

EL TEXTO DRAMÁTICO  
Y LAS ARTES VISUALES.  
EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO  
Y SUS HEREDEROS  
EN LOS SIGLOS XX Y XXI

EDS.  
URSZULA ASZYK,  
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN  
Y MARTA PIŁAT ZUZANKIEWICZ



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2017



URSZULA ASZYK,  
JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN  
Y MARTA PIŁAT ZUZANKIEWICZ (EDS.)

EL TEXTO DRAMÁTICO Y LAS ARTES VISUALES:  
EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO  
Y SUS HEREDEROS EN LOS SIGLOS XX Y XXI

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT  
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y  
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA  
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-29-9

Depósito Legal: M-26848-2017

New York, IDEA/IGAS, 2017



## LOPE DE VEGA: DEL CORRAL AL GALLINERO<sup>1</sup>

*Felipe B. Pedraza Jiménez*  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

### SIN HACERLE CARPINTERO

Desde que en 1981 los citó Eugenio Asensio, es frecuente traer a colación unos versos de *La fingida Arcadia* de Tirso de Molina que definen con gracia y prodigiosa exactitud uno de los principios del teatro de Lope de Vega:

La corona es para quien,  
escribiendo dulce y fácil,  
sin hacerle carpintero,  
hundirle ni entramoyarle,  
entretiene el auditorio  
dos horas, sin que le gaste  
más de un billete, dos cintas,  
un vaso de agua o un guante...<sup>2</sup>

Estos versos se escribieron hacia 1622 en medio de una polémica en la que el Fénix y sus valedores reivindicaron el relieve de la palabra poética, que hablaba a los oídos, frente al uso de los artificios escénicos que

<sup>1</sup> Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto FFI2014-54376-C3.1-P (I+D) y en la Red del Patrimonio Teatral Clásico Español (FFI2015-71441-REDC), aprobados y financiados por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

<sup>2</sup> Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*, vv. 2425-2432.

se dirigían a los ojos. Se trata de la defensa de un concepto del drama y de la escena que tardaría varios siglos en volver a ser reformulado en la cultura occidental: el espacio vacío.

Este sintagma, *espacio vacío*, recordará a todos los estudiosos del teatro el título del célebre ensayo de Peter Brook publicado en 1968, con el que, en rigor, lo que defendían Lope y sus acólitos no coincide más que en algunos puntos del principio de partida: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo, lo único que necesito es alguien que camine en este espacio y otro que lo observe para llamarlo un acto teatral»<sup>3</sup>.

Lope, como Peter Brook, creía en la importancia del actor y el espectador, pero estaba convencido —por la cuenta que le traía— de que no bastaba con que el actor se pasara por el escenario. Era necesario que encarnara un personaje y que entrara en conflicto con otros actores transformados en criaturas dramáticas. Coincidió con el director inglés en que ese conflicto se desarrollaba de manera más feliz, autónoma y auténtica si se prescindía de artificios escénicos. Lope y la comedia española apostaban por un teatro de emociones y no de decorados, de afectos y no de efectos, donde lo trascendente no es la ilusión óptica, sino la vivencia psicológica, conseguida a través de la palabra, encarnada en la voz, el gesto y el movimiento de los actores.

Es curioso observar cómo la desinformada intelectualidad de nuestros días se resiste a entender que entre las aspiraciones teatrales de Lope no figuraba el enriquecimiento del aparato escénico, aunque en su afán experimentador participó en numerosas iniciativas que sí atendían a las tramoyas y artificios. Para los ideales dramáticos que se perciben en la mayor parte de sus creaciones y reflexiones, decorados y maquinaria constituyen una absurda rémora.

En la película *Lope* (2010), dirigida por Andrucha Waddington, con guion de Jordi Gasull e Ignacio del Moral, una de las obsesiones del

<sup>3</sup> Aunque Brook se pierde enseguida en consideraciones sobre lo que llama el «teatro mortal», el «teatro sagrado»..., lo cierto es que, si no el contenido del libro, su título sí ha servido para que los modernos directores de escena se liberen de las ataduras mecánicas y estéticas del teatro a la italiana, y recuperen las posibilidades que ofrece la acción dramática desvinculada de los cambios escenográficos, es decir, para que vuelvan, en cierta manera, a los principios que regían en los teatros isabelinos y en los corrales de comedias. Sin duda, habríamos ganado bastante más si se hubieran recuperado de forma más radical aquellos principios y se hubieran desechado algunos resabios del antiteatro y la experimentación malasombra de la posguerra europea.

joven poeta es que el autor de comedias Jerónimo Velázquez se gaste el dinero en decorados y efectos. La realidad, como ustedes saben, es muy otra: en las escasas ocasiones en que Lope polemizó con la gente de la farándula (al margen de las rencillas personales y las trifulcas amorosas) lo hizo para reivindicar un teatro desnudo. Estoy convencido de que ver al joven poeta buscando una interpretación más auténtica y viva, y no más decorados o tramoyas, hubiera resultado cinematográficamente más eficaz, además de responder a la verdad histórica. Lo testimonia, en prosa, en el «Prólogo dialogístico» de la *Parte XVI* de sus comedias (Madrid, 1621):

TEATRO—Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas, o por faltar entendimiento a los oyentes. Pues los autores se valen de las máquinas; los poetas, de los carpinteros, y los oyentes, de los ojos<sup>4</sup>.

Y en verso, en la epístola *A Juan Pablo Bonet* (publicada en *La Circe*, 1624):

el teatro de España se ha resuelto  
 en aros de cedazos, lienzo y clavos.  
 Las musas, como dicen, a río vuelto  
 embolsan cuartos del vulgazo rudo,  
 y anda el teatro en el tejado envuelto<sup>5</sup>.

En el ya citado «Prólogo dialogístico» de la *Parte XVI*, uno de los documentos esenciales de esa controversia, Lope quiso marcar la diferencia entre el teatro que propugna, esencialmente temporal y auditivo, y a otros espectáculos populares, a los que siempre se enfrentó con una actitud reticente<sup>6</sup>:

TEATRO— [...] en materia de agradar los ojos, te quiero vencer con un ejemplo. Cuando hay una fiesta de toros, ¿van a verlos o a oírlos?

<sup>4</sup>Vega, *El teatro según Lope de Vega*, núm. 144.

<sup>5</sup>Vega, *El teatro según Lope de Vega*, núm. 145.

<sup>6</sup>Sobre las raíces psicológicas de esta actitud ante la fiesta de los toros, ya tratada por otros estudiosos como José María de Cossío o Joaquín de Entrambasaguas, ver Pedraza, 2016.

FORASTERO— Yo no he oído decir que hable algún toro, que cante o baile<sup>7</sup>.

A los espectáculos, como los toros, en que la vista lo es todo, Lope opone un drama que habla directamente al alma:

FORASTERO— [...] aquí viene bien lo que dicen, que ve tan bien el alma como los ojos; que ellos ven por el acto de la visión que en sí tienen; el alma, como acto principal eficiente, y la potencia visiva, como eficiente instrumental. Pues ¿qué verán los ojos que no vea el alma?<sup>8</sup>

#### CONTRA EL TEATRO VULGAR Y EL DRAMA ACADÉMICO

En ese momento, las tramoyas constituyen una marca del teatro vulgar, de los poetas mediocres que, incapaces de mover los afectos con las situaciones dramáticas y las palabras de sus personajes, recurren a artificios para deslumbrar al público de menor formación y sensibilidad. Son los espectáculos aludidos despectivamente unos años antes en el *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 36-39): «veo los monstruos de apariencias llenos, / adonde acude el vulgo y las mujeres, / que este triste ejercicio canonizan...»<sup>9</sup>.

Y lo había reducido a lo grotesco en *Lo fingido verdadero* (escrita también hacia 1608):

GINÉS

Una comedia tengo  
de un poeta griego que las funda todas  
en subir y bajar monstruos al cielo.  
El teatro parece un escritorio  
con diversas navetas y cortinas;  
no hay tabla de ajedrez como su lienzo.  
Los versos, si los miras todos juntos,  
parecen piedras que por orden pone  
rústica mano en trillo de las eras;

<sup>7</sup> Vega, *El teatro según Lope de Vega*, núm. 144.

<sup>8</sup> Vega, *El teatro según Lope de Vega*, núm. 144.

<sup>9</sup> La alusión desdeñosa «al vulgo y las mujeres» la repetirá en el «Prólogo dialogístico» de la *Parte XVI*: «TEATRO— [...], volviendo al pueblo, digo que justamente se mueve a estas máquinas por deleitar los ojos; pero no a las de la comedia de España, donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de los hombres» (Lope de Vega, *El teatro según Lope de Vega*, núm. 144).

mas suelen espantar al vulgo rudo  
y darnos más dinero que las buenas,  
porque habla en necio y, aunque dos se ofendan,  
quedan más de quinientos que le entiendan<sup>10</sup>.

A las mismas conclusiones llegó el mordaz Cristóbal Suárez de Figueroa, a no ser que, de forma consciente o inconsciente, se limitara a repetir los dicitos del protagonista de *Lo fingido verdadero*:

En las de cuerpo, [...] intervienen varias tramoyas o apariencias; singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces, con crecido provecho del autor. El que publica con acierto esta que con propiedad se puede llamar espantavillanos, consigue entero crédito de buen convocador...<sup>11</sup>

Para Lope y sus admiradores (incluso para los intelectuales enfrentados con él) el verdadero teatro consistía fundamentalmente en la expresión de los afectos, de los movimientos del alma (cómicos o trágicos), y el aparato escénico venía a constituir una degradación populachera del auténtico sentido del drama.

Bien es verdad que ese teatro de afectos se separaba claramente del drama académico y clasicista. En otro significativo «Prólogo dialogístico», el de la *Parte XIX* (Madrid, 1623), el poeta muestra sus reticencias ante la escenificación vulgarizante; pero frente a las observaciones del Teatro (que representa aquí los intereses de la gente de la farándula), deja clara su animadversión a la preceptiva pseudoaristotélica y a las obras sin movimiento ni vida:

TEATRO— ¿Tenéis algunas comedias nuevas?

POETA— Después que se usan las apariencias, que se llaman tramoyas, no me atrevo a publicarlas.

TEATRO— ¿Por qué?

POETA— Porque cuando veo todo un pueblo atento a una maroma por donde llevan una mujer arrastrando, desmayo la imaginación a los concetos y el estudio a las imitaciones.

<sup>10</sup> Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 1236-1248.

<sup>11</sup> Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 75.

TEATRO— Pues ¿qué? ¿Querriades ahora meteros con Escalígero a la división y partes de la comedia?

POETA— ¡Bueno fuera que los españoles se embarazaran en eso, y en que tuvieran los actos aquellas especiales partes: *prótasin*, *epítasin*, *catástasin* y *catástrofen*!

TEATRO— ¡Qué pullas para el diablo! ¿De qué conjuro las habéis sacado?

POETA— También lo son para mí; que solo el agradarle tengo por máxima; y cánsense Mancinelo sobre Horacio, y Mizolo sobre Eurípides<sup>12</sup>.

#### Y SIN EMBARGO... , UNA VELA A DIOS Y OTRA AL DIABLO

De estas afirmaciones no cabe deducir que Lope se resistió siempre, de manera constante y sin fisuras, al uso de las tramoyas y apariencias. Las utilizó en géneros que las requerían y que él consideraba, presumiblemente, marginales dentro de su producción.

Podríamos decir, incluso, que en muchas ocasiones jugó con dos barajas. No deja de ser significativo que la misma *Parte XVI* (1621), en cuyo prólogo lamenta la complacencia del público de los corrales en el teatro para los ojos, incluya buen número de las comedias de aparato que había escrito hasta entonces. El volumen se abre con *El premio de la hermosura*, fiesta real de asunto caballeresco representada en Lerma, en 1614, de la que tendremos que hablar con más detenimiento. La segunda comedia es *Adonis y Venus*, la más antigua de las piezas del poeta que parece ligada a un escenario palaciego, e incluye *Las mujeres sin hombres*, *La fábula de Perseo* y *El laberinto de Creta*. Se trata probablemente de la mayor concentración de motivos mitológicos en una de las partes de comedias del autor.

Lope, como tantas otras veces, quiso poner una vela al dios de la dramaturgia del espacio vacío del corral, y otra al diablo del teatro de aparato. Lo hizo, no por casualidad, en el mismo momento del ascenso al trono de Felipe IV, que había interpretado, siendo niño, *El premio de la hermosura*, comedia que aparecía dedicada al hombre fuerte del nuevo régimen: el conde Olivares<sup>13</sup>. ¿Quiso recordar con la publicación de esta *Parte* y con la dedicatoria su experiencia como dramaturgo cortesano?

<sup>12</sup>Vega, *El teatro según Lope de Véga*, núm. 127.

<sup>13</sup>Ver Wright (2002, pp. 98-110 y 106-107), que comenta las implicaciones políticas del encargo, representación y edición de la comedia.

Puede ser. ¿La soflama del prólogo contra las apariencias y tramoyas es una maniobra de distracción o un intento de contentar a los que se-  
guían enamorados del teatro de palabras? ¿Quién sabe?

El volumen venía a revelar que el poeta estaba interesado en el teatro palaciego desde tiempo atrás. Según Morley y Bruerton, *Adonis y Venus* debió de escribirse entre 1597 y 1603<sup>14</sup>. Si atendemos a Grilli, que señala posibles alusiones a los amores con Elena Osorio, tendríamos que adelantar la fecha al «dorado y prolífico exilio valenciano» (1589-1590).

En la dedicatoria al duque de Pastrana, Lope sugiere, con sospechosa ambigüedad, que «esta tragedia tuvo en otra ocasión las mismas calidades» que *El premio de la hermosura*<sup>15</sup>. Con esta expresión parece querer sugerir que se representó en condiciones similares. Como inmediatamente antes ha aludido a los intérpretes de la pieza caballeresca (el príncipe Felipe y sus hermanos, «lo mejor del mundo»), Teresa Ferrer ha insinuado la posibilidad de que en el estreno contara con la presencia de Felipe III, cuando aún era príncipe<sup>16</sup>. Quizá las «mismas calidades» se refieren a los artificios escénicos que para su representación fueron necesarios, y que son sustancialmente muy similares a los que empleó a lo largo de toda su carrera de libretista para espectáculos palaciegos. Como acotó Martínez Berbel, se trata de una tramoya para que los personajes se trasladen verticalmente entre la tierra y el cielo:

*Suben los dos en un carro, que se levanta sobre una nube. Música hasta que desaparece.*

*Venus, que baja del cielo en una nube cerrada, de la cual salen muchos pajarillos. Algunos cupidillos en la nube.*

*Súbese Venus en una nube al son de la música...*<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Ver Morley y Bruerton, 1968, p. 236. Sobre esta obra han tratado Oleza, 1986; Grilli, 1998, y Martínez Berbel, 2003, pp. 41-126.

<sup>15</sup> Vega, *Adonis y Venus*, p. 337.

<sup>16</sup> Ferrer, 2013, pp. 164-170. En realidad, la información que ha podido allegar no se refiere a *Adonis y Venus*, sino a otros espectáculos y fiestas palaciegas de la infancia y juventud de Felipe III. Ver otros trabajos de la misma estudiosa en torno a la época (Ferrer, 1991, 1993 y 2006), y el artículo de Oleza (1986) sobre la obra de Lope en su condición de «comedia cortesana».

<sup>17</sup> Vega, *Adonis y Venus*, pp. 351, 355 y 356.

Las acotaciones parecen indicar que Lope cuenta con escenarios pintados y con un torno para representar la metamorfosis del protagonista:

*Aparece un alcázar infernal, y sale de él la furia Tésifonte.*

*Desaparece Adonis, y sale en su lugar una rama llena de flores y hojas*<sup>18</sup>.

Como bien se sabe, estos artificios no son exclusivos del teatro cortesano. También se encuentran en algunos géneros y variantes populares. En fecha relativamente temprana, 1604, Lope incorpora a *El peregrino en su patria* cuatro autos sacramentales. En *Las bodas entre el alma y el amor divino*, representada en Valencia por Baltasar de Pinedo y su compañía con ocasión del matrimonio de Felipe III y Margarita de Austria en abril de 1599<sup>19</sup>, se acumulan los efectos tramoyísticos deslumbrantes:

*Descubriose [...] otra cortina en diferente lugar y viose al Rey Amor en forma de serafín en una cruz, y de los pies, manos y costados salían unos rayos de sangre, hechos de una seda colorada sutilísima que daban en un cáliz que estaba enfrente sobre un altar ricamente aderezado*<sup>20</sup>.

Como puede verse, la acotación realizada a manera de crónica de la función, no solo señala el efecto representado, sino también los medios técnicos de que se valió la compañía para conseguirlo: los *rayos de sangre* (realidad dramática) se materializan con *una seda colorada sutilísima* (recurso escénico).

En todos los autos de esta serie se presta una atención extraordinaria a un vestuario espectacular. Véase esta acotación, donde pueden observarse las apelaciones a los tópicos de la tradición iconográfica de la que participaban el poeta y su público:

*...el Pecado, vestido en la forma que pintan el ángel que por soberbia cayó del cielo. Con él venía la Envidia, casi en el hábito que la pinta Ovidio, crinada la cabeza de culebras*<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Vega, *Adonis y Venus*, pp. 364 y 373.

<sup>19</sup> Ver Pedraza, 2002.

<sup>20</sup> Vega, *El peregrino en su patria*, p. 233.

<sup>21</sup> Vega, *El peregrino en su patria*, p. 199.

Naturalmente, toda la acción se desarrollaba sobre «un teatro famoso»<sup>22</sup>, es decir, sobre un escenario con excelentes decorados.

Poco después de la redacción del *Arte nuevo* y de *Lo fingido verdadero*, en que desdeña «los monstruos de apariencias llenos», Lope compone *El cardenal de Belén*, cuyo manuscrito data y firma de su puño y letra «en Madrid, a 27 de agosto de 1610»<sup>23</sup>. Aquí nos encontramos con ángeles y demonios pululando por la escena, y acotaciones de realización tan dificultosa como la siguiente:

*Asido por el cuello a una invención, se descubra en ella un ángel que le lleve del cabello de la otra parte, donde se descubra un tribunal con cuatro ángeles y un presidente, o juez, con una vara, en una silla o trono*<sup>24</sup>.

Como ha dicho su reciente editora, estas tentaciones espectaculares no responden ni a un «primitivismo» de la concepción dramática, ni son «tentativas estructurales de un *arte* en ciernes», sino que obedecen a «las pulsiones de un subgénero, el hagiográfico, que siguió sus propios cauces evolutivos dentro de la comedia nueva»<sup>25</sup>.

El poeta sostiene a lo largo de toda su vida una idea personal y clara del arte dramático en la que los ojos tienen un papel más limitado que los oídos; pero sabe ajustarse a las condiciones del espectáculo que se va a crear a partir de su texto, y no le cuesta reconocer —por boca del Teatro— las razones que asisten a los asistentes a la representación para reclamar estos efectos: «siendo los ojos tan principal sentido, no es pequeña causa con que se mueve el pueblo»<sup>26</sup>.

Podríamos decir que el conjunto de sus comedias se dirige a un público amplio, en el que caben el espectador de menor formación, incluso vulgar, y el aristocrático, pero cuyo núcleo son los grupos medios que no carecen de instrucción y tienen cierta familiaridad con los fenómenos artísticos. Probablemente, los que reciben con más entusiasmo la comedia nueva son los que disfrutan de un bagaje cultural considerable y de unas rentas saneadas. Son los que, encabezados por Juan Antonio de la Vera y Zúñiga, le escriben desde Sevilla el 21 de mayo de 1619,

<sup>22</sup> Vega, *El peregrino en su patria*, p. 193.

<sup>23</sup> El autógrafo se conserva en la Biblioteca Medizea Laurenziana de Florencia (Ashb. 1898).

<sup>24</sup> Vega, *El cardenal de Belén*, v. 906+.

<sup>25</sup> Fernández Rodríguez, 2014, tomo II, p. 845.

<sup>26</sup> Vega, *El teatro según Lope de Vega*, núm. 144.

para hacer la apología de ese teatro de emociones, afectos, primores y donaires sobre un escenario desnudo que había puesto en circulación el poeta<sup>27</sup>.

#### LA IMPRONTA CORTESANA

Aunque ese auditorio variopinto, dominado por las clases medias urbanas, entusiasta del escenario vacío y del teatro para los oídos, fuera el público natural de Lope, es evidente que en su noble y obsesiva pasión por ascender socialmente desde su humilde cuna, quiso acercarse a las más altas esferas de la aristocracia y, muy especialmente, de la monarquía. Esta aspiración resulta evidente desde sus primeras publicaciones, dedicadas a los grandes de España. No se atrevió a dirigir ninguna de sus obras al anciano Felipe II; pero sí lo intentó con su hijo, que no parece haberse mostrado muy receptivo<sup>28</sup>.

No cejó Lope en esa costosa y finalmente fracasada peregrinación hacia el patronicio regio, como ha estudiado Wright<sup>29</sup>, y lo hizo a través del teatro. Tras *Adonis y Venus*, de cuya representación no se ha conservado documento alguno, el resto de las experiencias en el drama palaciego están bien documentadas, aunque, como es lógico, no nos permitan reconstruir todos los datos de la representación. Además, esta sección, cuantitativamente menor, del teatro de Lope ha sido muy estudiada, desde diversas perspectivas, en los últimos tiempos. Joan Oleza, Teresa Ferrer, Maria Grazia Profeti y Martínez Berbel, entre otros, han

<sup>27</sup> La carta, registrada por José María Asensio (*Don Juan de Arguijo. Estudio biográfico*, pp. 57-58), la recuperó en su artículo Eugenio Asensio (1981, pp. 263-264). Puede leerse en Rodríguez Cáceres y Pedraza, 2011, núm. 6.

<sup>28</sup> *La dragontea* apareció en Valencia, en la primavera de 1598, dedicada «al príncipe nuestro señor». Esta dedicatoria no impidió que se prohibiera por dos veces en el reino de Castilla (ver Balbín, 1945), y se publicara finalmente, de contrabando, como tercera parte de *La hermosura de Angélica, con otras rimas* (Madrid, 1602) (ver Pedraza, 2008, pp. 61-64). Poco después quiso dedicarle *La hermosura de Angélica*, pero, convertido el príncipe en rey, se debió comunicar al poeta la inconveniencia de la dedicatoria, tal y como parecen reflejar las palabras que Lope dirigió a su definitivo patrocinador, don Juan de Arguijo: «Había escrito y dirigido estas rimas a la majestad de Filipe Hermenegildo [Felipe III], cuando en sus tiernos años se comenzó a ejercitar en la lección de algunos libros y, faltándome tiempo de corregirlas, han dormido hasta agora, que el amor que a vuestra merced tengo las ha despertado de mis papeles y, no siendo ya para ocupar los ojos que miran tanto mundo...». Logró estampar el nombre del rey al frente de *Jerusalén conquistada* (1609), pero hubo de buscar mecenas más efectivo en el conde de Saldaña.

<sup>29</sup> Ver Wright, 2001a, 2001b, y 2002.

dedicado a ella luminosos trabajos que ya he citado y seguiré citando en lo que queda de trabajo.

«LA REINA, NUESTRA SEÑORA... ME MANDÓ ESCRIBIR ESTA COMEDIA»

La primera ocasión documentada de colaboración de Lope con la escena palaciega tuvo su origen en un encargo de la reina Margarita, al que se refirió, años más tarde, en la dedicatoria de *El premio de la hermosura* al nuevo valido, el conde de Olivares: «la reina, nuestra señora, que Dios tiene, me mandó escribir esta comedia»<sup>30</sup>. Yo he creído dar con un indicio de que la representación, como intuyeron Morley y Bruerton<sup>31</sup>, se preparó en el verano de 1611, pero no pudo estrenarse de inmediato porque la promotora estaba a punto de dar a luz. Quizá la función se previó para festejar el nacimiento del nuevo vástago; pero hubo de suspenderse por el parto malogrado y muerte de la soberana el 3 de octubre<sup>32</sup>.

Aunque los datos de que disponemos sean imprecisos, algunas alusiones nos llevan a pensar que el poeta, tras esta muerte imprevista, colaboró en alguno de los festejos que se celebraron en los dominios castellanoviejos del duque de Lerma. Sabemos por el epistolario que en octubre de 1613 estaba en La Ventosilla ocupado en la representación de «la comedia de estos caballeros del duque»<sup>33</sup>, expresión que ha llevado a pensar que se escribió para los cortesanos, no para actores profesionales. Por algunas airadas alusiones a la fabricación de «dragones y serpientes para este teatro»<sup>34</sup> y por ciertos encendidos elogios al privado (que parecen revelar que se trata de un encargo del duque), McGaha concluyó que la obra escrita para la ocasión y representada en ese marco fue *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, drama mitológico apto para los efectos escenográficos que van a ser característicos del teatro cortesano<sup>35</sup>.

Esta visita a Lerma de octubre de 1613, además de la colaboración en la comedia de los caballeros del duque (sea esta o no *La fábula de Perseo*), dio ocasión a otro encargo: la redacción de *La burgalesa de Lerma*, de la que se nos ha conservado una copia apógrafa datada el 30 de no-

<sup>30</sup> Vega, *El premio de la hermosura*, p. 367.

<sup>31</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 269-270.

<sup>32</sup> Ver Pedraza, 2008, pp. 78-81.

<sup>33</sup> Vega, *Epistolario*, núm. 128, tomo III, p. 130. La carta es de 19 de octubre de 1613.

<sup>34</sup> Vega, *Epistolario*, núm. 128, tomo III, p. 130.

<sup>35</sup> Ver McGaha, 1985.

viembre del mismo año. La comedia incluye una detallada relación de las fiestas que acababan de celebrarse<sup>36</sup>.

Un año más tarde, Lope vuelve a los dominios del valido para participar en una función palaciega, de la que tenemos amplias noticias gracias a la relación anónima que imprimieron por vez primera Ramírez de Arellano y Sancho Rayón y reprodujeron Menéndez Pelayo y Teresa Ferrer<sup>37</sup>, y a otra de Antonio Hurtado de Mendoza: *Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (ms. 18656, folleto 49)<sup>38</sup>.

Para esta ocasión, se volvió, quizá a instancias del propio Lope, al texto de *El premio de la hermosura*, que habría quedado en palacio tras el frustrado estreno que se había previsto para el otoño de 1611. La función que no pudo darse en aquel momento, se trasladó, con muchas de las características inicialmente imaginadas, a la fiesta que se celebró en Lerma el 3 de noviembre de 1614. Los hijos de la promotora desempeñaron los papeles protagonistas: el príncipe Felipe interpretó el de Cupido; Ana de Austria, el de Aurora; el infante don Carlos, el del Agradecimiento; la infanta María, el de la Correspondencia. El único que no intervino en la función fue el infante don Fernando, que solo tenía cinco años.

Con este libreto, Lope retomaba la materia caballeresca que había cultivado profusamente en su primera etapa<sup>39</sup>, pero que abandonó a partir de 1604, posiblemente como consecuencia del éxito del *Quijote*, sátira declarada contra el género y también contra las fantasías sociales y literarias de nuestro poeta<sup>40</sup>. Sea esta y otra la causa del desvío, lo cierto

<sup>36</sup> Sobre la intencionalidad política de esta iniciativa, ver Alviti, 2000; Pedraza, 2008, pp. 86-90.

<sup>37</sup> *Relación de la famosa comedia de «El premio de la hermosura y amor enamorado»*. También la publicó Ferrer, 1993, pp. 245-256.

<sup>38</sup> Otra fuente de información, las cartas de los embajadores florentinos, ha sugerido a Testaverde (1999) la posibilidad de que en Lerma se usaran los decorados y tramoyas que Buontalenti elaboró para la ópera del mismo título de Michelangelo Buonarroti, representada en Florencia en 1608 con ocasión de la boda de Cosme II.

<sup>39</sup> Hasta nueve comedias de esta inspiración se registran entre 1588 y 1604: *El nacimiento de Ursón y Valentín* (1588-1595), *El casamiento en la muerte* (h. 1595), *El marqués de Mantua* (1596), *Los palacios de Galiana* (1597-1602), *Las pobrezas de Reinaldos* (1599), *La mocedad de Roldán* (1599-1603), *Angélica en el Catay* (1599-1603), *Los tres diamantes* (1599-1603) y *Los celos de Rodamonte* (a. 1604). A estas podría añadirse *Las mocedades de Bernardo del Carpio* (1599-1608), de autenticidad dudosa.

<sup>40</sup> Ver Pedraza, 2006, en especial las pp. 65-77.

es que Lope no volvió en toda su vida a estos asuntos más que para atender este encargo regio.

Con la materia caballerescas, regresa el teatro en que los ojos mueven más que los oídos. Las tramoyas en los corrales eran una demanda popular y ahora son una exigencia de las más altas instancias de la monarquía. El panorama ha cambiado.

Unas cuantas acotaciones nos revelan que estamos ante un teatro de brillantes efectos escenográficos:

*Aquí se ha de abrir un lienzo, y verse una cueva con dos salvajes que la guarden, con sus mazas al hombro.*

*Abrirase en lo alto una nube, de donde baja el Amor sentado en un trono de resplandor, con su arco y flechas.*

*Dentro se descubra una media nave, con sus velas, y en ella Tisbe, Roselia y Liriodoro<sup>41</sup>.*

Las relaciones entran en mayores detalles y demostraciones admirativas ante la magnificencia escenográfica:

*...abriénronse las puertas a este tiempo, y primero la selva que estaba delante, causando admiración el movimiento de tanta máquina y la multitud de estrellas, espejos y adorno de florones de oro que pareció después de abierto; estaba sobre el altar la figura de Cupido con todas sus insignias<sup>42</sup>.*

*...de la parte del río se oyeron grandes voces y ruido como de navegantes que se perdían; acudieron los salvajes a las peñas para reconocer lo que era y, corriéndose las cortinas que encubrían el río, pareció en él una nave que muy furiosa iba a embestir con la roca [...]. Fue la más agradable y nueva apariencia que puede imaginarse, causando igualmente alegría y lástima, porque representaban con tanta propiedad su perdición, que parecía cierto el peligro de que se lamentaban<sup>43</sup>.*

Teatro para los ojos, sin duda; pero también para los oídos, ya que el poeta construye un texto con los requisitos métricos y la retórica habi-

<sup>41</sup> Vega, *El premio de la hermosura*, pp. 372, 375 y 380.

<sup>42</sup> *Relación de la famosa comedia de...*, p. 409.

<sup>43</sup> *Relación de la famosa comedia de...*, pp. 410-411. Algunas de las escenas, decorados y tramoyas registrados en la relación no se corresponden con el texto que Lope publicó en la *Parte XVI* (Madrid, 1621)

tual en la comedia española, a pesar de que sabía, desde el momento del encargo en 1611, que sus versos iban a ser recitados, no por actores profesionales, sino por las «Jerónimas de Burgos de palacio», como llamó, entre la ironía y la exasperación, a las improvisadas actrices reclutadas entre las damas de la corte<sup>44</sup>. No sabemos si en 1611 se había previsto la participación del príncipe (solo tenía seis años) y los infantes (diez años tenía Ana; cinco, María, y cuatro, Carlos). Como ya sabemos, cuando por fin se estrenó, casi todos los miembros de la familia real participaron en la representación.

En el texto definitivo parece que se intuye la preocupación por graduar el papel de los infantes, para que fuera lucido pero no pesara en exceso a actores tan tiernos. La extensión y dificultad de los papeles se ajusta a su edad, de modo que de los más jóvenes (el infante Carlos y la infanta María) apenas tienen desarrollo.

Como acostumbra a ocurrir en los testimonios de este teatro para los ojos, el texto dramático conservado, en este caso impreso, difiere en no pocos detalles de las relaciones del espectáculo. El libreto acostumbra a ser más sobrio que las crónicas, lo que parece revelar que, a lo largo de los ensayos, se añadieron efectos tramoyísticos, a veces escenas o cuadros completos, que el poeta no estimó conveniente incorporar a su documento literario.

El encargo y representación de *El premio de la hermosura* venía a suponer un cambio en la concepción del teatro para los ojos. Ya no eran espectáculos para la plaza pública, en que la creación dramática se integraba en un bullicioso marco festivo; tampoco se trataba de sacarle los cuartos con apariencias *espantavillanos* al público vulgar, sino de dirigirse a las élites del poder en un espectáculo que se presentaba como una fusión de todas las artes.

Es cierto que la función de noviembre de 1614 en Lerma, como otras experiencias del mismo jaez, era un mixto entre el teatro propiamente dicho y la fiesta cortesana. Aquí existía una clara distinción entre actores y público, como ocurre en el teatro; pero el grado de complicidad, la identificación de los asistentes (desde el rey a los altos señores) con los ejecutantes (parientes y amigos), era tal que el resultado se aproximaba tanto a la experiencia participativa de la fiesta como a la contemplación distante, aunque emocionada, que pide el teatro.

<sup>44</sup> Vega, *Epistolario*, núm. 36, tomo III, p. 39.

Naturalmente, las «Jerónimas de Burgos de palacio» no podían reunir las calidades técnicas que exigía un drama de afectos y de palabra. ¿Para qué hablar de los niños de la familia real, por muy despiertos que fueran —y sin duda lo eran— el príncipe Felipe y la infanta Ana? Tantas insuficiencias había que suplirlas con el aparato escénico desplegado sobre las riberas y el cauce del Arlanza.

En los años posteriores a 1614, Lope siguió colaborando con los fastos cortesanos en los dominios del duque de Lerma; pero no tenemos noticias de que lo hiciera con nuevos espectáculos de tramoya y apariencias. En *Los ramilletes de Madrid* o *Las dos estrellas trocadas* dramatizó y narró la jornada hasta Irún, en cuya isla de Los Faisanes, sobre el Bidasoa, el 7 de noviembre de 1615, se dio el intercambio de las infantas (Ana de Austria e Isabel de Borbón), que ya se habían casado por poderes, con los herederos de los tronos de Francia y España.

Cornejo ha señalado otras referencias a una fiesta posterior, la de 1617, en *Lo que pasa en una tarde*. En estos fastos, que han dejado un nutrido rastro de relaciones, se continuó la trayectoria de ese teatro para los ojos con las representaciones de *La casa confusa* del conde de Lemos y *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara<sup>45</sup>.

#### EN LOS ALBORES DEL REINADO DE FELIPE IV

El duro peregrinar de Lope en pos del patronicio regio continuó en el reinado de Felipe IV. Los instrumentos elegidos para acercarse a los poderosos fueron, naturalmente, el teatro y la literatura, únicos valores que podía esgrimir ante la corte aquel insigne poeta de humildes orígenes, ahora sacerdote viudo, ya entrado en años, que mantenía una escandalosa relación sacrílega con Marta de Nevares, y una vinculación, políticamente poco recomendable, con el inepto duque de Sessa.

En palacio se ven constantemente representaciones particulares de comedias procedentes de los corrales y, además, se siente una particular

<sup>45</sup> Siguiendo una de esas relaciones, la de Pedro de Herrera, Cornejo sugiere la existencia de alusiones marginales a la figura de Lope de Vega. El argumento de una de las piezas menores que se representaron en estos festejos, la *Mojiganga de una comedia ridícula* de Antonio Mira de Amescua, gira en torno al ensayo de *El adulterio de Venus y Marte*, que el cronista atribuye a «el cura», ambiguas referencias con las que Cornejo entiende que se está hablando de la comedia *Adonis y Venus* de Lope, que estaba ordenado desde mayo de 1614 (ver Cornejo, 2007 § 13). Sobre *Adonis y Venus* como comedia cortesana trató Ferrer (1991, pp. 144-167).

afición por el ambiente de los teatros públicos<sup>46</sup>; pero también se desarrolla el teatro de aparato y tramoya, y en su evolución interviene muy activamente Lope de Vega.

A pesar de la distancia a que prefieren mantenerlo, los sucesivos responsables de las fiestas cortesanas no pueden, no quieren o no encuentran la forma de prescindir de sus servicios. Así ocurre en la primera gran manifestación escénica del reinado: la fiesta de Aranjuez del 15 de mayo de 1622. Hoy conocemos bien muchos de sus pormenores gracias a Teresa Chaves, que encontró las cuentas que presentó las cuentas del capitán Fontana y trabajó sobre estos datos para reconstruir el marco espectacular en que se representó la primera pieza de la fiesta: *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, director y promotor del acontecimiento<sup>47</sup>.

En esta ocasión a Lope le tocó desempeñar un papel ancilar, como reconoce en la dedicatoria a doña Luisa Briceño de la Cueva, recién casada con don Antonio Hurtado de Mendoza, cronista de las representaciones:

Esta fábula de Jasón, ni escrita ni representada en competencia y oposición de la que ilustró con su presencia y hermosura el sol de España [es decir, la reina Isabel de Borbón], sino representada y escrita para acompañar su fiesta de Aranjuez, la mayor que de aquel género ha visto el mundo...<sup>48</sup>

Como es bien sabido, el conde de Villamediana, eximio poeta y extravagante aristócrata, se encargó de escribir la pieza central de los festejos, cuya estructura tiene poco que ver con el dinamismo, la naturalidad y la fluidez de la comedia nueva. *La gloria de Niquea* es un libreto dramáticamente embrionario, con elementales escenas yuxtapuestas. Los personajes tienen esa rigidez hierática del teatro primitivo, no los complejos movimientos del alma que son habituales, y tópicos, en el drama de Lope. Como señalé en el prólogo al facsímil: «Se compagina la traslación de grandes estructuras (carros, una montaña que se abre

<sup>46</sup>Ver las páginas que dediqué a este asunto en mis artículos sobre el teatro cortesano en tiempos de Felipe IV y sobre Rojas Zorrilla y las fiestas reales (Pedraza, 1998, p. 83, y 2009, pp. 134-136).

<sup>47</sup>Ver Chaves, 1991 y 2004. Sobre esta fiesta he tratado también en el prólogo al facsímil de la edición príncipe de *La gloria de Niquea* y en un articulo incorporado a *Aranjuez y los libros* (ver Pedraza, 1987 y 1992).

<sup>48</sup>Vega, *El vellocino de oro*, p. 101.

en dos, un águila que baja de los cielos) con el estatismo general de los intérpretes y de la acción dramática»<sup>49</sup>.

Ya Hurtado de Mendoza, en la relación del festejo, dejó claro que no se trataba de una comedia, sino de una invención («le llama invención la decencia de palacio»<sup>50</sup>), cuyas raíces hay que buscar en las fiestas cortesanas del siglo xvi<sup>51</sup>.

Tampoco Lope escribió en esta ocasión una comedia española al uso, sino una pieza dividida en dos partes (equivalentes a las dos *scenas* de *La gloria de Niquea*<sup>52</sup>), «de acción inorgánica»<sup>53</sup>, pródiga en efectos tramoyísticos y con personajes lujosamente ataviados<sup>54</sup>.

Morley y Bruerton suponen que «Lope probablemente abrevió una comedia más antigua [citada en la segunda lista de *El peregrino*, de 1618], añadió versos para la ocasión (el decimoséptimo cumpleaños de Felipe IV, en 1622) y antepuso una loa»<sup>55</sup>. Sin embargo, la comparación con la obra de Villamediana me lleva a pensar que la redacción de *El vellocino* es fruto de un compromiso pactado con el conde, director de los festejos, que exigió un tipo de pieza más breve que las habituales (2136 vv., de los cuales 238 pertenecen a la loa, según Teresa Ferrer<sup>56</sup>), de escasa y mal construida trama argumental, que había de dar ocasión al lucimiento de los ingenieros, cuyo nombre y situación desconocemos, aunque cabe suponer que fue el mismo equipo del capitán Fontana<sup>57</sup>.

<sup>49</sup> Pedraza, 1992, p. x.

<sup>50</sup> Hurtado de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez*, p. 7.

<sup>51</sup> Ver Ferrer, 1991 y 1993.

<sup>52</sup> La división entre las dos unidades no se marca en el texto impreso mediante róticos, sino que se indica en una acotación: «Aquí se divide la comedia, para que descansan con alguna música, y salgan Jasón, Teseo, Fineo...» (Lope de Vega, *El vellocino de oro*, p. 117).

<sup>53</sup> Ferrer, 1996, p. 53.

<sup>54</sup> Díez Borque, 1995, pp. 164-170.

<sup>55</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 401.

<sup>56</sup> Ferrer, 1996, p. 57.

<sup>57</sup> A esta hipótesis se opone el que en las cuentas del capitán Fontana apenas se alude a la segunda representación. La mayor parte de los documentos atienden exclusivamente a los gastos relativos a *La gloria de Niquea* (ver Chaves, 1991). No obstante, Chaves (1991, p. 79) sostiene que «Gaspar Tarsín se ocupó en esta ocasión de pintar el escenario». Este artista es el mismo que se encargó de la montaña y otros artilugios utilizados en la comedia de Villamediana. Es posible que los gastos de *El vellocino de oro* corrieran por cuenta de doña Luisa Pimentel y por eso no figuran en la documentación de palacio.

En la primera acotación, correspondiente a la loa, parece que el poeta se ha acordado de las figuras y el vestuario que utilizó, años antes, en los autos sacramentales incluidos en *El peregrino en su patria*. Ya sabemos que en Lope, como en la naturaleza, nada se crea ni se destruye, todo se trasforma y reaprovecha. En ambos casos se recurre a la encarnación de la Fama. Así, en *El vellocino de oro* leemos:

*Tocando un clarín primero, salga una dama a caballo en el Pegaso, que ha de traer unas alas a los lados, y ella un tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata, bordado de ojos y lenguas, preso en los hombros*<sup>58</sup>.

Descripción construida sobre la imagen iconográfica y con los sintagmas ya utilizados en *La boda del alma y el amor divino*:

*...salió la Fama, con un vestido blanco bordado de lenguas y ojos, y el Mundo, en hábito galán, que la traía asida por un velo que le pendía de los hombros*<sup>59</sup>.

La forma en que se redacta la acotación de *El vellocino*... nos invita a concluir, casi nos exige concluir que el Pegaso sobre el que monta la dama que recita la loa es un caballo real. De lo contrario, no hubiera hecho falta precisar «que ha de traer unas alas a los lados»<sup>60</sup>.

La nave, que ya vimos en las aguas del Arlanza en *El premio de la hermosura*, vuelve a surgir cerca del Tajo:

*Descúbrase la nave con muchas velas y músicas; pongan en ella las damas, y al hacer las velas, salga Fineo con una lanza*<sup>61</sup>.

Como señalaron Díez Borque, Ferrer y Martínez Berbel<sup>62</sup>, *El vellocino de oro* echa mano de las apariencias y maquinarias que son habituales en este tipo de espectáculos: una tramoya aérea, que permite que «baje en una nube el dios Amor»; una nube en alto a través de la cual se ve al dios Marte, un templo y una roca que han de abrirse y dejar al descubierto su interior, y cerrarse al acabar la acción... Para la escenificación pare-

<sup>58</sup> Vega, *El vellocino de oro*, p. 103.

<sup>59</sup> Vega, *El peregrino en su patria*, p. 203.

<sup>60</sup> También aparece un caballo en *Las mujeres sin hombres*: «Sale Antiopía a caballo con un dardo en la mano» (p. 395).

<sup>61</sup> Vega, *El vellocino de oro*, p. 131.

<sup>62</sup> Díez Borque, 1995, pp. 164-170; Ferrer, 1996, pp. 58-63; Martínez Berbel, 2003, pp. 339-341.

cen imprescindibles recursos pirotécnicos que permitan visualizar una acotación como esta:

*Aquí se descubra el laurel y en él el vellocino de oro; a sus pies dos toros echando fuego, y el dragón acometa a Jasón...*<sup>63</sup>

De nuevo este espectáculo que tanto va a gastar en máquinas prescinde de los actores profesionales. Tanto Villamediana como Lope escriben para sendas cuadrillas de damas<sup>64</sup>. La del conde, encabezada por la reina, Isabel de Borbón, que representó el papel mudo de la Reina de la Hermosura; la de Lope, capitaneada por doña Luisa Pimentel, dama con curiosidad e intereses intelectuales, de la casa del conde de Benavente, grande de España. El poeta le había dedicado un año antes *La Filomena*, «como a templo de las musas, [...] en reconocimiento de lo que deben a la influencia de su claro juicio»<sup>65</sup>.

Según cuentan cronistas y relatores de los festejos arajovenses, la representación no llegó a concluirse porque un incendio destruyó el escenario y puso en peligro la vida de actores y espectadores<sup>66</sup>. Estas circunstancias han dado lugar a uno de los más célebres episodios de la leyenda de los amores reales del conde de Villamediana; pero eso pertenece al universo del mito y no al de la historia del teatro<sup>67</sup>.

#### LA PROFESIONALIZACIÓN

La experiencia de Aranjuez no tuvo continuidad inmediata, probablemente porque lo impidió el asesinato de su organizador, el conde de Villamediana, el 22 de agosto de ese mismo año, en plena calle Mayor. El equipo de Fontana liquidó las cuentas a lo largo del año: hay una petición del capitán firmada el 12 de diciembre<sup>68</sup>. En los años que siguieron, Lope no parece que fuera llamado para nuevos encargos en el marco del teatro palaciego.

<sup>63</sup> Vega, *El vellocino de oro*, p. 130.

<sup>64</sup> Sobre estas experiencias escénicas cortesanas, ver Profeti, 2000.

<sup>65</sup> Vega, *Obras poéticas*, p. 571.

<sup>66</sup> Ver las contrapuestas valoraciones del comportamiento del rey y sus cortesanos en las crónicas de Hurtado de Mendoza (*Obras poéticas*, tomo I, pp. 39-40) y de Céspedes y Meneses (*Historia de Felipe IV*, fol. 101).

<sup>67</sup> Ver los ecos literarios en Pedraza, 1987.

<sup>68</sup> Chaves, 1991, p. 105.

Hasta que en 1626 se reactiva este tipo de ensayos con la llegada a Madrid de Cosimo Lotti y la presencia de la corte del legado pontificio Francesco Barberini, sobrino del papa Urbano VIII. En este contexto se fragua la creación de la primera ópera española: *La selva sin amor*. Hoy sabemos la fecha precisa de la representación (18 de diciembre de 1627) gracias a las cartas del secretario de la embajada florentina, Bernardo Monanni, desempolvadas por Whitaker<sup>69</sup>.

Las circunstancias de la representación y la descripción del espectáculo en la dedicatoria al almirante de Castilla son bien conocidas. Profeti ha indagado sobre ellas<sup>70</sup> y yo resumí los aspectos capitales de esta representación: el uso del telón de boca (quizá por primera vez en España), la sustitución de muchos elementos practicables por el juego ilusorio de las perspectivas, la sorpresa que causó la rapidez y el silencio con que se produjeron las mutaciones y, naturalmente, la constante presencia de la música. El canto debió de resolverse, de forma predominante, en una suerte de recitativo, ya que la égloga está escrita en silvas, con la ocasional incrustación de contadas combinaciones estróficas aptas para la repetición de ritmos y melodías<sup>71</sup>. El poeta ha sacrificado a estos y otros elementos espectaculares la estructura de la comedia nueva. Su libreto es apenas una égloga de 670 versos, en un único acto, dividido en prólogo, siete *scenas* y un coro final. Estamos ante un mero embrión dramático, con poquísima acción y sin conflicto ni trama argumental que pueda apasionar o mantener en vilo a los espectadores.

Lope, que fue muy díscolo cuando quiso, se disciplina gustosamente para ponerse al servicio de un ensayo dramático en el que le corresponde un papel ancilar; pero nunca renunció al sentido último de su teatro, incluso cuando la tramoya jugaba un papel trascendental. Como señaló Profeti<sup>72</sup>, sus versos seguían siendo el alma de la representación, a la que se llega por los oídos, aunque la hermosura del aparato escénico diseñado por Cosme Loti encandilara a los espectadores y al propio poeta: «El bajar de los dioses y las demás transformaciones requería más discurso

<sup>69</sup> Whitaker, 1984. Los fragmentos significativos de las cartas pueden leerse también en Profeti, 1999, pp. 7-9.

<sup>70</sup> Ver Profeti, 1997, pp. 30-39, y 1999.

<sup>71</sup> Ver Pedraza, 1998, pp. 88-89.

<sup>72</sup> Profeti, 1997, pp. 35-36.

que la égloga, que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos»<sup>73</sup>.

#### EN EL BUEN RETIRO

A pesar de las reiteradas quejas por la desatención de que se consideraba víctima<sup>74</sup>, Lope fue llamado y colaboró activamente en los primeros pasos del gran proyecto palaciego cultural del conde-duque de Olivares: el complejo del Buen Retiro, popularmente conocido por «El Gallinero» (en él había jaulas con aves exóticas), hasta que se prohibió esta maliciosa denominación<sup>75</sup>.

Se le encargó la relación poética de la inauguración de su primera fase, el lunes 5 de diciembre de 1633. Así nacieron los *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*, poema en liras de seis versos que debió de publicarse en una suelta no conservada, y que se incorporó a *La vega del Parnaso*<sup>76</sup>.

En el Buen Retiro se representó, según todos los indicios, la última de las obras que Lope pudo estrenar. Se trata de *El Amor enamorado*, un drama mitológico, escenificado del 31 de mayo al 2 de junio de 1635, como ha demostrado Ioppoli con los datos que proporcionan las carta del secretario florentino Bernardo Monanni<sup>77</sup>. La escenografía fue de Cosme Lotti.

En esta ocasión, a diferencia de lo ocurrido con *El vellocino de oro* o *La selva sin amor*, el poeta vuelve a la estructura de la comedia española, con tres actos, un reparto amplio y complejo, personajes perfectamente delineados según las convenciones del teatro de la época, el poliestrofismo característico... Su escenificación requiere, sin duda, el concurso de una compañía profesional capaz de expresar los afectos de los personajes. Pero también hace falta un equipo escenográfico de primer orden, ya que los efectos se acumulan a lo largo de los tres actos.

<sup>73</sup> Vega, *La selva sin amor*, p. 66.

<sup>74</sup> Rozas (1982) documentó e interpretó con hondo sentido crítico las circunstancias y las actitudes del viejo poeta.

<sup>75</sup> Ver algunas opiniones sobre los nombres del nuevo real sitio en Deleito y Piñuela, 1997, pp. 199-200.

<sup>76</sup> Este poema, ahora fijado críticamente y profusamente anotado en la nueva edición de *La vega del Parnaso* (2015), y la fiesta a que se dedica han sido analizados en varios artículos (ver Villarino, 2002; Ioppoli y Giaffreda, 2011; Pedraza, 2013 y 2014).

<sup>77</sup> Ver Ioppoli, 2006 y 2015.

Tenemos los artificios pirotécnicos que ya vimos en *El vellocino de oro*:

*Sale la sierpe echando fuego.*

*Sale una llama de fuego*<sup>78</sup>.

Y los edificios que han de abrirse para que los espectadores contemplen su interior:

*El templo se abra y se vea Diana, en altar, con un venablo y un perro al lado, como la pintan.*

*Abriéndose el templo de Diana, se vea Sirena en él*<sup>79</sup>.

En la jornada segunda, «*sale un ciervo por una puerta del teatro*»<sup>80</sup>; pero no sabemos si se trata de uno de los autómatas que deslumbraron a la corte madrileña o de actores que animaban una piel o disfraz de ciervo.

Naturalmente, no pueden faltan transformaciones, para las que el libreto señala las recomendaciones técnicas: «*Váyase Dafne arrimando a la transformación*»<sup>81</sup>.

En el acto tercero, se nos muestra, sin descanso, la desaparición de Sirena y su transformación en un surtidor de agua:

*Estará de pies Sirena en la trampa del teatro y, al abrazarse los dos, se hundirá Sirena.*

SIRENA                    ¡Ay, Alcino! ¡Ay, Dios! ¡Ay, muero!

ALCINO                    ¡Oh, Júpiter soberano!  
¡Sirena! Sirena ¿quién,  
te lleva?

*Dentro Sirena.*

SIRENA                    ¡Alcino!

<sup>78</sup> Vega, *El Amor enamorado*, vv. 723+ y 2533+.

<sup>79</sup> Vega, *El Amor enamorado*, vv. 849+ y 2714+.

<sup>80</sup> Vega, *El Amor enamorado*, v. 1525+.

<sup>81</sup> Vega, *El Amor enamorado*, v. 1743+.



esta comedia reproduce el armonioso camino de su autor, donde teatro del corral (de palabra) y teatro palaciego (de aparato) se fusionan exquisitamente.

Hoy sabemos que *El Amor enamorado* no es una experiencia aislada. Forma parte de una serie para la que los programadores del Buen Retiro quisieron contar con los mejores artistas del momento. La secuencia que hasta ahora conocemos es muy significativa. Se abrió con la comedia de Lope, el 31 de mayo de 1635; siguió *El mayor encanto, amor* de Calderón, programada para la noche de San Juan, aunque retrasada unos días, al parecer por la declaración de guerra de Francia. El 13 de enero de 1636, en palacio (es decir, en el viejo alcázar, no en el Buen Retiro) se escenificó *El jardín de Falerina* de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Calderón, por Juan Martínez de los Ríos; y se remató el ciclo la noche de San Juan de 1636 con *Los tres mayores prodigios* de Calderón. En todas ellas los grandes poetas compartieron laureles con Cosme Lotti, en espectáculos en que los ojos y los oídos se repartieron el gran teatro del mundo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alviti, Roberta, «La fiesta cortesana y el corral: los diferentes receptores de *La burgalesa de Lerma*», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 11-18.
- Asensio, Eugenio, «Tramoya contra poesía», en *Actas del Coloquio sobre «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana (Roma, 1978)*, ed. Francisco Ramos Ortega, Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura, 1981, pp. 257-270.
- Asensio, José María, *Don Juan de Arguijo. Estudio biográfico*, Madrid, Don Juan de Arguijo. Estudio biográfico. Primera parte, Madrid, Tipografía Gutenberg, 1883.
- Balbín, Rafael, «La primera edición de *La Dragontea*», *Revista de bibliografía nacional*, 6, 1945, pp. 355-356.
- Brook, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1968.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo de, *Historia de Felipe IV*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1634.
- Chaves Montoya, Teresa, «*La gloria de Niquea*. Una invención en la Corte de Felipe IV», *Riada*, 2, 1991, pp. 43-130.
- Chaves Montoya, Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- Cornejo, Manuel, «Lope y las fiestas de Lerma de 1617. La teatralización de las “fiestas de Castilla” en *Lo que pasa en una tarde*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37, 1, 2007, pp. 179-198.

- Deleito y Piñuela, José, *El rey se divierte*, Barcelona, Altaya, 1997. Primera ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
- Díez Borque, José María, «Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica», en *La comedia*, ed. Jean Cannavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 155-177.
- Fernández Rodríguez, Natalia, Prólogo, edición y notas de Lope de Vega: *El cardenal de Belén*, en *Comedias, Parte XIII*, ed. Prolope, Madrid, Gredos, tomo II, 2014, pp. 843-1010.
- Ferrer Valls, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis, 1991.
- Ferrer Valls, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, València, Universidad de Sevilla/Universitat de València, 1993.
- Ferrer Valls, Teresa, «*El vellocino de oro* y *El Amor enamorado*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, ed. José A. Martínez Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, Almería, Diputación Provincial de Almería, 1996, pp. 47-63.
- Ferrer Valls, Teresa, «El duque de Lerma, el príncipe Felipe y su maestro de francés», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, dir. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, anejos de *Criticón*, 17, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 283-295.
- Ferrer Valls, Teresa, «Lope y la tramoya en la corte: entre la tradición y la innovación», en *Fiestas calderonianas, Anuario calderoniano*, extra 1, 2013, pp. 163-189.
- Grilli, Giuseppe, «Lope de Vega y su fábula de *Venus y Adonis*», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 127-138.
- Hurtado de Mendoza, Antonio, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años de nuestro señor don Felipe IV*, en *Obras poéticas*, I, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, Madrid, CSIC, 1947, pp. 1-41.
- Ioppoli, Eleonora, Estudio, edición y notas de Lope de Vega: *El Amor enamorado*, Florencia, Alinea, 2006.
- Ioppoli, Eleonora, Estudio, edición y notas de Lope de Vega: *El Amor enamorado*, en *La vega del Parnaso*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, tomo III, 2015, pp. 43-182.
- Ioppoli, Eleonora, y Christian Giaffreda, «*Versos a la primera fiesta del palacio nuevo* di Lope de Vega», en *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, ed. Antonella Gallo y Katerina Vaiopulos, Florencia, Alinea, 2011, pp. 227-246.
- McGaha, Michael D., «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», en *Estudios sobre el Siglo de Oro en Homenaje a Raymond R. MacCurdy*, ed. Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 67-82.

- McGaha, Michael D., Introducción, edición y notas de Lope de Vega: *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, Kassel, Reichenberger, 1985.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968. Primera ed. en inglés: *The chronology of Lope de Vega's comedias*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1940.
- Oleza, Joan, «Adonis y Venus, una comedia cortesana», en *Teatros y prácticas escénicas II: la comedia*, dir. Joan Oleza, Londres, Tamesis, 1986. Primera ed., en *Cuadernos de filología*, 3, 1983, pp. 145-167.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Ecos literarios de la fiesta real de 1622 en Aranjuez», en *Aranjuez y los libros: catálogo y exposición*, Sala Juan de Villanueva, Aranjuez, Ilmo. Ayuntamiento de Aranjuez, 1987, pp. 43-61.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., Edición y prólogo de Juan de Tassis, conde de Villamediana: *La gloria de Niquea* (facsimil de la príncipe: Zaragoza, 1629), Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, dir. José María Díez Borque, *Cuadernos de teatro clásico*, 10, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, pp. 75-103. .
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Las bodas entre el alma y el amor divino: texto, espectáculo y propaganda ideológica», en *La fiesta del Corpus Christi*, ed. Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 235-251.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad» y otros estudios cervantinos, Barcelona, Octaedro, 2006.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Universidad de Granada, 2008.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Rojas Zorrilla y las fiestas reales», *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Visor, 2009, pp. 125-145.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Ecos festivos en *La vega del Parnaso* de Lope de Vega: *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 79, 2013, pp. 87-106.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «El entorno taurino de un poema de Lope de Vega: *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*», *Revista de estudios taurinos*, 34, 2014, pp. 141-166.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Lope de Vega ante la fiesta de los toros», en *Tauromaquia. Historia, arte, literatura y medios de comunicación en Europa y América*, ed. Fátima Halcón Álvarez-Ossorio y Pedro Romero de Solís, Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla/Editorial Universidad de Sevilla/Fundación de Estudios Taurinos, 2016, pp. 565-590.

- Profeti, Maria Grazia, «El último Lope», en *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. XIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1996)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997, pp. 11-39.
- Profeti, Maria Grazia, Estudio, edición y notas de Lope de Vega: *La selva sin amor*, Florencia, Alinea, 1999.
- Profeti, Maria Grazia, «Fiestas de damas», *Salina*, 14, 2000, pp. 79-90.
- Profeti, Maria Grazia, Estudio, edición y notas de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, Kassel, Reichenberger, 2007.
- Relación de la famosa comedia de «El premio de la hermosura y amor enamorado»*, en Lope de Vega, *Obras, XXIX. Comedias novelescas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1970, pp. 406-413.
- Rodríguez Cáceres, Milagros, y Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), *El Siglo de Oro habla de Lope, Cuadernos de teatro clásico*, 26, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2011.
- Rozas, Juan Manuel, *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982. Reimpreso en *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-132.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento, 1913.
- Testaverde, Anna Maria, «Le feste di Lerma nelle lettere degli ambasciatori fiorentini», en *Representation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, ed. Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo, Florencia, Alinea, 1999, pp. 49-59.
- Tirso de Molina, *La fingida Arcadia*, ed. Victoriano Roncero López, New York/Madrid/Pamplona, IGAS/IDEA-IET, 2016.
- Vega, Lope de, *Adonis y Venus*, y *Las mujeres sin hombres*, en *Obras, XIII. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pp. 335-373 y 375-426.
- Vega, Lope de, *El Amor enamorado*, ed. Eleonora Ioppoli, en *La vega del Parnaso*, edición del Instituto Almagro de teatro Clásico, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, tomo III, 2015, pp. 41-180.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Vega, Lope de, *El cardenal de Belén*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, en *Comedias, Parte XIII*, ed. Prolope, Madrid, Gredos, tomo I, 2014, pp. 843-1010.
- Vega, Lope de, *Epistolario*, ed. Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1935-1943, 4 tomos. Los dos primeros, titulados *Lope de Vega en sus cartas*, son prólogo a los textos contenidos en los siguientes.

- Vega, Lope de, *Lo fingido verdadero*, ed. Maria Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.
- Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- Vega, Lope de, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.
- Vega, Lope de, *El premio de la hermosura*, en *Obras, XXIX. Comedias novelescas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1970, pp. 365-403.
- Vega, Lope de, *La selva sin amor*, ed. Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea, 1999.
- Vega, Lope de, *El teatro según Lope de Vega*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Cuadernos de teatro clásico*, 25, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2009, 2 tomos.
- Vega, Lope de, *El vellocino de oro*, en *Obras, XIV. Comedias mitológicas y Comedias históricas de asunto extranjero*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid Atlas, 1966, pp. 99-133.
- Vega, Lope de, *El vellocino de oro*, ed. Maria Grazia Profeti, Kassel, Reichenberger, 2007.
- Vega, Lope de, *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, en *La vega del Parnaso*, edición del Instituto Almagro de Teatro Clásico, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, tomo I, 2015, pp. 537-563.
- Villarino, Marta, «Versos a la primera fiesta del palacio nuevo, una relación de Lope de Vega», ponencia presentada a las IV Jornadas de de Historia Moderna, Universidad de Mar del Plata, 2002 (sin publicar).
- Whitaker, Shirley B., «Florentine opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*», *Journal of Hispanic Philology*, 9, 1984, pp. 43-66.
- Wright, Elizabeth R., *Pilgrimage to patronage. Lope de Vega and the court of Phillip III, 1598-1621*, Bucknell University Press, Lewis (Pennsylvania), 2001a.
- Wright, Elizabeth R., «Lope de Vega en el jardín de Lerma», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, ed. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001b, pp. 517-526.
- Wright, Elizabeth R., «Recepción en el palacio y decepción en la imprenta: *El premio de la hermosura* de Lope de Vega», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 97-114.





El presente volumen recoge contribuciones de varios especialistas en la dramaturgia del Siglo de Oro y la de sus herederos de la Edad de Plata, la vanguardia, la posguerra española y la Posmodernidad, que reflexionan sobre el teatro como un espacio de encuentro de las artes poéticas y visuales. El enfoque multidisciplinar de los textos determina una gran variedad de perspectivas desde las que se puede estudiar el teatro aurisecular, tales como los efectos escénicos y valores visuales del texto dramático, la representación escénica y la adaptación cinematográfica de las comedias, así como la influencia de la estética y los temas barrocos en el teatro contemporáneo español.

Urszula Aszyk es Catedrática de literatura española de la Universidad de Varsovia. Como profesora visitante ha impartido cursos en varias universidades extranjeras. Es autora de más de 200 artículos y de una serie de libros sobre el teatro español. Recientemente ha publicado *Drama-Teatro-Arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX* (2014).

Juan Manuel Escudero Baztán es investigador del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y subdirector del *Anuario Calderoniano* y de la colección «Biblioteca Áurea Hispánica». Sus principales líneas de investigación se centran actualmente en la literatura española del Siglo de Oro, en especial su teatro y la poesía colonial.

Marta Piłat Zuzankiewicz es investigadora de la Universidad de Varsovia. Su especialidad son el pensamiento político de la Contrarreforma, la literatura emblemática, la comedia barroca y las relaciones polaco-españolas. Es miembro de la Asociación Internacional Siglo de Oro y la Sociedad internacional para el estudio de las relaciones de sucesos.



UNIWERSYTET  
WARSZAWSKI



Agradecemos al Banco Santander su patrocinio  
de las investigaciones del GRISO



Universidad de Navarra | GRISO

