mediados del siglo XVII.

Byrom, Michael: *Punch in the Italian Puppet Theatre*, Londres, Centaur Press, 1983.
Magnin, Charles: *Histoire des marionettes en Europe*, París, 1852.
Varey, John E.: *Historia de los títeres en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

235

[235]

Atribuido a Juanelo Turriano
Autómata musical de una dama de la corte española con laúd,
segunda mitad del siglo XVI

Madera, hierro, lino y brocado de seda, 43 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer [Inv. 10.000]

[236]

Escuela veneciana
Marioneta de rey, siglo XVIII

Madera, tela, plomo, seda, terciopelo y tejidos varios, 33 cm
Bolonia, Museo Davia Bargellini [726]

[237]

Escuela veneciana
Marioneta de Arlecchino (Truffaldino), siglo XVIII

Madera, tela, plomo, seda, terciopelo y tejidos varios, 27,5 cm
Bolonia, Museo Davia Bargellini [712]

[238]

Escuela veneciana
Marioneta de dama, siglo XVIII

Madera, tela, plomo, seda, terciopelo y tejidos varios, 34 cm
Bolonia, Museo Davia Bargellini [544]

236

237

238

[239]

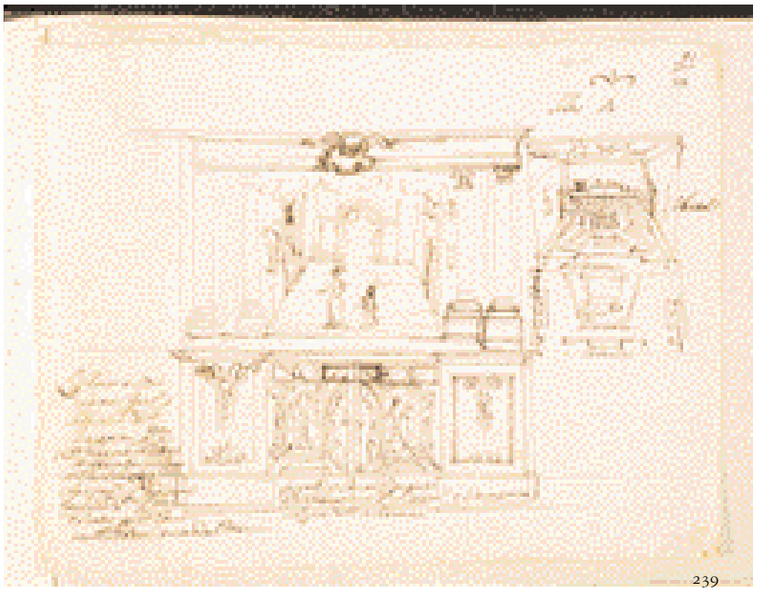
Giovanni Battista Marmi
*Figurines para una comedia de marionetas,*1684

Pluma y lápiz sobre papel, 217 x 282 mm
Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale[II I 380, c. 89r]

[240]

Sylvester Eberlin II; órgano de Hans Schlottheim
Autómata de mesa «El triunfo de Baco», Augsburgo, *ca.* 1604-1610

Plata dorada, esmaltado al frío, latón y hierro, 53 x 43 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer [Inv. 959]



239

240

BIBLIOGRAFÍA

NOTA

Se recogen aquí las referencias bibliográficas citadas abreviadamente en la primera parte de este catálogo, por ello hay algunas repeticiones, divergencias o ausencia de algún dato…, según el procedimiento de cita utilizado por el autor.

ADEMOLLO 1969
Ademollo, A.: *I teatri di Roma*, Roma, Borzi, 1969.

ALENDA 1903
Alenda y Mira, Jenaro: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España,* 2 vols., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903

ALEWYN Y SÄLZLE 1959
Alewyn, Richard, y Karl Sälzle: *Das große Weltheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburgo, Rowohlt (Rowohlts deutsche Enzyklopädie, 92), 1959.

ALFONSO IL SESTO 1694
Alfonso il sesto re di Castiglia, Melodrama da rappresentarsi nel Regal Palaggio per lo compleannos [sic] di Carlo II Re delle Spagne. Consecrato all'Eccellentissimo Sig. D. Francesco de Benavides [...] Vicerè e Capitan Generale in questo Regno, Nápoles, Dom. Antonio Parrino y Michele Luigi Muzio, 1694.

ALFONSO IL SESTO 1696
Alfonso il sesto re di Castiglia, Melodrama da rappresentarsi nel Regio Palazzo per il compleaños [sic] della maestà regnante di Marianna d'Austria regina delle Spagne, etc. Consacrata all'eccellentissimo [...] don Pietro Emanuel [...] Vicerè e Capitan Generale in questo Regno di Sicilia, Palermo, Adamo y Barbera, 1696.

ALLEN 1983
Allen, John J.: *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe, 1583-1744*, Gainesville, University Press of Florida, 1983.

ALLEN 1986
Allen, John J.: *Los aposentos laterales del Corral de comedias del Príncipe*, Madrid, 1986 (tirada aparte de los *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIII (1986), pp. 39-44).

ALLEN 1991
Allen, John J.: «El Corral de comedias de Almagro», en Díez Borque, José María (ed.): *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 197-211.

ALLO MANERO 1993
Allo Manero, M. A.: *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, 1993.

ALONSO CORTÉS 1972
Alonso Cortés, Narciso (ed.): Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia o fastos geniales,* Valladolid, 1972 (2ª ed.).

ALTOVINI, 1612
Altovini, G.: *Essequie della sacra Católica e Real Maestá Margherita d'Austria*, Florencia, 1612.

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO 1991
Álvarez-Ossorio Alvariño, A.: «La corte: un espacio abierto para la historia social», en Castillo, S. (ed.): *La Historia social en España. Actualidad y perspectivas*, Madrid, 1991, pp. 255 y ss.

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO 1995
Álvarez-Ossorio Alvariño, A.: *La república de las parentelas: la corte de Madrid y el Estado de Milán durante el reinado de Carlos II*, Madrid, 1995.

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO 2001
Álvarez-Ossorio Alvariño, A.: *Milán y el legado de Felipe II: gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*, Madrid, 2001.

AMEYDEN 1642
Ameyden, T.: *Il Can dell'Ortolano,* Viterbo, B. Lupardi, 1642.

ANÓNIMO, MSS. 2346
Anónimo: *El solemne juramento que Su Majestad hizo en la insigne ciudad de Valencia,* Sevilla, Rodrigo Cabreras, 1599, B.N.M., Mss. 2346.

ANÓNIMO, MSS. 2351
Anónimo: *Relación de las fiestas de San Isidro,* B.N.M., Mss. 2351.

ANTONUCCI 1996
Antonucci, F.: «Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* vol. II, AA.VV.: *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 65-84.

ARELLANO 1995
Arellano, Ignacio: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

ARRÓNIZ 1977
Arróniz, Othón: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

ARTOLA 1999
Artola, M.: *La monarquía de España*, Madrid, Alianza, 1999.

AULNOY 1693
Aulnoy, Marie-Catherine, baronesa de Le Jumel de Barneville: *Nouvelles Espagnolles. Par Madame d'Aulnoy. Seconde partie*, La Haya, Jean Alberts, 1693.

BAJINI 1995
Bajini, I.: «Recitato-Cantato. Da un dramma di Antonio Sigler de la Huerta a un libretto d'opera di Giulio Rospigliosi», en *Intersezioni,* Roma, Bulzoni, 1995, pp. 69-101.

BANCES CANDAMO 1970
Bances Candamo, Francisco: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, pról., ed. y notas de Duncan W. Moir, Londres, Tamesis Books, 1970.

BARBIERI 1636
Barbieri, N.: *La supplica, ricorretta et ampliata; discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame, diretta a quelli che scrivendo o parlando trattano de' comici…,* Bolonia, G. Monti, 1636.

BARRIONUEVO 1968-1969
Barrionuevo, Jerónimo de: *Avisos de Don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. y estudio preliminar de A. Paz y Melia, 2 vols., Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 221 y 222), 1968-1969.

BARRIOS 1665
Barrrios, Miguel de: *Flor de Apolo*, Bruselas, Baltasar Vinen, 1665.

BASILE 1630
Basile, G. B.: *Monte Parnaso. Mascarata da cavalieri napoletani all. M. Sereniss. di D. Maria d'Austria, Reina d'Ungeria, rappresentata in Napoli*, Nápoles, 1630.

BASTL 1996
Bastl, Beatrix: «Feuerwerk und Schlittenfahrt. Ordnungen zwischen Ritual und Zeremoniell», *Wiener Geschichtsblätter*, 51 (1996), pp. 197-229.

BATES 1906
Bates, Alfred (ed.): *The Drama: Its History, Literature and influence on civilization*, Londres, Historical Publishing Company, 1906, vol. 10.

BEER 1898
Beer, R.: «Inventare aus dem Archivo de Palacio zu Madrid», *Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhause,* 19 (1898).

BELLONI 1955
Belloni, A.: «Il Seicento», en *Storia letteraria d'Italia*, Milán, Vallardi, 1955.

BENEDIK 1993
Benedik, Christian: *Die Redoutensäle. Kontinuität und Vergänglichkeit* [cat. exp.], Viena, Kulturkreis Looshaus, 1993.

BENIGNO 1994
Benigno, F.: *La sombra del Rey. Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid, 1994 (1ª ed. 1992).

BENÍTEZ DE LUGO ENRICH E HIDALGO HERREROS 2002
Benítez de Lugo Enrich, Luis, e Isidro G. Hidalgo Herreros: «Arqueología en Almagro: el Corral de las Comedias», en Peláez Martín, Andrés (coord.): *El Corral de las Comedias y la Villa de Almagro*, [Toledo], Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 177-200.

BERENGER 1993
Berenger, J.: *El Imperio de los Habsburgo*, Barcelona, 1993.

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO 1997
Bernaldo de Quirós Mateo, José A.: *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba de la Excma. Diputación Provincial de Ávila, 1997.

BERNS 1996
Berns, Jörg Jochen: *Die Herkunfi des Automobils aus Himmelstrionfo und Höllenmaschine,* Berlín, Klaus Wagenbach (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 54), 1996.

BERTARELLI Y MONTI 1986
Bertarelli, A., y A. Monti: *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici, 1630-1875*, Milán, 1986.

BESCHREIBUNG UND ABBILDUNG 1658
Beschreibung und Abbildung Aller Königl. und Churfürstl. Ein=Züge Wahl und Crönungs Acta. So geschehen zu Franckfurt am Mayn im Jahr 1658. Sampt andern darzu gehörigen und beygefügten Sachen, Fráncfort del Meno, Caspar Merian, 1658.

BEUTIN 1991
Beutin, Wolfang, *et alii*: *Historia de la literatura alemana*, Madrid, Cátedra, 1991.

BIACH-SCHIFFMANN 1931
Biach-Schiffmann, Flora: *Giovanni und Ludovico Burnacini. Theater und Feste am wiener Hofe*, Viena-Berlín, Krystall-Verlag, 1931.

BIANCOLELLI L665
Biancolelli, O.: *La bella brutta,* París, Sassier, l665.

BIDERMANN 1963
Bidermann, Jacob: *Cenodoxus: Abdruck nach den «Ludi teatrales» (1666) mit den Lessarten der Kelheimer und Pollinger Handschrift*, Tubinga, Max Niemeyer, 1963.

BLAHA 1950
Blaha, Herta: *Österreichische Triumph- und Ehrenpforten der Renaissance und des Barock*, Viena, tesis doctoral, 1950.

BLASCO 2001
Blasco, Carmen: «El Palacio del Buen Retiro», en Díez Borque, José María (ed.): *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001, pp. 375-388.

BOCH 1595
Boch, Jan: *Descriptio publicae gratulationis, spectaculorvm et ludorum, in adventu Sereniss. Principis Ernesti Archducis Austriae…,* Amberes, Officina Plantiniana, 1595.

BOCH 1602
Boch, Jan: *Historica naratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducem…,* Amberes, Officina Plantiniana, 1602.

BODIAN 1997
Bodian, Miriam: *Hebrews of the Portugueses Nation: Conversos and Community in Early Modern Amsterdam*, Bloomington, Indiana University Press, 1997

BOER 1989
Boer, Harm den: «El teatro entre los sefardíes de Amsterdam a fines del siglo XVII» en Huerta Calvo, J., H. de Boer y F. Sierra Martínez (eds.), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam,* Amsterdam, Rodopi, 1989, vol. III, pp. 679-690.

BOER 1996
Boer, Harm den: *La literatura sefardí de Amsterdam*, Alcalá de Henares, Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalusíes-Universidad de Alcalá, 1996.

BOER 1999
Boer, Harm den: «La representación de la comedia española en Holanda», en Sanz Ayán, Carmen (ed.): «*Ingenio Fecundo y juicio profundo.» (Estudios de historia del teatro en la Edad Moderna), Cuadernos de Historia Moderna,* monográfico V, 23 (1999), pp. 113-127.

BOITEUX 1995
Boiteux, M.: «Fêtes et traditions espagnoles à Rome au XVIIe siècle», en Fagiolo, Marcello, y Maria Luisa Madonna (dirs.): *Barocco romano e barocco italiano. Il retrato, l'effimero, l'allegoria*, Roma, 1995, pp. 117-135.

BOLAÑOS DONOSO Y REYES PEÑA 1989
Bolaños Donoso, Piedad, y Mercedes de los Reyes Peña: «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», en Huerta Calvo, J., H. de Boer y F. Sierra Martínez (eds.), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam,* Amsterdam, Rodopi, 1989, vol. III, pp. 863-901.

BOLAÑOS DONOSO Y REYES PEÑA 1990
Bolaños Donoso, Piedad, y Mercedes de los Reyes Peña: «Presencia de comediantes [españoles] en Lisboa (1580-1607)», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 63-86.

BOLAÑOS DONOSO Y REYES PEÑA 1997
Bolaños Donoso, Piedad, y Mercedes de los Reyes Peña: «Teatro español en Lisboa durante la temporada de 1724-1725: la fiesta de *Las nuevas armas de Amor*», en Virgili Blanquet, María Antonia, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.): *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 13-29.

BONET CORREA 1979
Bonet Correa, A.: «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, 5-6 (1979), pp. 53 y 54.

BRAGA RIERA 2002
Braga Riera, Jorge: «Calderón en la escena inglesa del siglo XVII: *No siempre lo peor es cierto*» en Huerta, Javier, Emilio Peral y Héctor Urzáiz (eds.): *Calderón en Europa*, Madrid-Fráncfort, Vervuert Iberoamericana, 2002.

BRAMBILLA Y MUTO 1997
Brambilla, E., y G. Muto (dirs.): *La Lombardía spagnola. Nuovi indirizzi di ricerca*, Milán, 1997.

BREUE RELATIONE 1617
Breue relatione del balletto fatto auanti le M.M^ta dell'Imperatore, & Imperatrice a di 5. di Febr: 1617, [Praga], 1617.

BREVE RACCONTO 1620
Breve racconto della festa a ballo fattasi in Napoli per l'allegrezza della salute acquistata dalla Maestá Catolica Filippo III d'Austria, Re delle Spagne, alla presenza dell'Illustriss. Sig, Duca d'Ossuna, viceré del Regno Nella Real Sala di Palazzo a 1 di marzo, *1620*, Nápoles, C. Vitale, 1620.

BRIX 1971
Brix, Michael: *Die Trauerdekoration für die Habsburger in den Erblanden. Studien zur ephemeren Architektur des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Kiel, tesis doctoral, 1971.

BRIX 1973
Brix, Michael: «Trauergerüste für die Habsburger in Wien», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 26 (1973), pp. 208-265.

BROWN Y ELLIOTT 1985
Brown, J., y J. H. Elliott: *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial, 1985 (2ª ed.).

BRUCK 1953
Bruck, Guido: «Habsburger als 'Herculier'», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 50, N.F. XIV (1953), pp. 191-198.

BUONARROTI 1615
Buonarroti, M.: *El Passatempo*, Florencia, 1615.

BURKE 1978
Burke, Peter: *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, 1978.

BURKE 1987
Burke, Peter: *The Historical Antropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication*, Cambridge, 1987.

BURKE 1988
Burke, Peter: *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Bari, 1988.

BURKE 1991
Burke, Peter: *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Universidad, 1991 (1ª ed. 1978).

CABRERA DE CÓRDOBA 1857
Cabrera de Córdoba, Luis: *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, J. Martín Alegría, 1857.

CACHO 1992
Cacho, M. T.: «Canciones eróticas españolas en la Italia del Siglo de Oro», *El Bosque*, 2 (1992), pp. 16-29.

CACHO 2000
Cacho, M. T.: «Dos loas hispano-hebreas a Fernando II de' Medici», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* vol. IV, AA.VV.: *Spagna e dintorni,* Florencia, Alinea, 2000, pp. 7-29.

CACHO 2001
Cacho, M. T.: *Manuscritos hispánicos en las Bibliotecas de Florencia (descripción e inventario)*, 2 vols., Florencia, Alinea, 2001.

CAILLOIS 1972
Caillois, R.: *L'homme et le sacré*, París, 1972.

CALDERÓN DE LA BARCA 1682
Calderón de la Barca, Pedro: *Scenario della tragicomedia intitolata ne meno amore si libera da amore. Fatta rappresentare nel Real Palazzo della Maestà Cattolica dall'eccellentiss. signor marchese del Carpio ambasciatore di S.M. in ossequio del giorno natalizio della Sacra Real Maestà di Maria Luigia regina delle Spagne*, Roma, Nicolò Angelo Tinassi, 1682.

CALDERÓN DE LA BARCA 1987
Calderón de la Barca, Pedro: *La fiera, el rayo y la piedra. Comedia de Don Pedro Calderón de la Barca, según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690 (Biblioteca Nacional, Ms. 14614)*, con intr. de Manuel Sánchez Mariana y transcr. del manuscrito de Javier Portús, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

CALDERÓN DE LA BARCA 1994
Calderón de la Barca, Pedro: *Andrómeda y Perseo. Fábula [Escénica]. [Escenotecnia] de Baccio del Bianco [Estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el día 18 de mayo de 1653],* ed. filológica, crítica y escenotécnica de Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.

CALDERÓN Y NÖRDLINGEN 1981
Rull, E., y J. C. Torres (eds.): *Calderón y Nördlingen. El auto El primer blasón del Austria de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1981.

CALVETE DE ESTRELLA 1552 (1933)
Calvete de Estrella, Juan Cristóbal: *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe Don Philippe, hijo del Emperador Don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña*, Amberes, 1552 [ed. por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2 vols., Madrid, 1933].

CALVETE DE ESTRELLA 2001
Calvete de Estrella, Juan Cristóbal: *El felicíssimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, ed. de Paloma Cuenca, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

CANSECO 1999
Canseco, Manuel: «CD-Rom *El Corral del Príncipe.* Reconstrucción virtual en el Siglo de Oro», en Poupeney Hart, Catherine, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (coords.): *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997),* Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 189-194. Va precedido por unas palabras introductorias de José María Ruano de la Haza: «Una visita al teatro virtual del Corral del Príncipe», pp. 185-187.

CAPACCIO 1601
Capaccio, G. C.: *Apparato funerale nell'essequie celebrate in morte dell'illuss. et eccellentss. Sign. Conte di Lemos, viceré nel regno di Napoli, descritto da G. C. Capaccio*, Nápoles, G. Carlino, 1601.

CARANDINI 1995
Carandini, S.: *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, 1995 (1ª ed. 1990).

CARDONA PLA 1998
Cardona Pla, M.: «Melodrama-torneo y baile en la Italia del siglo XVII», en Espinosa Carbonell, J. (ed): *El teatro italiano, Actas del VII Congreso de italianistas*, Valencia, 1998, pp. 157-162.

CAROSO DA SARMONETA 1581
Caroso da Sarmoneta, Marco Fabritio: *Il Ballarino*, Venecia, Francesco Ziletti, 1581 (ed. facsímil, Nueva York, Broude Brothers, 1967).

CARRERES ZACARÉS 1926
Carreres Zacarés, Salvador (ed.): *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III por Felipe de Gauna*, 2 vols., Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926.

CASTELLI 1996
Castelli, S.: «Il teatro e la sua memoria: la compagnia dell'Arcangelo Raffaello e il *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* vol. II, AA.VV.: *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 85-94.

CASTELLI 2000
Castelli, S.: «Drammaturgia spagnola nella Firenze seicentesca», en Profeti, Maria Grazia (ed.): *Otro Lope no ha de haber*, *Actas del congreso internacional sobre Lope de Vega, 10-13 febrero 1999*, Florencia, Alinea Editrice, 2000, vol. III, pp. 225-237;

CHECA CREMADES 1987
Checa Cremades, Fernando: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento,* Madrid, Taurus Ediciones, 1987.

CHECA Y DÍEZ DEL CORRAL 1982
Checa, Fernando, y Rosario Díez del Corral: «Arquitectura, iconología y simbolismo político: la entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III, en Milán», en Schnapper, A. (dir.): *La scenografia barocca*, *Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'arte*, 5, Bolonia, Clueb, 1982, pp. 73-83.

CHECA Y MORÁN 1989
Checa, Fernando, y Miguel Morán: *El Barroco*, Madrid, Istmo, 1984.

CHRISTOUT, 1997
Christout, Marie-Françoise: «Sémiologie des habits de danse: du Ballet de Cour au Ballet d'action (XVI-XVIII siècles)», en *Costumes de Danse ou la Chair représentée,* París, La Recherche en Danse, 1997.

CHUDOBA 1952
Chudoba, B.: *Spain and the Empire*, Chicago, 1952.

CIAPARELLI 1985
Ciaparelli, L.: «I luoghi del teatro a Napoli nel Seicento. Le sale *private*», en D'Alessandro, y A. De Ziino (dirs.): *La Musica a Napoli durante il Seicento*, Nápoles, 1985, pp. 379-407.

COCCHIARA 1956
Cocchiara, G.: *Il paese di Cuccagna, altri studi di folklore*, Turín, 1956.

COCCHIARA 1963
Cocchiara, G.: *Il mondo alla rovescia*, Turín, 1963.

COCK 1876
Cock, Enrique de: *Viaje de Felipe II a Zaragoza, Barcelona y Valencia, en 1585,* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1876.

COMMEDIA AUREA SPAGNOLA 1996-2000
Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, vol. I, Profeti, M. G.: *Materiali, variazioni, invenzioni*, Florencia, Alinea, 1996; vol. II, AA.VV.: *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Florencia, Alinea, 1996; vol. III, AA.VV.: *Percorsi Europei*, Florencia, Alinea, 1997; vol. IV, AA.VV.: *Spagna e dintorni,* Florencia, Alinea, 2000.

COSO MARÍN, HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO Y SANZ BALLESTEROS 1989
Coso Marín, Miguel Ángel, Mercedes Higuera Sánchez-Pardo y Juan Sanz Ballesteros: *El teatro Cervantes de Alcalá de Henares: 1602-1866. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books-Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1989.

COSO MARÍN, HIGUERA SÁNCHEZ-PARDO Y SANZ BALLESTEROS 1991
Coso Marín, Miguel Ángel, Mercedes Higuera Sánchez-Pardo y Juan Sanz Ballesteros: «El Corral de comedias de Alcalá», en Díez Borque, José María (ed.): *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 237-247.

COTARELO 1886
Cotarelo y Mori, E.: *El conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*, Madrid, 1886.

COTARELO 1911
Cotarelo y Mori, Emilio (ed.): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 vols.,

Madrid, Bailly-Baillière, 1911 (ed. facsímil: Granada, Universidad de Granada, 2000, con estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal).

CROCE 1992
Croce, B.: *I teatri di Napoli* (1891), Milán, Adelphi, 1992.

CURTIUS 1948
Curtius, E. R.: *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F.C.E., 1948.

D'ALEXANDRO Y GIARRIZZO 1989
D'Alexandro, V., y G. Giarrizzo: *La Sicilia del Vespro all'Unitá d'Italia*, Turín, 1989.

DAL MALE IL BENE 1687
Dal male il bene, melodrama da rappresentarsi nel Regal Palazzo per lo giorno natalizio della maestà di Marianna d'Austria Reina delle Spagne. Consacrato all'Eccellentissimo Sig. Lorenzo Colonna duca di Palliano, Gran Contestabile, Vicerè e Capitan Generale in questo Regno, Nápoles, Dom. Ant. Parrino y Michele Luigi Muzio, 1687.

DAOLMI 1998
Daolmi, D.: *Le origini dell'Opera a Milano (1598-1649),* Cremona, Brepols, 1998.

DÁVILA [¿1649?]
Dávila, Juan Francisco: *Relación de los festivos aplausos con que celebró esta Corte Católica las alegres nuevas del feliz Desposorio de Rey nuestro Señor Don Felipe cuarto (que dios guarde) y el cumplimiento de años de la reina nuestra Señora,* Madrid, Domingo García y Morrás, s. a. [¿1649?].

DE FILIPPIS 1942
De Filippis, F.: *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli,* Nápoles, 1942.

DELAUZE 1623
Delauze, François: *Apologie de la Danse et de la Parfaite Methode de l'enseigner tant aux Cavaliers Qu'aux Dames*, París, 1623.

DEPLUVREZ 1985
Depluvrez, J. M.: «Fêtes, cortèges et rejouissances aux Pays-Bas Meridionaux. Ceremonial de cour et traditions urbaines», en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700* [cat. exp.], Madrid, 1985, vol. I, pp. 181-192.

DER SIG=PRANGENDE 1699
Der Sig=prangende Hochzeit=Gott. Zur Befrolockung deß hochzeitlichen Beylagers deren Römisch= wie auch zu Hungarn Königlichen Mayestätten Joseph des Ersten und Wilhelmina Amalia gebohrner Hertzogin zu Lüneburg ec. In einer Abend=Music vorgestellt. In die Music gesetzt von Herrn Carl Augustin Badia Ihrer Römischen Kayserl. Mayest. Verfasser der Music, Viena, Susanna Christina Cosmerovia, 1699.

DIÁLOGOS DE LAS COMEDIAS 1990
Diálogos de las comedias, ed., introd. y notas de Luis Vázquez, Madrid, Revista «Estudios», 1990.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES 1984
Diccionario de Autoridades, Madrid, Real Academia Española, 1726-1739 (ed. facsímil: Madrid, Gredos, 1984).

DIETRICH 1965
Dietrich, Margret: «Die Edelknabenkomödien am Hofe Leopolds I.», en *Die Commedia dell'arte und das Altwiener Volkstheater. Vorträge gehalten am Österreichischen Kulturinstitut in Rom am 22. November 1963*, Roma, Österreichisches Kulturinstitut in Rom (Schriftenreihe des Österreichischen Kulturinstitutes in Rom, 3), 1965, pp. 15-26.

DIETRICH, 1985
Dietrich, Margret: «Huldigungsspiele an die Erb-Infantin Margaretha: "La Gara" am Hofe Leopolds I.», en Krömer ,Wolfram (ed.): *Spanien und Österreich im Barockzeitalter. Akten des Dritten Spanisch-Österreichischen Symposions (Kremsmünster, 25.-30. Sept. 1983)*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaften der Universität Innsbruck (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Sonderheft, 58), 1985, pp. 61-74.

DÍEZ BORQUE 1975
Díez Borque, José María: «Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del Siglo de Oro español», en Díez Borque, José María, y Luciano García Lorenzo (eds.): *Semiología del teatro,* Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-91.

DÍEZ BORQUE 1978
Díez Borque, José María: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

DÍEZ BORQUE 1984
Díez Borque, José María (ed.): Pedro Calderón de la Barca, *Una fiesta sacramental barroca. Loa para el auto. Entremés de los instrumentos. Auto sacramental «La segunda esposa y triunfar muriendo». Mojiganga de las visiones de la muerte*, Madrid, Taurus, 1984.

DÍEZ BORQUE 1986
Díez Borque, José María: *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, Barcelona, Serbal, 1986.

DÍEZ BORQUE 1990a
Díez Borque, José María: *La vida española en el Siglo de Oro, según los extranjeros,* Barcelona, Serbal, 1990.

DÍEZ BORQUE 1990b
Díez Borque, José María: «Los textos de la fiesta: *ritualizaciones* celebrativas de la relación del juego de cañas», en Cordoba, P., y J. P. Étienvre (ed.): *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada, Universidad de Granada, 1990, p. 181-193.

DÍEZ BORQUE 1991a
Díez Borque, José María (ed.): *Espacios teatrales del Barroco español: Calle-Iglesia-Palacio-Universidad. XIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 7-9 de julio, 1990*, Kassel, Reichenberger, 1991.

DÍEZ BORQUE 1991b
Díez Borque, José María (ed.): *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991).

DÍEZ BORQUE 1991c
Díez Borque, José María: «El auto sacramental en los corrales de comedias», en Flasche, H. (ed.): *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano, Liverpool, 1990*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, pp. 45-53.

DÍEZ BORQUE 1995
Díez Borque, José María: «Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica», en *La comedia* (Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez, Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992. Actas reunidas y preparadas por Jean Canavaggio), Madrid, Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez, 48), 1995, pp. 155-177.

DÍEZ BORQUE 1997
Díez Borque, José María: «Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey», en Pedraza Jiménez, Felipe B., y Rafael González Cañal (eds.): *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de la XIX Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio [de 1996]*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1997, pp. 167-189.

DÍEZ BORQUE 1998a
Díez Borque, José María (ed.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998).

DÍEZ BORQUE 1998b
Díez Borque, José María «Espacios del teatro cortesano», en Díez Borque, José María (ed.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 119-135.

DÍEZ BORQUE 2001
Díez Borque, José María: *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid 2001, en prensa.

DÍEZ BORQUE 2002
Díez Borque, José María: *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro,* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.

DÍEZ BORQUE *ET AL.* 1994
Díez Borque, José María, y Karl F. Rudolf (eds.): *Barroco español y austriaco: fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias*, Madrid, Ayuntamiento, 1994.

DIXON 1986
Dixon, Victor F.: «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro*, V (1986), pp. 35-58.

DOMÍNGUEZ ORTIZ 1999
Domínguez Ortiz, A: «La defensa de la reputación», en *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV* [cat. exp.], Valladolid, 1999, p. 25.

DOUTREPONT 1937
Doutrepont, Antoinette: «Martin de Vos et l'entrée triomphale de l'Archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594», *Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome*, 18 (1937), pp. 125-198.

ECHEVARRÍA BACIGALUPE 1999
Echevarría Bacigalupe, M. A.: «Los archiduques y su tiempo (1599-1633)», en *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado* [cat. exp.], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 32-45.

EL TEATRO DESCUBRE AMÉRICA 1992
Sommer-Mathis, Andrea, Teresa Chaves Montoya, Christopher F. Laferl y Friedrich Polleross: *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, Madrid, Editorial MAPFRE, 1992.

ELIAS 1993
Elias, N.: *La sociedad cortesana*, Madrid, 1993 (1ª ed., en alemán, 1969).

EMULACIÓN DE LOS ELEMENTOS 1635
Emulación de los Elementos y aplauso de los Dioses, con que solemnizaron las Damas de la S.R.M. de la Reyna de Ungría, los felices sucessos de la Cesárea Mag. del Invictíssimo Emperador Ferdinando Segundo, alcançados por la S.R. Mag. del Rey de Ungría, con occasión (diferida asta las carnes tolendas) de su Victoriosa venida a esta corte, Viena, Michael Rickhes, 1635.

ENCISO 1999
Enciso, L. M.: «Nápoles en tiempos de Felipe II. Visiones recientes», en Belenguer, E. (coord.): *Felipe II y el Mediterráneo. La Monarquía y los reinos*, Barcelona, 1999, vol. IV, pp. 401-439.

ENCISO ALONSO-MUÑUMER 1999
Enciso Alonso-Muñumer, I.: «Filiación cortesana y muerte en Nápoles: la trayectoria política del VI conde de Lemos», en Belenguer, E. (coord.): *Felipe II y el Mediterráneo. La Monarquía y los reinos*, Barcelona, 1999, vol. III, pp. 515-561.

ENCISO ALONSO-MUÑUMER 2001
Enciso Alonso-Muñumer, I.: «Poder y cultura: literatura y nobleza a principios del XVII», *Nuova Rivista Storica*, LXXXV, II (2001), pp. 291-324.

ENCISO ALONSO-MUÑUMER 2002
Enciso Alonso-Muñumer, I.: *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII. Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos*, Madrid, 2002.

ERFFA 1958
Erffa, Hans Martin von: «Ehrenpforte», en *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1958, vol. 4, col. 1.443-1.504.

ESQUIVEL DE NAVARRO 1642
Esquivel de Navarro, Juan: *Discursos sobre el Arte del Dançado y sus Excelencias,* Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1642

EVANS 1979
Evans; R. J. W.: *The Making of the Habsburg Monarchy, 1550-1700*, Oxford, 1979.

FACHNER 1699
Fachner, Johann Ferdinand Xaver: *Erfreutes Wienn Welches denen [...] Röm. und Ungarischen Königl. Mayestätten Josepho I. [...] und Wilhelminae Amaliae, gebohrnen Hertzogin von Baunschweig=Lüneburg/ ec. ec. zur schuldigsten jubel=vollen Ehren=Bezeugung drey Ruhm= und Ehren=Porten auffgericht/ und mit dem Einzug der Königl. Gesponß den 24. Februarij dieses 1699. Jahrs beglückseeliget worden…*, Viena, Susanna Christina Cosmerovia, 1699.

FAGIOLO 1997
Fagiolo, Marcello: «La città delle feste», en Ídem (dir.): *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870,* Roma, Allemandi-Sands, 1997.

FAGIOLO DELL'ARCO 1977-1978
Fagiolo dell'Arco, Maurizio: «Quarantone, fuochi d'allegrezza, catafalchi, mascherate e cose simile», en Fagiolo dell'Arco, Maurizio, y Silvia Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del'600*, Roma, Bulzoni, 1977-1978, vol. II, p. 21.

FAGIOLO DELL'ARCO 1995
Fagiolo dell'Arco, Maurizio: *Bibliografia della Festa barocca*, Roma, 1995.

FAGIOLO DELL'ARCO 1997
Fagiolo dell'Arco, Maurizio: *La festa barocca (Corpus delle feste a Roma 1)*, Roma, Edizioni De Luca, 1997.

FAGIOLO DELL'ARCO Y CARANDINI 1977
Fagiolo dell'Arco, Maurizio, y Silvia Carandini (dirs.): *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del'600*, 2 vols., Roma, Bulzoni (Biblioteca di storia dell'Arte, 10-11), 1977-1978.

FAGIOLO Y MADONNA 1984
Fagiolo, Marcello, y Maria Luisa Madonna: *Barocco romano e barocco italiano. Il Teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, 1984.

FEDERSCHMUCK UND KAISERKRONE 1992
Polleross, Friedrich, Andrea Sommer-Mathis y Christopher F. Laferl (eds.): *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern* [cat. exp.], Viena, Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, 1992.

FERRARI 1653
Ferrari, Benedetto: *L'inganno d'Amore. Dramma di Benedetto Ferrari dedicato alla S.C.M. dell'Imperatore Ferdinando Terzo. Rappresentato in musica in Ratispona nell'anno dell'Imperiale Dieta 1653*, Ratisbona, Christophorus Fischer, 1653.

FERRER VALLS 1991
Ferrer Valls, Teresa: *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III,* Londres-Valencia, Tamesis Books-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.

FERRER VALLS 1993
Ferrer Valls, Teresa: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos,* Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.

FERRER VALLS 1995
Ferrer Valls, Teresa: «Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», en *Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, Valencia, Universitat de València, 1995, vol. I, pp. 355-371.

FERRER VALLS 1996
Ferrer Valls, Teresa: «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado*», en Berbel, José, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial (Colección Actas, 25), 1996, pp. 49-63.

FESTE CELEBRATE IN NAPOLI [s. a.]
Feste celebrate in Napoli per la nascita del Serenismo. Prencipe di Spagna nostro Signore dall'-Eccmo. Sigr. Conte di Castriglio, viceré, luogotenente e capitan generale del regno di Napoli, Nápoles, [s. a.].

FETONTE 1685
Il Fetonte melodrama da rappresentarsi nel Real Palazzo per lo compreaños della Maestà di Carlo II. Consecrato all'eccellentiss. sig. d. Gasparo d'Haro, y Guzman marchese del Carpio, &c. Vicerè, Luogotenente, e Capitan Generale nel Regno di Napoli, Nápoles, Gio: Franc. Paci, 1685.

FEUILLET 1704
Feuillet, Raoul-Auger: *Recueil de dances contenant un tres grand nombre d'entrées de ballet de Mr. Pécour*, París, 1704 (ed. facsímil: Gregg International Publishers, 1970)

FEUILLET 1709
Feuillet, Raoul-Auger: *VIIIème Recueil de Danses pour l'Anée 1710*, París, 1709.

FIASCHINI Y CARPANI 2002
Fiaschini, F., y R. Carpani: «Lo spettacolo fra scrittura e scena: gli Andreini, Maggi e Lemene», en *Sul Tesin piantàro i tuoi laureti* [cat. exp.], Pavía, Cardano, 2002, pp. 308-311.

FIDLER 2000
Fidler, Petr: «*La contesa dell'Aria e dell'Acqua.* Zum Zeit- und Raumbegriff einer Barockperformance», *Opera historica,* 8 (2000), pp. 359-379.

FOLLIOT 1997
Folliot, Valérie: «Le Costume comme suport d'inscription», en *Costumes de Danse ou la Chair représentée,* París, La Recherche en Danse, 1997.

FRANCHI 1988
Franchi, S.: *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico e cronologico di testi drammatici. Pubblicati a Roma e nel Lazio, Secolo XVII,* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

FRANZBACH 1982
Franzbach, Martin: *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, 1982.

FRANZBACH 1999
Franzbach, Martin: «La recepción de la comedia española en Alemania y Austria», en Sullivan, Henry W., Raul A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (eds.): *La comedia española en el teatro europeo del siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1999, pp. 179-185

GALASSO 1982a
Galasso, G.: *Napoli spagnola dopo Masaniello*, 2 vols., Florencia, 1982.

GALASSO 1982b
Galasso, G.: *L'altra Europa. Per un'antropologia storica dell'Mezzogiorno d'Italia*, Milán, 1982.

GALASSO 1994
Galasso, G.: *Alla periferia dell'Impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII*), Turín, Einaudi, 1994.

GALLO 1996
Gallo, Antonella: «Relazioni letterarie italo-spagnole a Napoli: Raffaele Tauro e una commedia di Juan de Villegas», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* vol. II, AA.VV.: *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Florencia, Alinea, 1996, p. 149.

GAMBINI 1996
Gambini, D.: «*Reinar después de morir* di Vélez de Guevara e *La fedeltà anche doppo morte* di Domenico Laffi», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* vol. II, AA.VV.: *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 117-148.

GARCÍA 1997
García, C.: «El Cid en Italia», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, AA.VV.: *Percorsi Europei*, Florencia, Alinea, 1997, pp. 129-166.

GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ 2000a
García de León Álvarez, Concepción: «La construcción del Corral de comedias de Almagro», en Pedraza Jiménez, Felipe B., Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 2000, pp. 17-36.

GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ 2000b
García de León Álvarez, Concepción: *La construcción del Corral de comedias de Almagro (1628). Textos y transcripción*, Almagro, Ayuntamiento, 2000.

GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ 2001
García de León Álvarez, Concepción: «El Corral de comedias de Almagro: construcción, propiedad y arrendamiento», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 198, 3 (2001), pp. 507-555.

GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ 2002
García de León Álvarez, Concepción: «El Corral de comedias de Almagro [1628]», en Peláez Martín, Andrés (coord.): *El Corral de las Comedias y la Villa de Almagro*, [Toledo], Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 15-175.

GARCÍA GARCÍA 1999
García García, Bernardo J.: «Historia del teatro y los teatros en la España Moderna: Investigación y bibliografía», en Sanz Ayán, Carmen (ed.): *«Ingenio fecundo y juicio profundo» (Estudios de historia del teatro en la Edad Moderna), Cuadernos de Historia Moderna,* Monográfico V, 23 (1999), pp. 163-222.

GARCÍA GÓMEZ 1990
García Gómez, Ángel María: *Casa de las comedias de Córdoba: 1602-1694. Reconstrucción documental*, Londres, Tamesis Books-Junta de Andalucía, 1990.

GARCÍA GÓMEZ 1991
García Gómez, Ángel María: «La Casa de las comedias de Córdoba: (1602-1694)», en Díez Borque, José María (ed.): *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 177-196.

GARCÍA LORENZO Y VAREY 1991
García Lorenzo, Luciano, y J. E. Varey (eds.): *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991.

GARCÍA SANZ Y RUIZ 2000
García Sanz, Ana, y Leticia Ruiz: «Linaje regio y monacal», en *El linaje del Emperador* [cat. exp.], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 148-149.

GARCÍA VALDÉS 1985
García Valdés, Celsa Carmen (ed.): *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.

GENTIL BALDRICH 1987-1988
Gentil Baldrich, José María: «Sobre la traza oval del Corral de la Montería», *Periferia. Revista de Arquitectura,* 8-9 (1987-1988), pp. 94-103.

GETREVI 1986
Getrevi, P.: *Dal picaro al gentiluomo*, Milán, Angeli, 1986.

GEVARTIUS 1635
Gevartius, Casperius: *Pompa introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S.R.E. Card. Belgarum et Burgundionum Gubernatoris, etc.,* Amberes, Theodor A. Thulden, 1635.

GIL PUJOL 1996
Gil Pujol, X.: «Una cultura cortesana provincial. Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía hispánica de los Austrias», en Albaladejo, P. (ed.): *Monarquía, Imperio y Pueblos en la España Moderna*, Alicante, 1996, pp. 225-259.

GIUNTINI 1994
Giuntini, F.: *I drammi per musica di Antonio Salvi*, Bolonia, Il Mulino, 1994.

GOLOUBEVA 1997
Goloubeva, Maria: «*Il Pomo d'oro* and the Problem of Dynastic Continuity in the Reign of Leopold I», *Majestas,* 5 (1997), pp. 79-98.

GÓMEZ 1609
Gómez, Fray Vicente: *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la beatificación del glorioso padre fray Luis Bertrán*, Valencia, Juan Crisóstomo Garriz, 1609.

GÓMEZ CENTURIÓN 1999
Gómez Centurión, C.: «Los horizontes geográficos de los Españoles», en Alcalá-Zamora, J. M. (dir.): *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, 1999, p. 39.

GORI 2000
Gori, G.: «Fortuna italiana de *La dama duende* nel Seicento», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* vol. IV, AA.VV.: *Spagna e dintorni,* Florencia, Alinea, 2000, pp. 61-104.

GRANJA 1981
Granja, Agustín de la: *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales,* Granada, Curso de Estudios Hispánicos, 1981.

GRANJA Y LOBATO 1999
Granja, Agustín de la, y María Luisa Lobato: *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid-Fráncfort del Meno, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1999.

GREER 1991
Greer, Margaret Rich: *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

GREER Y VAREY 1997
Greer, Margaret Rich, y J. E.Varey: *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos,* Madrid, Támesis, 1997.

GREGOR [1925]
Gregor, Joseph: *L. O. Burnacini: Maschere,* Múnich, Piper (Denkmäler des Theaters, 1), [1925].

GROSSMANN 1998
Grossmann, Ulrich (ed.): *Von teutscher Not zu höfischer Pracht 1648-1701* [cat. exp.], Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, 1998.

GRÜNDTLICHE 1563
Gründtliche und khürtze beschreibung des alten unnd jungen Zugs welche bede zu Einbeleittung der Röm. Kay. Mt. ec. Kaiser Maximilian des Anndern ec. [...] von der Crönung von Franckfurt zu Wienn den 16. Martij im 63. jar ankhomen daselbst seind angerichtet worden sambt aller schönen und zierlichen Ehrenporten Prunnen und anderer Solenniteten warhafftigen angehänckten Contrafacturn ec., Viena, 1563.

HAIDER-PREGLER 1969
Haider-Pregler, Hilde: «Das Roßballett im Inneren Burghof zu Wien (Jänner 1667)», *Maske und Kothurn,* 15 (1969), pp. 291-324.

HAM 1995
Ham, Claudia: *Die Verkauften Bräute. Studien zu den Hochzeiten zwischen österreichischen und spanischen Habsburgern im 17. Jahrhundert,* Viena, tesis doctoral, 1995.

HASELBERGER-BLAHA 1956
Haselberger-Blaha, Herta: «Die Triumphtore Fischers von Erlach», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte,* 17 (1956), pp. 63-85.

HAUWAERT 1893
Hauwaert, O. van: *Overzicht van het Vlaamsch Tooneel in de XVII eeuw*, Gante, 1893.

HAWLIK-VAN DE WATER 1989
Hawlik-Van de Water, Magdalena: *Der schöne Tod. Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740*, Viena-Friburgo-Basilea, Herder, 1989.

HELLINGA 1964
Hellinga, W. Gs.: «La representation de "Gijsbreght van Amstel" de Vondel. Inaguration du Schouwburg d' Amsterdam (1639)», en Jacquot, Jean (ed.): *Le lieu théâtral à la Renaissance,* París, 1964, pp. 323-348.

HERNÁNDEZ 2002
Hernández, Isabel: *Literatura alemana del barroco*, Madrid, Síntesis, 2002.

HERNANDO 1997
Hernando, C. J.: «Repensar el poder. Estado, Corte y Monarquía Católica en la historiografía italiana», en García Cárcel, R. (dir): *Diez años de historiografía modernista*, *Manuscrits*, *Monografies 3*, Barcelona, Universitat Autonoma de Barcelona, 1997, pp. 103-139.

HERNANDO 2001
Hernando, C. J.: «Teatro del honor y ceremonias de la ausencia. La corte virreinal de Nápoles», en Belenguer, Ernest, y José N. Alcalá-Zamora (coords.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, C.E.P.C. y S.E.E.N.M, 2001, vol. I, pp. 591-674.

HERRERA 1618
Herrera, Pedro de, *Translación del Santísimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro de la Villa de Lerma,* Madrid, Juan de la Cuesta, 1618.

HERSCHE 1999
Hersche, P.: *Italien im Barockzeitalter (1600-1750). Eine Sozial- und Kulturgeschichte*, Viena-Colonia-Weimar, 1999.

HOWE 1992
Howe, Elizabeth: *The first English Actresses*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

HUERTA CALVO 1999
Huerta Calvo, Javier (ed.): *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

HUERTA CALVO 2001
Huerta Calvo, Javier: *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

IANNACO 1963
Iannaco, C.: «Il Seicento», en *Storia letteraria d'Italia*, Milán, Vallardi, 1963.

IJSWIJN 1975
Ijswijn, J.: «The Coming of Humanism to the Low Countries», en Oberman-Th., H. A., y A. Brady (eds.): *Itinerarium italicum. The profile of the Italian Renaissance in the Mirror of its European Transformation,* Leyden, 1975, pp. 193-301.

IL PALLAZZO DEL SEGRETTO [1683]
Il pallazzo del segretto, dramma per musica cavato dalla Gran Comedia Spagnuola intitolata l'Alcázar del segreto, Milán, Ambrogio Ramellati, [1683].

IL SOLE, ET DODICI SEGNI 1631
Il Sole, et dodici segni del Zodiaco. Balletto epithalamico Reale a cavallo. Fatto dal Serenissimo Leopoldo Arcidvca d'Avstria, &c. & suoi Caualieri nelle Reali Nozze delle Maestà di Ferdinando III. Re d'Ung. e di Boem: &c. e della Regina Maria Infanta di Spagna, &c. nella Augusta città di Vienna li 3. Marzo 1631, Viena, Michael Rickhes, [1631].

INVENTIONE DI BALLETTO 1631
Inventione di Balletto. Nelle Reali Nozze delle Maestà, del Rè Ferdinando Terzo, d'Ungheria e Bohemia, &c. con la Regina Maria, Infanta di Spagna, &c., Viena, Matteo Formica, 1631.

ISRAEL 1992
Israel, Jonathan: *La judería europea en la era del mercantilismo (1550-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992.

JENSEN 1998
Jensen, Kristian: «La reforma humanística de la lengua latina y su enseñanza», en Kraye, J. (ed.): *Introducción al humanismo renacentista*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 93-114.

KANTOROWICZ 1985
Kantorowicz, E. H.: *Los dos cuerpos del Rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 1985.

KAPLAN 1988
Kaplan, Yosepf: «A Comunidade portugueza de Amsterdao no século XVII entre tradiçao e mudança», en Kistemaker, R., y T. Levie (eds.): *Portugueses em Amsterdao 1600-1800*, Amsterdam, 1988, pp. 42-55.

KHEVENHÜLLER 1721
Khevenhüller, F. Chr.: *Annales Ferdinandei oder wahrhaffte Beschreibung Kaysers Ferdinandi des Andern*, Leipzig, 1721, vol. IV.

LA CACCIA FELICE 1631
La Caccia felice. Favola ne boschi fatta nelle Reali Nozze delle Maestà del Re Ferdinando Terzo, d'Ungheria e Bohemia, &c. e della Regina Maria, Infanta di Spagna, &c., Viena, Matteo Formica, 1631.

LA COMEDIA ESPAÑOLA 1999
Sullivan, Henry W., Raul A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (eds.): *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII,* Londres, Tamesis Books, 1999.

LA CRÍTICA 2000
La crítica ante el teatro barroco español (siglo XVII-XIX), estudio introductorio, selección y edición de M. J. Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Almar, 2000.

LA PSICHE 1683
La Psiche, o vero Amore innamorato. Drama per Musica rappresentato nel Real Palazzo, in ossequio del compleaños della Maestà della Regina Madre Nostra Signora, (che Dio Guardi) consecrato all'Eccellentissimo Signore D. Gasparo d'Haro, y Gusmano, Marchese del Carpio, &c. Vicerè, Luogotenente, e Capitan Generale nel regno di Napoli, Nápoles, Carlo Porsile, 1683.

LABARRE 1993
Labarre, Françoise: *Jouer la Comedia. Le théâtre du siècle d'Or sur la Scène Française du XVIIe siècle à nous jours,* Toulouse, Université de Toulouse le Mirail, 1993.

LAGOS] 1997
[Lagos, Manuel]: «Fichas técnicas y artísticas de los espectáculos del Festival de Almagro de 1978 a 1997», en García Lorenzo, Luciano, y Andrés Peláez Martín (eds.): *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. 20 años (1978-1997),* Toledo, Caja Castilla La Mancha y Festival de Almagro, 1997, pp. 141-262.

LEBÈGUE 1958
Lebègue, R.: «L'Influence de la Pléiade. Le Théâtre», en Charlier, G., y J. Hanse: *Histoire ilustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruselas, La Renaissance du livre, 1958, pp. 171-174.

LECHNER 1985
Lechner, Jan: «Estudiantes de origen hispánico y portugués en la Universidad de Leyden. 1575-1585», en Montoya, Jesús, y Juan Paredes (eds.): *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega,* Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 585-605.

LIEBRECHT 1958
Liebrecht, H.: «Le théâtre aux XVIIe siècle» en Charlier, G. y J. Hanse: *Histoire ilustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruselas, La Renaissance du livre, 1958, pp. 199-210

LISÓN TOLOSANA 1991
Lisón Tolosana, C.: *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, 1991.

LOS AUSTRIAS 1993
Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional [cat. exp.], Madrid, Julio Ollero, 1993.

LUPI 1600
Lupi, Livio: *Mutanze Di Gagliarda, Tordiglione, Passo E Mezzo, Canari E Passegi*, Palermo, Carrara, 1600.

LUPI 1607
Lupi, Livio: *Libro De Gagliarda, Tordiglione*..., Palermo, Maringo, 1607 (ed. revisada y añadida).

LUTII 1587
Lutii, Prospero: *Opera Bellissima Nella Quele Si Contengono Molte Partite, Et Passeggi Di Gagliarda*, Perugia, Orlando, 1587.

LUTII 1589
Lutii, Prospero: *Opera Bellissima Nella Quele Si Contengono Molte Partite, Et Passeggi Di Gagliarda*, Perugia, Orlando, 1589.

MACCIONI 1658
Maccioni, Giovanni Battista: *Applausi festivi barriera rappresentata in Monaco alla venuta quivi dell'Invittissimo Cesare Leopoldo Augusto nel gran Teatro presso la Residenza dell'Serenissimo Ferdinando Maria Duca di Baviera & Elettore del S.R.I.*, Múnich, 1658.

MAESTRE 1988
Maestre, Rafael: «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca», en Ruiz Ramón, Francisco, y César Oliva (eds.): *El mito en el Teatro Clásico Español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 55-81.

MAESTRE, 1989
Maestre, Rafael: «El actor calderoniano en el escenario palaciego», en Díez Borque, José María (ed.): *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 177-193.

MALHERBE [s. a.]
Malherbe, F. De: «Stances chantées par les Sibylles, le premier jour de des fêtes du camp de la Place Royal, données les 5, 6 y 7 avril 1612, pour la publication des mariages arrêtés du roi Luis XIII avec l'infant d'Espagne Anne d'Autriche; et de Madame Elisabeth, sœur de ce roi, avec le prince, depuis roi d'Espagne, Philippe IV», en *Poésies de Malherbe*, París, Didot l'Aine, [s. a.], p. 128.

MAMONE, CASTELLI Y CANCEDDA 2001
Mamone, S., S. Castelli y F. Cancedda: *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Florencia, Alinea, 2001.

MANCINI 1968
Mancini, F.: *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Nápoles, 1968.

MANCINI 1984
Mancini, F.: «L'immaginario di regime. Apparati e scenografie alla corte del viceré», en Cassani, S. (dir.): *Civiltá del Seicento a Napoli*, Nápoles, 1984, pp. 27 y 28.

MARCH 1941-1942
March, José María (ed.): *Niñez y juventud de Felipe II: Documentos inéditos sobre su educación civil, literaria y religiosa y su iniciación al Gobierno (1527-1547)*, 2 vols., Madrid, Hauser y Menet, 1941-1942.

MARCHANTE MORALEJO 1985
Marchante Moralejo, C.: «*La vita è un sogno» di G. A. Cicognini: Un rifacimento seicentesco della commedia calderoniana*, Memoria de Licenciatura inédita de la Universidad Complutense de Madrid, 1985.

MARCIANO [s. a.]
Marciano, M.: *Pompe funebri dell'Universo nella morte di Filippo quarto il Grande re delle Spagne, monarca cattolico*, Nápoles, [s. a.].

MARÍN FIDALGO 1990
Marín Fidalgo, Ana: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, 2 vols., Sevilla, Guadalquivir, 1990.

MARSCHALL 2002
Marschall, Brigitte: *Theater am hof und fürdas Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater-und Kulturgeschichte Festschrift für Otto G. Schindler*, Viena, Bóhlau, 2002.

MARTIN 1972
Martin, John Rupert: «The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi», en *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 1972, vol. XVI, pp. 189-203.

MAŤA 2002
Maťa, Petr: «Das *Phasma Dionysiacum Pragense* und die Anfänge des Faschings am Kaiserhof», en Marschall, Brigitte (ed.): *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag*, Viena-Colonia-Weimar, Böhlau Verlag (Maske und Kothurn, 48), 2002, pp. 67-80.

MATSCHE 1981
Matsche, Franz: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils«*, 2 vols., Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter (Beiträge zur Kunstgeschichte, 16, 1-2), 1981.

MAZZACANE 1985
Mazzacane, L.: *Strutture di festa. Forma, struttura e modello delle feste religiose meridionali*, Milán, 1985.

MAZZARESE, FATTA DEL BOSCO Y BARILE 1976
Mazzarese, E., L. Fatta Del Bosco y C. Barile (dirs.): *Ceremoniale de' signori viceré (1584-1668*), Palermo, Societá Siciliana Per la Storia Patria, 1976.

MAZZOCCHI 1989
Mazzocchi, G.: «El teatro español en Lombardía a fines del siglo XVII», en Huerta Calvo, J., H. de Boer y F. Sierra Martínez (eds.): *Diálogos Hispánicos de Amsterdam,* Amsterdam, Rodopi, 1989, vol. III, pp. 691-714.

MC GRATH 1975
McGrath, Elizabeth: «Le Déclin d'Anvers et les décorations de Rubens pour l'entrée du prince Ferdinand en 1635», en Jacquot, Jean (ed.): *Les Fêtes de la Renaissance*, París, C.N.R.S., 1975, vol. III, pp. 173-186.

MEIJER 1971
Meijer, Reinder P.: *Literature of the Low Countries*, Assen, Van Gorcum, 1971.
MESSNER 2000
Messner, D.: *En Viena de Austria. Libros españoles impresos en el siglo XVII*, Salzburgo, 2000.
MEZLER ANDELBERG 1992
Mezler Andelberg, H. J.: «Kirche, Staat und Orden in der Barockzeit», en *Lust und Leid. Barocke Kunst — Barocker Alltag* [cat. exp.], Graz, 1992, p. 78.
MICHELASSI 2000
Michelassi, N.: «L'*Amistad pagada* di Lope e l'Accademia fiorentina dei Sorgenti», en Profeti, Maria Grazia (ed.): *Otro Lope no ha de haber*, *Actas del congreso internacional sobre Lope de Vega, 10-13 febrero 1999,* Florencia, Alinea Editrice, 2000, vol. III, pp. 239-255.
MIGNET 1835
Mignet, F.: *Negociations relatives á la succession d'Espagne sous Louis XIV ou correspondances, memoires, et actes diplomatiques concernant les prétentions et l'avement de la Maison de Bourbon au trone d'Espagne*, París, 1835, vol. 1.
MÍNGUEZ 1991
Mínguez, V.: «Exequias de Felipe IV en Nápoles: la exaltación dinástica a través de un programa astrológico», *Ars Longa*, 2, (1991), pp. 53-62.
MINGUITO PALOMARES 2001
Minguito Palomares, A.: «La política cultural del VIII conde de Oñate en Nápoles, 1648-1653», en Belenguer, Ernest, y José N. Alcalá-Zamora (coords.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco,* Madrid, C.E.P.C. y S.E.E.N.M., 2001, pp. 957-975.
MOLI FRIGOLA 1995
Moli Frigola, M.: «Donne, candele, lacrime e morte: funerali di regine spagnole nell'Italia del Seicento», en Fagiolo, Marcello, y Maria Luisa Madonna (dirs.): *Barocco romano e barocco italiano. Il retrato, l'effimero, l'allegoria*, Roma, 1995, pp. 135-159.
MONTEAGUDO ROBLEDO 1995
Monteagudo Robledo, M. P.: *La Monarquía ideal. Imágenes de la realeza en la Valencia moderna*, Valencia, 1995.
MORÁN Y RUDOLF 1992
Morán, M., y K. F. Rudolf: «Nuevos documentos en torno a Velázquez y las colecciones reales», *Archivo Español de Arte,* 259-260 (1992), pp. 289-302.
MÖSENEDER 1983
Möseneder, Karl: *Zeremoniell und monumentale Poesie. Die „Entrée solennelle" Ludwigs XIV. 1660 in Paris*, Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1983.
MOUYEN 1991
Mouyen, Jean: «Las *casas de comedies* de Valencia», en Díez Borque, José María (ed.): *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 91-122.
MOZZARELLI 2002
Mozzarelli, C.: «Introduzione storica», en *Grandezza e splendore della Lombardia spagnola. 1535-1701,* Milán, Skira, 2002, p. 25a.
MUIR, 2001
Muir, E.: *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, 2001 (1ª ed. 1997).
MUÑOZ 1877
Muñoz, Andrés: *Viaje de Felipe Segundo a Inglaterra,* Zaragoza, 1554 (ed. moderna de Pascual de Gayangos, en la serie de La sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1877).
MUÑOZ JIMÉNEZ 1984
Muñoz Jiménez, José Miguel: «El Patio de las comedias del Hospital de la Misericordia de Guadalajara (1615-1639)», *Wad-al-Ayara*, 11 (1984), pp. 239-255.
MUSI 1986
Musi, A.: «Il viceregno spagnolo», en Galasso, G. (coord.): *Storia del Mezzogiorno*, Roma-Nápoles, 1986, vol. IV, t. 1, pp. 205-284.
MUSICA IMPERIALIS 1998
Musica Imperialis. 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498-1998 [cat. exp.], Tutzing, Hans Schneider, 1998.
MUSICAL STUDIES 1982
Musical Studies and Documents, American Institute of Musicology, Hanssler Verlag, 1982, vol. I, *The Folia*; vol. II, *The Saraband*; vol. III, *The Passacaglia*; vol IV, *The Ciaconne*.
MUTO 1993
Muto, G.: «Come leggere il Mezzogiorno spagnolo. Fonti e problemi storiografici in studi resentí», en Signorotto, G. (dir): *L'Italia degli Austrias*, *Cheiron*, IX, 17-18 (1993), pp. 55-80.
MUTO 1995
Muto, G.: «Napoli e la Spagna tra XVI e XVII secolo. Studi e orientamenti storiografici resentí», *Clio*, XXXI, 3 (1995), pp. 449-467.
NEGRI MILANESE 1602
Negri Milanese, Cesare: *Le Gratie d'Amore*, Milán, Pacificio Pontio y Gio. Battista Piccaglia compagni, 1602.
NEGRI MILANESE 1630
Negri Milanese, Cesare: *Arte de Aprender a Danzar, compuesto por Cesar Negri Milanes*, *Traducido en Castellano por mandado del Exm÷. Señor Conde Duque de St. Lucar, Dirigido al Príncipe de España don Balthasar Carlos Nro. Señor*, Madrid, 1630.
NEUHAUS 1997
Neuhaus, H.: *Das Reich in der Frühen Neuzeit*, Múnich, 1997 (Enzyklopädie Deutscher Geschichte Bd., 42).
NEUMEISTER 2000
Neumeister, Sebastian: *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000 (ed. rev. y ampl. de *Mythos und Repräsentation. Die Mythologischen Festspiele Calderóns*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1978).
NIETO GONZÁLEZ 1979
Nieto González, J. R.: «Traza para una casa de comedias: 1605», *Studia Philologica Salmanticensia,* IV (1979), pp. 221-232.
NIETO SORIA 1993
Nieto Soria, J. M.: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993.
OEY DE VITA Y GEESINK 1983
Oey de Vita, E., y M. Geesink: *Academie En Schouwburg Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*, Amsterdam, 1983.
ORFEO 1631
Orfeo. Canzone armonicamente recitata da Bernardino Grassi, ecc: musico, alla presenza di tutta l'Aug: Imperial Casa, nelle Reali nozze delle Maestà di Ferdinando III. Re d'Ung: e di Boem: &c. e della Regina Maria Inf. di Spag: &c. Per introduttione al Balletto della Ser. Arcid. Claudia con le sve dame, rappresentando queste gl'altri Pianeti, e S.A. la Luna, Viena, Michael Rickhes, 1631.
OROZCO 1969
Orozco, Emilio: *El teatro y la teatralidad en el Barroco (Ensayo de introducción al tema),* Barcelona, Planeta, 1969.
OROZCO 1980
Orozco, Emilio: «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), pp. 171-188 (reimp. en Lara Garrido, José (ed.): *Introducción al Barroco*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 1988, vol. I, pp. 269-294).
PALAFOX 2000
Palafox, J. de: *Diario del Viaje a Alemania*, prólogo, transcripción y notas de Cristina de Arteaga, Pamplona, 2000 (2ª. ed.).
PAOLESSI 1996
Paolessi, Raffaela.: «Casa de Regozixo. Un manuscrito del siglo XVII» en Cichon, P. (ed.): *Actas de las Primeras jornadas de Hispanistas en Austria*, Viena, 1996, pp. 145-148.
PARENTE 1993
Parente, James A.: «The theatricality of History in the Duch Golden Age. Joost van den Vondel's *Gysbreght van Aemstel*» en Hermans, Th., y R. Salverda (eds.): *From revolt to riches. Culture and history of the Low Countries 1500-1700,* Londres, 1993, pp. 248-267.
PARRINO 1694
Parrino, D. A.: *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli*, Nápoles, Parrino y Muzio, 1694.
PASCA 1670
Pasca, G. B.: *Il Cavalier trascurato*, Macerata, C. Zenobi, 1670.
PAZ Y MELIA 1912
Paz y Melia, A.: «Etiquetas de la corte en Nápoles de J. Raneo», *Revue Hispanique*, XXVII (1912).
PEDRAZA 1982
Pedraza, Pilar: *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1982.
PEDRAZA JIMÉNEZ 1998
Pedraza Jiménez, Felipe B.: «El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», en Díez Borque, José María (ed.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *Cuadernos de Teatro Clásico,* 10 (1998), pp. 85-88.
PEETERS-FONTAINAS 1933
Peeters-Fontainas, J.: *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays Bas,* Lovaina-Amberes, Musée Plantin-Moretus, 1933.
PELÁEZ MARTÍN 1997
Peláez Martín, Andrés: «El Corral de comedias de Almagro: un espacio y un patrimonio dramático recuperados», en García Lorenzo, Luciano, y Andrés Peláez Martín (eds.): *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. 20 años (1978-1997),* Toledo, Caja Castilla La Mancha y Festival de Almagro, 1997, pp. 17-36.
PELÁEZ MARTÍN 2002
Peláez Martín, Andrés: «El Corral de las comedias de Almagro y su actividad teatral [1954-2001]», en Peláez Martín, Andrés (coord.): *El Corral de las Comedias y la Villa de Almagro*, [Toledo], Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 201-243.
PÉREZ MARTÍN 1961
Pérez Martín, María Jesús: *Margarita de Austria, Reina de España,* Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
PÉREZ SAMPER 1996
Pérez Samper, M. A.: «El Rey ausente», en Albaladejo, P. (ed): *Monarquía, Imperio y Pueblos en la España Moderna*, Alicante, 1996, pp. 379-393.
PERRUCCI 1961
Perrucci, A.: *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso* (1699), Florencia, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1961.
PETRARCA 1986
Petrarca, V.: *La festa di San Giovanni Battista a Napoli nella prima metá del Seicento. Percorso, macchine, immagini, scrittura*, Palermo, 1986.
PIEROZZI 2000
Pierozzi, L.: «*El hijo del Serafín* di J. Pérez de Montalbán tradotta da Andrea Perrucci», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* vol. IV, AA.VV.: *Spagna e dintorni,* Florencia, Alinea, 2000, pp. 151-202.
PINHEIRO VEIGA 1916
Pinheiro Veiga, Tomé: *Fastiginia o Fastos Geniales*, Valladolid, Colegio de Santiago, 1916
PISSAVINO Y SIGNOROTTO 1995
Pissavino, P., y G. Signorotto (dir.): *Lombardia Borromaica. Lombardia spagnola, 1554-1659*, Roma, 1995.
POLLEROSS 1998
Polleross, F. B.: «Ubi Caesar ibi Roma est — les résidences des Habsbourg dans les états patrimoniaux, XVIe-XVIIIe siècles», en Sabatier, G., y R. Costa Gomes (eds.): *Lugares do Poder. Europa Séculos XV a XX*, Lisboa, 1998, pp. 10-141.
POLLEROSS 2000
Polleross, F. B.: «Kaiser, König, Landesfürst: Habsburgische „Dreifaltigkeit im Porträt", en Beyer, A. (ed.): *Bildnis, Fürst und Territorium*, Múnich-Berlín, 2000 (Rudolfstädter Forschungen zur Residenzkultur, 2), pp. 189-218.
POPELKA 1994
Popelka, Liselotte: *Castrum doloris oder „Trauriger Schauplatz". Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur,* Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, 2), 1994.
POYATO 1996
Poyato, J. C., *La vida y la época de Carlos II el hechizado*, Barcelona, 1996.
PROFETI 1977
Profeti, M. G.: «Dalla *Baltasara* alla *Comica del cielo*: i meccanismi della scena nella scena», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. III, AA.VV.: *Percorsi Europei*, Florencia, Alinea, 1997, pp. 39-61.
PROFETI 1983
Profeti, M. G.: «*Los empeños de un acaso* de Pedro Calderón / *Los empeños que se ofrecen* de Juan Pérez de Montalbán», en García Lorenzo, Luciano (ed.): *Calderón*, *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro (Madrid 8-13 de junio de l981)*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 249-254.

PROFETI 1991
Profeti, M. G.: «Doppia traduzione e raccordo intersemiotico», en *Ripae ulterioris amore,* Génova, Marietti, 1991, pp. 109-155.

PROFETI 1996a
Profeti, M. G.: «Iacopo Cicognini e Lope de Vega: Attinenze *stretissime*?», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, Profeti, M. G.: *Materiali, variazioni, invenzioni*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 21-31.

PROFETI 1996b
Profeti, M. G.: «Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, Profeti, M. G.: *Materiali, variazioni, invenzioni*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 33-51.

PROFETI 1996c
Profeti, M. G.: «I rischi del testo e le consolazioni della traduzione», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I, Profeti, M. G.: *Materiali, variazioni, invenzioni*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 53-65.

PROFETI 1996d
Profeti, M. G.: «*L'amistà pagata, opera scenica del Signor Lopez* [...] *de Vega Carpio, tradotta dal Signor Mario Calamari*», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* vol. I: Profeti, M. G.: *Materiali, variazioni, invenzioni*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 67-79.

PROFETI 1996e
Profeti, M. G.: «*Armi* ed *amori:* la fortuna italiana di *Los empeños de un acaso*», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. I: Profeti, M. G.: *Materiali, variazioni, invenzioni*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 99-120.

PROFETI 1996f
Profeti, M. G.: «Intertesto e contesto: *Le gare dell'amore e dell'amicizia* vs *Duelo de honor y* amistad», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* vol. I, Profeti, M. G.: *Materiali, variazioni, invenzioni*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 121-138.

PROFETI 1998a
Profeti, M. G.: «*Dal buon gusto col tempo affinato nascono le buone regole:* Iacopo Cicognini tra teoria drammatica e prassi del rappresentare», en *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*, Florencia, Alinea, 1998, pp. 448-460.

PROFETI 1998b
Profeti, M. G.: «Estrategias de adaptación de la comedia áurea en la Italia del Siglo XVII», en *Estudios en honor del Profesor Josse De Kock*, Leuven University Press, 1998, pp. 909-917.

PROFETI 1998c
Profeti, M. G.: «Spagna e Italia in teatro: percorsi tra testo-letterario e testo-spettacolo», en *Italia non spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600,* Pisa, Scuola normale Superiore, diciembre 1998, en prensa.

PROFETI 1998d
Profeti, M. G.: «Un vero esemplare della moderna commedia: *Lo sposalizio tra' sepolcri* di Giovan Battista Ricciardi», en *Signoria di parole, Studi offerti a Mario Di Pinto*, Nápoles, Liguori editore, 1998, pp. 463-476.

PROFETI 1999a
Profeti, M. G.: «I viaggi di un principe giardiniere», en *E vós, tágides minhas, Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Viareggio, Baroni, 1999, pp. 523-540.

PROFETI 1999b
Profeti, M. G.: «Relazioni letterarie tra la corte dei Medici e degli Asburgo», en *La morte e la gloria* [cat. exp.], Florencia, Sillabe, 1999, pp. 34-39.

PROFETI 2000a
Profeti, M. G.: «Calderón in Italia: testi per musica», en *Giornate calderoniane*, Palermo 14-17 dicembre 2000, en prensa.

PROFETI 2000b
Profeti, M. G.: «Dal *Conde de Sex* alla *Regina Floridea*», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* vol. IV, AA.VV., *Spagna e dintorni,* Florencia, Alinea, 2000, pp. 31-59.

PROFETI 2000c
Profeti, M. G.: «*Primero es la honra* di Agustín Moreto con le musiche di Antonio Draghi», en *Quel nuovo Cairo, quel Divino Orfeo. Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Rímini, 1998), Luca, Libreria Musicale Italiana, 2000, pp. 99-117.

PROFETI 2002a
Profeti, M. G.: «La recepción del teatro áureo en Italia», en García de Santo-Tomás, E. (ed.): *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 427-457.

PROFETI 2002b
Profeti, M. G.: «Calderón in Italia: *Ni amor se libra de amor»,* en *I Colloquio sulle relazioni letterarie tra Italia e Penisola Iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Pisa, Scuola Normale superiore, octubre 2002, en prensa.

PROSPERI Y VIOLA 2000
Prosperi, A., y P. Viola: *Dalla rivoluzione inglese alla rivoluzione francese,* Turín, Einaudi, 2000.

PUBBLICHE DIMOSTRAZIONI 1959
Pubbliche dimostrazioni di allegrezza della cittá di Milano alli 10 febbraio e 6 marzo dell'anno 1658 nella nasita del Serenísimo Principe di Spagna Filippo Prospero, Milán, G. Cesare Malatesta, 1959.

QUIRANTE, RODRÍGUEZ Y SIRERA 1999
Quirante, Luis, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera: *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als Segles d'Or*, Valencia, Universitat de València, 1999.

QUONDAM 1975
Quondam, A.: *La parola nel labirinto*, Roma, 1975.

RANEO 1634
Raneo, J.: *Serie histórica de los virreyes de Nápoles con el ceremonial político de aquella corte, y un resumen curioso de quanto ay digno de saberse en aquel reyno, recompilado por J. Raneo, portero de cámara de S. E que ha exercitado y al presente exercita el offiçio de maestro de ceremonias de los señores virreyes duques de Alba y conde de Monterrey*, 1634, B.N.M., mss. 2979.

REDLICH 1961
Redlich, O.: *Weltmacht des Barock: Österreich in der Zeit Leopolds I.,* Viena, 1961.

RELATIONE DELLI BALLETTI 1636
Relatione delli Balletti, et Invenioni fatte l'ultimo giorno di Carnevale nell'Augustissima Corte di S.M.C., Viena, Gregorio Gelbhaar, 1636.

REY CASTELAO 1994
Rey Castelao, O.: «Historia e imaginación: la fiesta ficticia», en Núñez Rodríguez, M. (ed.): *El Rostro y el Discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, 1994, pp. 185-186.

REYES 1916
Reyes, Alfonso, «Ruiz de Alarcón y las fiestas de Baltasar Carlos», *Revue Hispanique,* XXXVI (1916), pp. 171-176.

REYES PEÑA [EN PRENSA]
Reyes Peña, Mercedes de los: «Lugares de representación en la España barroca», en Hidalgo, Juan Carlos (ed.): *El lugar de representación en la historia del teatro occidental,* Sevilla, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, en prensa.

REYES PEÑA 1992
Reyes Peña, Mercedes de los: «Una nueva muestra de la presencia del teatro castellano en Portugal: loa para el cumpleaños de un rey», en *Mosaico de varia lección literaria en homenaje a José María Capote Benot*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, pp. 113-130.

REYES PEÑA 1993
Reyes Peña, Mercedes de los: «Los carteles de teatro en el Siglo de Oro», *Criticón,* 59 (1993), pp. 99-118.

REYES PEÑA 1994
Reyes Peña, Mercedes de los: «Relaciones teatrales españolas y austríacas durante el reinado de Leopoldo I y Margarita de Austria (1663-1673)», en Díez Borque, José María, y Karl F. Rudolf (eds.): *Barroco español y austríaco: Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias*, Madrid, Ayuntamiento, 1994, pp. 59-66.

REYES PEÑA 2000
Reyes Peña, M. de los: «Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): la representación de *El vellocino de oro* de Lope de Vega. II. Texto y espectáculo», en Profeti, Maria Grazia (ed.): *Otro Lope no ha de haber, Actas del congreso internacional sobre Lope de Vega, 10-13 febrero 1999*, Florencia, Alinea Editrice, 2000, vol. II, pp. 217-251.

REYES PEÑA Y BOLAÑOS DONOSO 1991
Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso: «El Patio de las Arcas de Lisboa», en Díez Borque, José María (ed.): *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 265-315.

REYES PEÑA Y BOLAÑOS DONOSO 1992
Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso: «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», en Castellón, Heraclia, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.): *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1992, pp. 105-134.

REYES PEÑA Y BOLAÑOS DONOSO 1993a
Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso: «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)», en Campbell, Ysla (ed.): *El Escritor y la Escena. Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1993, pp. 229-273.

REYES PEÑA Y BOLAÑOS DONOSO, 1993b
Reyes Peña, Mercedes de los, y Piedad Bolaños Donoso: «Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas», en García Martín, Manuel, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. II, pp. 819-830.

RIBOT 1994
Ribot, L.: «Las provincias italianas y la defensa de la Monarquía», en Musi, A. (dir.): *Nel sistema imperiale, l'Italia spagnola*, Nápoles, 1994, pp. 67-92.

RIBOT GARCÍA 2001
Ribot García, L.: «La presencia de la Monarquía de los Austrias en Italia a finales del siglo XVII», en Belenguer, Ernest, y José N. Alcalá-Zamora y L. M. Enciso (coords): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, C.E.P.C. y S.E.E.N.M., 2001, pp. 975-997.

RIME E SUONI 2002
Rime e suoni per corde spagnole. Fonti per la chitarra barocca a Firenze [cat. exp.], Florencia, Polistampa, 2002.

RIME E SUONI 2003
Rime e suoni alla spagnola, Atti della giornata internazionale di studi, Florencia, Alinea, 2003.

RIVERA 1988
Rivera, A.: *Il mago, il santo, la morte, la festa. Forme religiose nella cultura popolare*, Bari, 1988.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 1989
Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso: «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en Egido, Aurora (coord.): *La escenografía del teatro barroco,* Salamanca, Universidad de Salamanca-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 33-60.

ROETZER Y SIGUAN 1990, P. 78
Roetzer, Hans Gerd, y Marisa Siguan: *Historia de la Literatura alemana*, Barcelona, Ariel, 1990, vol. I.

ROJAS VILLANDRANDO 1972
Rojas Villandrando, Agustín de: *El viaje entretenido,* ed., intr. y notas de Jean Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972.

ROZAS 1976
Rozas, Juan Manuel: *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

RUANO DE LA HAZA 1988
Ruano de la Haza, José María: «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», *Criticón,* 42 (1988), pp. 81-102.

RUANO DE LA HAZA 1991
Ruano de la Haza, José María: «Los corrales de comedias de Madrid en el siglo XVII», en Díez Borque, José María (ed.): *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 13-67.

RUANO DE LA HAZA 1995
Ruano de la Haza, José María (ed.): *La puesta en escena del teatro clásico, Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995).

RUANO DE LA HAZA 1998
Ruano de la Haza, José María: «La escenografía del teatro cortesano», en Díez Borque, José María (ed.): *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 137-168.

RUANO DE LA HAZA 1999
Ruano de la Haza, José María: «Una visita al teatro virtual del Corral del Príncipe», en Poupeney Hart, Catherine, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (coords.): *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997),* Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 185-187.

RUANO DE LA HAZA 2000
Ruano de la Haza, José María: *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

RUANO DE LA HAZA Y ALLEN 1994
Ruano de la Haza, José María, y John J. Allen: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

RUDOLF 1994
Rudolf, Karl F.: «Unión dinástica y razón política: Los Austrias y los Habsburgo de Viena en el siglo XVII», en Díez Borque, José María, y Karl F. Rudolf (eds.): *Barroco español y austríaco. Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias,* Madrid, Ayuntamiento, 1994, pp. 33-40.

RUDOLF 1999
Rudolf, Karl F.: «La Paz de Westfalia y los Países Austríacos», en *350 años de la Paz de Westfalia 1648-1998. Del antagonismo a la integración en Europa*, Madrid, 1999, pp. 234-234.

RUIZ CASANOVA 1994
Ruiz Casanova, J. F.: *Poesía inédita completa del conde de Villamediana*, Apéndice 3, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1994, pp. 445-446.

RUIZ RAMÓN 1979
Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900),* Madrid, Cátedra, 1979, 3ª ed.

RUIZ-DOMENEC 1994
Ruiz-Domenec, J. E.: «Reflexiones sobre la fiesta en la Edad Media», en Núñez Rodríguez, M. (ed.): *El Rostro y el Discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, 1994, pp. 31-43.

SALOMÓN 1975
Salomón, H. P.: «The "De Pinto Manuscript": a 17th Century Marrano Family History», *Studia Rosentalia*, 9, 1 (1975), pp. 1- 62.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 1986
Sánchez Hernández, M. L.: *El monasterio de la Encarnación de Madrid. Un modelo de vida religiosa en el siglo XVII*, Madrid, 1986.

SÁNCHEZ-ARJONA 1898
Sánchez-Arjona, José: *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1898 (ed. facsímil: Sevilla, Ayuntamiento, 1994, con prólogo y apéndice bibliográfico de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña).

SANESI 1944
Sanesi, I.: *Storia dei generi letterari, La Commedia,* Milán, Vallardi, 1944.

SANZ AYÁN 1994
Sanz Ayán, Carmen: «El teatro como negocio», *Torre de los Lujanes* (Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País), 27 (1994), pp. 235-251.

SANZ AYÁN 1999
Sanz Ayán, Carmen: «Felipe II y los orígenes del teatro Barroco» en Sanz Ayán, Carmen (ed.): «*Ingenio Fecundo y juicio profundo.*» *(Estudios de historia del Teatro en la Edad Moderna), Cuadernos de Historia Moderna,* Monográfico V, 23 (1999), pp. 47-77.

SANZ AYÁN 2001
Sanz Ayán, Carmen: «Las «autoras» de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón», en Alcalá Zamora, José N., y Ernest Belenguer (coords.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, C.E.P.C. y S.E.E.N.M., 2001, vol. II, pp. 543-579.

SARTORI 1994
Sartori, C.: *I libretti a stampa dalle origini al 1800,* Cuneo, Bertola e Locatelli, 1994.

SBARRA 1667
Sbarra, Francesco: *La contesa dell'Aria e dell'Acqua. Festa à Cavallo rappresentata nell'Augustissime nozze delle Sacre, Cesaree, Reali M.M. dell'Imperatore Leopoldo e dell'Infanta Margherita delle Spagne*, Viena, Matteo Cosmerovio, 1667.

SBARRA 1667/1668
Sbarra, Francesco: *Il pomo d'oro. Festa teatrale rappresentata in Vienna per l'Augustissime nozze delle Sacre Cesaree e Reali Maestà di Leopoldo, e Margherita,* Viena, Matteo Cosmerovio, 1667 y 1668.

SBARRA 1668
Sbarra, Francesco: *La manzana de oro. Comedia famosa en las Augustíssimas bodas delas Sacras Cesáreas Reales Magestades del Augu.mo Señor el Emperador Leopoldo, y dela Augustíssima Señora la Emperatriz Margarita. Compuesta en Italiano por Francisco Sbarra, Consejero de S.M.C. y traducida por el Licenciado Ivan Silvestre Salva*, Viena, Matteo Cosmerovio, 1668.

SCARAMUZZA VIDONI 1989
Scaramuzza Vidoni, M.R.: *Relazioni letterarie italo-ispaniche: il «Belisario» di A. Mira de Amescua*, Roma, Bulzoni, 1989.

SCENARIO DI D. CHISCHIOTTE 1692
Scenario di D. Chischiotte della Mancia, Commedia da recitarsi nel Seminario Romano nelle correnti vacanze del Carnevale 1692 da Sign. Convittori delle Camere Mezzane, Roma, Francesco de' Lazari, figlio d'Ignatio, 1692.

SCENARIO DI D. CHISCHIOTTE 1698
Scenario di D. Chischiotte della Mancia, Commedia da recitarsi nelle correnti vacanze del Carnevale 1698 da' Sign. Convittori del Seminario Romano, Roma, del Lazari, 1698.

SCHNITZER 1995
Schnitzer, Claudia: «Königreiche-Wirtschaften-Bauernhochzeiten. Zeremonielltragende und -unterwandernde Spielfomen ghöfischer Maskerade», en Berns, Jörg Jochen, y Thomas Rahn (eds.): *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tubinga, Niemeyer (Frühe Neuzeit, 25), 1995, pp. 280-331.

SCHNITZLER 1971
Schnitzler, Rudolf: *The Sacred Dramatic Music of Antonio Draghi*, University of North Carolina, tesis doctoral, 1971.

SCHULTZ 1993
Schultz, U.: *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, 1993 (1ª ed., en alemán, 1988).

SCHÜTZE 2001
Schütze, S.: «Il nuovo Parnaso napoletano. Arti figurative e ambiente letterario nel primo Seicento», en M. Bosse y Stoll, A. (dirs.): *Napoli viceregno spagnolo. Una capitale della cultura alle origine dell'Europa moderna*, Nápoles, 2001, vol. II, pp. 407-433.

SEIFERT 1985
Seifert, Herbert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing, Hans Schneider (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 25), 1985.

SEIFERT 1988
Seifert, Herbert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Kaiserhof 1622-1699 (dramma per musica 2),* Viena, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1988.

SEIFERT 1995
Seifert, Herbert: «Italienische Oper des Barocks in Österreich» en Colzani, Alberto, Norbert Dubowy, Andrea Luppi y Maurizio Padoan (eds.): *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII (Loveno di Menaggio, Como, 28-30 giugno 1993),* Como, A.M.I.S. (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S., 9), 1995, pp. 107-114.

SEIFERT 1998
Seifert, Herbert: «Das erste Musikdrama des Kaiserhofs», en Hilscher, Elisabeth Theresia (ed.): *Österreichische Musik-Musik in Österreich. Beiträge zur Muiskgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Hans Schneider (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 34), 1998, pp. 99-111.

SEIFERT 2001
Seifert, Herbert: «Early reactions to the new genre opera north of the Alps», en Gargiulo, Piero (ed.): «*Lo stupor dell'invenzione», Firenze e la nascita dell'opera* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 5-6 ottobre 2000), Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2001, pp. 105-118.

SENTAURENS 1984
Sentaurens, Jean: *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle,* 2 vols., Burdeos, Presses Universitaires, 1984.

SENTAURENS 1991
Sentaurens, Jean: «Los corrales de comedias de Sevilla», en Díez Borque, José María (ed.): *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6 (1991), pp. 69-89.

SEPÚLVEDA 1993
Sepúlveda, J.: «La adaptación italiana de *El alcázar del secreto* de Antonio de Solís: un libreto para el Teatro Ducal de Milán», en *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del seicento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 55-124.

SERRALTA 1984
Serralta, Frédéric: «Teatro y parateatro», en Vitse, Marc, Frédéric Serralta, Javier Huerta Calvo y José María Díez Borque, «El teatro en el siglo XVII», en Díez Borque, José María (dir.): *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1984, pp. 683-687.

SHERGOLD 1967
Shergold, N. D.: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

SHERGOLD Y VAREY 1961
Shergold, N. D., y J. E. Varey: *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637-1681). Estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

SHERGOLD Y VAREY 1982
Shergold, N. D., y J. E. Varey: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982.

SIGNOROTTO 1996
Signorotto, G.: *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660),* Florencia, Sansoni, 1996.

SIMINI 1996
Simini, D.: «*Casarse por vengarse* di Rojas Zorrilla nella traduzione di Giacinto Andrea Cicognini*: Maritarsi per vendetta*», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* vol. II, AA.VV.: *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Florencia, Alinea, 1996, pp. 95-116.

SIMÓN DÍAZ 1982
Simón Díaz, José (ed.) *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650),* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

SMITS-VELDT 1991
Smits-Veldt, M. B.: *Het Nederlandse renaissancetoneel*, Utrech, Her, 1991.

SOMMAIA 1977
Sommaia, Girolamo da: *Diario de un estudiante de Salamanca,* ed. e intr. de Haley, G. Universidad de Salamanca 1977.

SOMMER-MATHIS 1992
Sommer-Mathis, Andrea: *Die Tänzer am Wiener Hofe im Spiegel der Obersthofmeisteramtsakten und Hofparteienprotokolle bis 1740*, Viena, Österreichisches Staatsarchiv (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs. Ergänzungsband, 11), 1992.

SOMMER-MATHIS 1994
Sommer-Mathis, Andrea: «Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el Barroco», en Díez Borque, José María, y Karl F. Rudolf (eds.): *Barroco español y austríaco: Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias*, Madrid, Ayuntamiento, 1994, pp. 41-57.

SOMMER-MATHIS 1998
Sommer-Mathis, Andrea: «*Il pomo d'oro*. Der habsburgische Apfel in bourbonischen Händen», en Hilscher, Elisabeth Theresia (ed.): *Österreichische Musik - Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas*, Tutzing, Hans Schneider, 1998, pp. 113-129.

SOMMER 2000
Sommer-Mathis, A.: «Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): la representación de *El vellocino de oro* de Lope de Vega. I. El contexto histórico-cultural», en Profeti, Maria Grazia (ed.): *Otro Lope no ha de haber, Actas del congreso internacional sobre Lope de Vega, 10-13 febrero 1999*, Florencia, Alinea Editrice, 2000, vol. II, pp. 201-216.

SOMMER-MATHIS 2000
Sommer-Mathis, Andrea: «Spanische Festkultur am Wiener Kaiserhof. Ein Beitrag zum europäischen Kulturtransfer im 17. Jahrhundert», *Frühneuzeit-info,* 11 (2000), pp. 7-15.

SOMMER-MATHIS 2001
Sommer-Mathis, Andrea: «Ein *pícaro* und spanisches Theater am Wiener Hof zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges», en Weigl, Andreas: *Wien im Dreißigjährigen Krieg. Bevölkerung-Gesellschaft-Kultur-Konfession*, Viena-Colonia-Weimar, Böhlau-Verlag (Kulturstudien, 32), 2001, pp. 655-694.

SOMMER-MATHIS 2002
Sommer-Mathis, Andrea: «Momo und Truffaldino. Die komischen Personen in den beiden Versionen des Pomo d'oro am Wiener (1668) und am spanischen Hof (1703)», en Marschall, Brigitte (ed.): *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag*, Viena-Colonia-Weimar, Böhlau Verlag (Maske und Kothurn, 48), 2002, pp. 215-231.

SOMMER-MATHIS Y REYES PEÑA 2000
Sommer-Mathis, Andrea, y Mercedes de los Reyes Peña: «Una fiesta teatral en la corte de Viena (1633): *El vellocino de oro* de Lope de Vega (I. El contexto histórico-cultural. II. Texto y espectáculo)», en Profeti, Maria Grazia (ed.): *Otro Lope no ha de haber, Actas del congreso internacional sobre Lope de Vega, 10-13 febrero 1999*, Florencia, Alinea Editrice, 2000, vol. II, pp. 201-251.

SPAGNA [s.a.]
Arcangelo Spagna, *Amore tra gli sdegni,* Roma, Ercole, [s. a.]

SPAGNA 1709
Arcangelo Spagna, *Lo sdegno con lo sdegno si vince*, Roma, Ercole, 1709.

SPAGNA E ITALIA 2001
Sánchez García, E., A. Cerbo y C. Borrelli (eds.): *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento,* Nápoles, IUO, 2001.

SPAGNOLETTI 1996
Spagnoletti, A.: *Principi italiani e Spagna nell'età barocca,* Milán, Mondadori, 1996.

SPAHR 1993
Spahr, Blake Lee: *Andrea Gryphius. A Modern Perspective*, Londres, Carnden Hause, 1993.

STRAUB 1969
Straub, Eberhard: *Repraesentatio Maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchener Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts,* Múnich, Stadtarchiv (Miscellanea Bavarica Monacensia, 14), 1969.

STRONG 1998
Strong, R.: *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid, 1998 (1ª ed. 1973).

SULLIVAN 1983
Sullivan, Henry W.: *Calderon in the German lands and the Low Countries: His reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambrigde University Press, 1983.

SULLIVAN 1999
Sullivan, Henry W.: «Una traducción flamenca de la *Devoción de la Cruz* que no está perdida» en Sullivan, Henry W., Raul A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (eds.): *La comedia española en el teatro europeo del siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1999, pp. 143-151.

TAURO 1669
Tauro, Raffaello: *La falsa astrologia, overo, il sognar vegghiando, di Raffaello Tauro, accademico infiammato,* Nápoles, Novello de' Bonis, Adriano Scultore edit, 1669.

THOMAS 2000
Thomas, Werner: «La Corte de Bruselas y la restauración de la Casa de Habsburgo en Flandes 1598-1633», en *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado* [cat. exp.], Madrid, 2000, pp. 46-63

TIRSO DE MOLINA 1987
Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio*, estudio preliminar, ed. y notas de Francisco Florit Durán, Madrid, Taurus, 1987.

TURIA 1971
Turia, R. del: *Apologético de las comedias españolas* (Valencia, 1616), en Sánchez Escribano, F., y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española,* Madrid, Gredos, 1971.

VALCAZAR 1612
Valcazar, J.: *Relación de las exequias que se celebraron en Nápoles en la muerte de la Sereníssima Reyna Margarita, señora nuestra, siendo virrey y capitán general el Eccellentíssimo señor, D. Pedro de Castro, conde de Lemos, por el licenciado Yvan de Valcazar, capellán de sus excelencias*, Nápoles, Tarquino Londo, 1612.

VALENTINI 1622
Valentini, F.: *Descrittione del sontuoso torneo fatto nella fidelissima città di Napoli l'anno MDCXII, con la relazione di molte altre feste per allegrezza delli regii casamenti seguite fra le potentissime Corone Spagna e Francia*, Nápoles, 1622.

VAN PRAAG [1922]
Van Praag, J. A.: *La Comedia espagnole aux Pais Bas (au XVIIe et au XVIIIe siècle)*, Amsterdam, Anc. A.H. Kruys, [1922].

VARELA 1990
Varela, J.: *La Muerte del Rey. El ceremonial funerario de la Monarquía española (1500-1885*), Madrid, 1990.

VAREY 1968
Varey, J. E.: «La mise en scène de l'*auto sacramental* à Madrid au XVIe et XVIIe siècles», en Jacquot, Jean (ed.): *Le lieu théâtral à la Renaissance (Royaumont, 22-27 mars, 1963),* París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, 2ª ed. (1ª ed. 1964), pp. 215-225 + 4 láms.

VAREY 1987
Varey, J. E.: «La puesta en escena de los autos sacramentales en Madrid en los siglos XVI y XVII», en *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 339-349 y láms. 5-8, en el que no se reproducen las láms. III y IV del artículo original (*vid.* Varey 1968).

VAREY 1989
Varey, J. E.: «El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias», en Huerta Calvo, J., H. de Boer y F. Sierra Martínez (eds.): *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, Amsterdam, Rodopi, 1989, vol. III, pp. 715-729.

VAREY Y SHERGOLD 1985
Varey, J. E., y N. D. Shergold (eds.): *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres-Valencia, Tamesis Books-Universidad, 1985.

VÁZQUEZ GESTAL 2002
Vázquez Gestal, P.: *La corte como objeto historiográfico de la edad moderna europea*, tesina de licenciatura, Madrid, Universidad Complutense, 2002 (xerocopiado).

VEGA [1649]
Vega, Lope de: *El vellocino de oro, Comedia famosa de Lope de Vega Carpio, dirigida al Excelentísimo Señor D. Luis de Benavides, Carrillo y Toledo,[...] del Consejo Supremo de guerra de su Magestad, su Gobernador y Capitán general del Estado de Milán*, Milán, Juan Bautista Bidelli, [1649].

VEGA 1611
Vega, Lope de: *Rimas,* Milán, Jerónimo Bordón, 1611.

VEGA 1619
Vega, Lope de: *Las comedias de Lope de Vega...,* Milán, J. B. Bidelli, 1619.

VEGA 1633
Vega, Lope de: *Comedia del Vellocino de oro*, Viena, Gregor Gelbhaar, 1633.

VEGA 1965
Vega, Lope de: *La selva sin amor,* en Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.): *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 188), 1965, vol. XIII, pp. 185-198.

VEGA 1987
Vega, Lope de: *El castigo sin venganza*, ed. crítica de José María Díez Borque, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

VEGA 1998
Vega, Lope de: *Rimas humanas y otros versos*, ed. y estudio preliminar de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.

VEGA 2002
Vega, Lope de: *Laurel de Apolo,* ed. de C. Giaffredda, intr. de M.G. Profeti, Florencia, Alinea, 2002.

VEGA CARPIO 1611
Vega Carpio, Lope Félix de: *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, que contiene otras doce...,* Bruselas, Roger Velpio y Huberto Antonio, 1611.

VÉLEZ DE GUEVARA 1970
Vélez de Guevara, Juan: *Los celos hacen estrellas,* ed. de J. E. Varey y N. D. Shergold, con ed. y estudio de la música por Jack Sage, Londres, Tamesis Books, 1970.

VIANELLO 1941
Vianello, C. A.: *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi,* Milán, Libreria lombarda, 1941.

VILLARI 1979
Villari, R.: *La Revuelta antiespañola en Nápoles. Los orígenes (1585-1647*), Madrid, 1979.

VIMINA 1652
Vimina, Alberto: *La Gara. Opera Drammatica rappresentata in Musica. Per introduttione di Torneo fatto in Vienna per la nascita della Serenissima Infanta di Spagna, Donna Margarita d'Austria, dedicata a Sua Eccellenza il Signore Marchese di Castel Rodrigo, Gentilhuomo, Della Camera di S. Maestà Cattolica, del suo Conseglio, e suo Ambasciatore estraordinario in Corte Cesarea*, Viena, Mattheus Rickhes, 1652.

VITSE 1984
Vitse, Marc: «Nota preliminar», «Concepto de teatro en la época. Introducción y cronología» y «El hecho literario», en Vitse, Marc, Frédéric Serralta, Javier Huerta Calvo y José María Díez Borque, «El teatro en el siglo XVII», en Díez Borque, José María (dir.): *Historia del teatro en España*, I, Madrid, Taurus, 1984, pp. 475-479, 480-506 y 507-611.

VITSE 1988
Vitse, Marc: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

VOCELKA 1997
Vocelka, Karl, y Lynne Heller: *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz-Viena-Colonia, Verlag Styria, 1997.

VON HIMMELN ENTZÜNDETE 1667
Von Himmeln entzündete und Durch allgemeinen Zuruff der Erde sich Himmelwerts erschwingende Frolockungs=Flammen zu Höchstfeyerlichster Begängnuß deß Hochzeitlichen Beylagers/ beyder Allerdurchleuchtigsten Majestäten Leopoldi I. Römischen Kaysers [...] und Margaritae, Geborner Infantin von Hispanien..., Viena, Matteo Cosmerovio, 1667.

VOSTERS 1985
Vosters, Simón Anselmus: «Litteratures espagnole et néerlandaise: les influences mutuelles», en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700*, Madrid, 1985, vol. I, pp. 205-224.

VUELTA GARCÍA 2000
Vuelta García, S.: «Pietro Susini, fiorentino, traductor de Lope», en Profeti, Maria Grazia (ed.): *Otro Lope no ha de haber, Actas del congreso internacional sobre Lope de Vega, 10-13 febrero 1999*, Florencia, Alinea Editrice, 2000, pp. 257-274.

VUELTA GARCÍA 2002
Vuelta García, S.: «Una reelaboración florentina de *El secreto a voces* de Calderón: *L'amoroso segretario* de Pietro Susini», en Profeti, M. G. (ed.): *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana,* Florencia, Alinea, 2002.

WAITE 1990
Waite, Gary K.: «Vernacular Drama and the early urban Reformation: the chambers of rhetoric in Amsterdam, 1520-1550», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 20, 1 (1990), pp. 187-199.

WALTHAUS 1999
Walthaus, Rina: «La comedia lopesca y el teatro holandés de principios del siglo XVII: Un temprano triunfo para Theodore Rhodemburg», en Sullivan, Henry W., Raul A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (eds.): *La comedia española en el teatro europeo del siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1999, pp. 152-174 .

WIDORN 1960, PP. 128-181
Widorn, H.: *Die spanischen Gemahlinnen der Kaiser Maximilian II., Ferdinand III. und Leopold I.,* Viena, tesis doctoral, 1960, pp. 128-181.

WINKEL 1881
Winkel, J. te: «De invloed der Spaansche letterkunde op de Nederlandsche in de zeventiende eeuw», en *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde,* 1 (1881) pp. 59-114.

WÜNSCH 1914
Wünsch, Josef: «Der Einzug Kaiser Maximilians II. in Wien 1563», *Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins,* 46-47 (1914), pp. 9-24.

ZIELSKE 1991
Zielske, Harald: «Drama y teatro en Inglaterra, Países Bajos y Alemania», en *Literatura y sociedad en el Mundo Occidental*, Madrid, Akal, 1991, vol. III, pp. 137-178.

EDICIÓN Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX

COORDINACIÓN Paloma Flórez Plaza

REALIZACIÓN Y PRODUCCIÓN Ediciones El Viso

DISEÑO Subiela

DISEÑO DE LA CUBIERTA Juan Antonio Moreno

FOTOCOMPOSICIÓN Y FOTOMECÁNICA Cromotex

IMPRESIÓN Brizzolis

ENCUADERNACIÓN Encuadernación Ramos

© SEACEX, 2003
© De los textos, sus autores
© De las ilustraciones, los propietarios de las obras
ISBN: 84-96008-26-6 Dep. Legal: M-17141-2003

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Almagro (Ciudad Real), Cecilio Jiménez • Amberes, Rubenshuis (Louis de Peuter) • Amberes, Museum Vleeshuis • Barcelona, MDMB-G. Serra • Barcelona, MHCB-R. Muro • Bolonia, Archivio di Stato • Bolonia, L'Immagine (Luciano Malferrari) • Bruselas, Bibliothèque Royale Albert 1er • Budejovice, Hugo Moc • Coimbra, Biblioteca General de la Universidad • Estocolmo, Sveriges Teatermuseum • Francisco Romero • Fano, Foto Eusebi • Florencia, Microfoto • Florencia, Palazzo Medici Riccardi • Girona, Museu d'Art (Txús Sartorio) • Linz, Oberösterreichische Landesmuseum (B. Ecker) • Madrid, Colección Juan Abelló • Madrid, Amaya Aznar • Madrid, Biblioteca Nacional • Madrid, Manuel Blanco • Madrid, cortesía Castalia • Madrid, Fundación Lázaro Galdiano • Madrid, Cuauhtli Gutiérrez • Madrid, Museo Arqueológico Nacional (Archivo fotográfico del Museo Municipal) • Madrid, Museo Casa de la Moneda • Madrid, Museo Municipal • Madrid, Museo Nacional del Prado (J. Baztán y A. Otero) • Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza • Madrid, Archivo fotográfico del Patrimonio Nacional • Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernándo (José Baztán) • Madrid, Real Academia de la Historia • Metz, Médiathèque du Ville de Metz • Milán, Foto Saporetti • Múnich, Klaus Broszat • Múnich, Fotostelle • Nápoles, Foto Staiti • Nápoles, Fotografia Velo • París, Comédie-française • Pavía, Edoardo Trentani • Pesaro, Michele Alberto Sereni • Praga, Archivo fotográfico del Castillo de Praga • Québec, François Bastien • Roma, Instituto Nazionale per la Grafica • Roma, Antonio Idini • Roma, Humberto N. Serra • Roma, Mario Setter • Saint Polten, Noela • Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek • Valencia, Archivo de la Diputación • Valladolid, Foto Cacho • Varsovia, T. Zóltowska-Huszcza • Viena, Albertina • Viena, Bildarchiv ÖNB • Viena, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde • Viena, colección particular • Viena, Foto Leutner • Viena, Fotostudio Otto • Viena, Kuntshistorisches Museum • Viena, Österreichisches Theatermuseum • Zaragoza, Raúl y Alberto.

Imagen de cubierta:
Leonardo Alegre, *Tarasca de 1672*, 1676. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Archivo de Villa.

Imágenes de solapas:
Lodovico Ottavio Burnacini, *Figurines de una pareja de zíngaros para una máscara («Wirtschaft») en la corte imperial de Viena* (detalle), siglo XVII. Viena, Österreichisches Theatermuseum.
Anónimo, *Alegoría de la Vanidad. Supuesto retrato de la actriz La Calderona*, siglo XVII. Madrid. Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales.