

LA ACTIVIDAD TEATRAL CORTESANA EN LA ESPAÑA DEL BARROCO

Coordinado por:

Francisco Sáez Raposo
(Universidad Complutense de Madrid)

Nace este monográfico sobre la actividad teatral cortesana en la España del Barroco vinculado directamente con el proyecto de investigación titulado *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Plan Nacional de Investigación (ref. PGC2018-098699-B-I00) y dirigido desde la Universidad Complutense de Madrid por quien escribe estas líneas, Francisco Sáez Raposo (<https://www.ucm.es/fiteco/>).

A pesar de los numerosos trabajos que, especialmente en los últimos veinte años, han estudiado nuestra práctica áulica aurisecular, aún es mucha la labor que queda por hacer para entender en toda su dimensión cómo fue aquella compleja actividad, no sólo en lo relativo al estudio de obras desatendida por la crítica, sino a análisis que respondan a la idiosincrasia de unos espectáculos dinámicos, sinérgicos, heterogéneos, polisensoriales y multidisciplinarios. Es muy poco, por traer a colación tres ejemplos muy significativos, lo que sabemos de las características y recursos que tenían los dos espacios teatrales cortesanos más importantes de todo nuestro Siglo de Oro (el Salón Dorado del Real Alcázar de Madrid y el Coliseo del Buen Retiro), así como de los modelos iconográficos (estéticos, en general) de los que se nutrieron aquellos montajes y de los recursos técnicos de los que dispusieron los escenógrafos para materializar los efectos diseñados por los dramaturgos en sus argumentos.

Hay una carencia, además, de trabajos de conjunto que aspiren a abordar este fenómeno de manera global e inclusiva, atendiendo de manera equitativa a todos los elementos que conforman el hecho teatral. Precisamente, cuando planificamos este monográfico nuestro objetivo principal no fue otro que incidir en esta premisa intentando contribuir, en la medida de nuestras posibilidades, al mejor conocimiento de nuestro teatro español del Siglo de Oro a través de casi una decena de artículos de naturaleza multi e interdisciplinar en los que un selecto grupo de investigadores se han acercado a la práctica escénica cortesana española del siglo XVII desde perspectivas diversas pero complementarias. Se ha buscado que la nómina de participantes estuviera compuesta por una combinación de expertos de dilatada y contrastada trayectoria académica junto con jóvenes investigadores que recientemente han empezado su andadura en el universo del teatro clásico español.

Por lo tanto, el lector no sólo encontrará aproximaciones y motivaciones críticas diversas, sino un conjunto de trabajos que analizan el tema incluso desde campos de estudio diferentes, conformado con todo ello una imagen mucho más

enriquecedora del mismo, pues, como en todo espectáculo teatral, disciplinas muy variadas coadyuvan en la materialización de un resultado unitario y coherente.

Esther Merino, por ejemplo, lleva a cabo un repaso de los espacios teatrales cortesanos de la España del siglo XVII, especialmente de los del Real Sitio de Aranjuez y del Salón Dorado del Real Alcázar de Madrid, para desentrañar cómo a través de ellos se fue implantando una nueva tradición cultural escénica que tomaba como referente la tipología festiva florentina, que sería la que se desarrollaría en todo su esplendor en el Coliseo del Buen Retiro, que tras su inauguración en 1640 se convirtió en el más importante espacio teatral de la España de su tiempo y en uno de los más relevantes de Europa. Los modelos iconográficos italianos debieron de influir sin duda al sin par Juan de Tassis, Conde de Villamediana, que los conocería de primera mano durante su estancia en la Florencia de principios de siglo y los incluiría en *La Gloria de Niquea*, pieza compuesta por él y representada en abril de 1622 para celebrar el nuevo reinado de Felipe IV en el Jardín de la Isla de Aranjuez. Del montaje se encargó el escenógrafo Giulio Cesare Fontana que, junto con otros colegas también italianos, Cosimo Lotti y Baccio del Bianco, fue implantado paulatinamente en los espectáculos españoles los modelos de referencia italianos que, ya en el Coliseo, terminarían por configurar una arquitectura teatral hispana. El referente directo de todos ellos fue Giulio Parigi, valido cultural plenipotenciario del Gran Ducado de Toscana y, en palabras de Merino, el “gran capo de la fiesta medicea”. Él, que se había beneficiado de manera notable de las investigaciones desarrolladas por Vasari y Buontalenti, fue decisivo en el desarrollo de la escenografía cortesana española del Barroco a través, principalmente, de la figura de Lotti, a quien Parigi quiso distanciar de la corte florentina para que no ensombreciera su labor como discípulo destacado que era.

Por su parte, Ieva Emilija Rozenbergaite transita por el intrincado terreno de la recepción teatral. En concreto, se detiene a estudiar el vínculo emocional que se entabla entre un texto dramático y el espectador que asiste a su representación. Eso, que ya de por sí es sugerente y apasionante, se potencia cuando el estudio se plantea de manera historicista, combinando teoría de la recepción con el análisis de los parámetros socio-culturales de aquel tiempo y los tres planos de la convención dramática: el sonoro, el visual y el textual. Para ello, se centra en la manera en la que la recepción de un relato mítico influye en el establecimiento de dicho nexo psíquico, y toma como objeto de estudio la comedia *Ícaro y Dédalo*, zarzuela de Melchor Fernández de León y Juan Hidalgo estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 25 de agosto de 1684. A partir de la aplicación de la noción de “distancia psíquica” entendida, desde su enunciación por parte de Kant en su influyente *Crítica del juicio* (1790), como una consecuencia derivada de la experiencia estética por parte del espectador, la investigadora desentraña los motivos inconscientes que, afectados por la mentalidad de la época, pudieron decantar a Fernández de León a elegir este mito y no otro a la hora de delinear esta obra de teatro musical.

En su argumentación, Rozenbergaite intenta acotar, en primer lugar, la noción de mito y, poco después, las no siempre nítidas fronteras entre la zarzuela española y la ópera europea con el objetivo de descifrar los posibles estímulos emocionales e intelectuales que podían afectar al público del drama musical español. Descubrimos que el empleo de lo que ella denomina “símbolos cargados”, es decir, imágenes muy

semantizadas, así como el recurso a la mitología, “entendida como sistema metafórico orientado a reflejar el drama universal”, servían para imbuir en el espectador la sensación de familiaridad con la historia desarrollada en el argumento y, en consecuencia, reducir la distancia psíquica entre ambos.

Tres de los artículos que conforman este monográfico se centran en el análisis de cuatro de esas obras cortesanas que, a pesar de la repercusión que tuvieron en su tiempo, no han merecido una conveniente atención por parte de la crítica.

Delia Gavela y Juan Antonio Martínez Berbel se adentran en el estudio de las circunstancias compositivas de la comedia mitológica *Pico y Canente*, escrita de consuno, y prácticamente de manera igualitaria, por Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila. La fiesta cortesana en la que se enmarcó la obra estuvo aderezada por varias piezas breves (una loa, dos entremeses y un sarao final) debidas al ingenio de Antonio de Solís. De la primordial parte musical, cuya partitura se conserva, se encargó el afamado Juan Hidalgo. Y de la puesta en escena el italiano Baccio del Bianco, uno de los grandes escenógrafos europeos de su tiempo, que desde 1651 trabajó al servicio de la Corte española. Como sucedió en tantas fiestas cortesanas de mediados del siglo XVII, se trató de una pieza de circunstancias, promovida, en esta ocasión, por la infanta María Teresa, que deseaba con ella celebrar la recuperación de salud de su madrastra, la reina Mariana de Austria, tras el parto y el subsecuente fallecimiento de la infanta María Ambrosia, que vino al mundo el 7 de diciembre de 1655. En un primer momento (el 16 de febrero o el 20, según las fuentes, de 1656), la obra se representó en el Salón Grande del palacio del Buen Retiro para los reyes, y una semana después, el día 28, se hizo lo propio en el Coliseo, en una función pública.

Gavela y Martínez Berbel inciden en la escasa atención crítica que ha recibido la comedia y comienzan su trabajo describiendo tanto los testimonios en los que se ha conservado el texto, como la transmisión del mito en el que se basa su argumento desde la antigüedad latina hasta el siglo XVII. Subrayan el hecho de que se trate de un mito menor, poco conocido, basado en unos personajes romanos que no tienen equivalencia en la mitología griega. Curiosamente, la historia no aparece recogida por Juan Pérez de Moya en el que fue el libro más consultado durante el Siglo de Oro por aquellos dramaturgos que hicieron de este tipo de relatos materia argumental: *Philosophía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina, provechosa a todos estudios* (Madrid, Francisco Sánchez, 1585). La sólida formación clásica de Ulloa y Pereira debió de favorecer no sólo la elección del mito, sino también la libre recreación del mismo en una historia que carece de tramas secundarias. Sin embargo, como recalcan los estudiosos, “aunque sea una fábula menor y transformada, ha sido elegida de manera intencionada, por ser un mito fundacional, que entronca el poder terrenal (reyes, república e imperio romanos) con el poder divino legendario, vinculando de manera precisa los antecedentes históricos-legendarios de Roma, los de los pueblos que habitaban el Lacio (laurentes, sabinos, latinos etc.) con la divinidad”.

Por otro lado, Tatiana Alvarado Teodorika centra su análisis en dos comedias calderonianas, también de naturaleza mitológica: *Eco y Narciso* y *La dama y galán Aquiles*, también conocida como *El monstruo de los jardines*. Ambas fueron representadas en el Coliseo del Buen Retiro en julio de 1661. La especialista repasa las fuentes, tanto literarias como pictóricas, de las que pudo beber el dramaturgo para componer sus

argumentos, eso sí, de manera libre. Para el primer caso, se serviría de Ovidio y, tal vez, de Rubens; para el segundo, que desarrolla el episodio de Aquiles en el gineceo, encuentra el origen en Apolodoro y Estacio y, desde el punto de visual, también con dudas, como en el primer caso, propone unos frescos que Vicente Carducho pintó para el Palacio de El Pardo, o quizás alguno de los cuadros que Felipe IV encargó a Rubens para decorar la Torre de la Parada, dos de los cuales se conservan hoy en el Museo del Prado.

Durante el resto del trabajo se analizan las concomitancias existentes entre ambas comedias, buscadas de manera voluntaria por Calderón al haber sido representadas consecutivamente; dos historias, además, caracterizadas por su alto componente didáctico. Dichos paralelismos los cifra Alvarado Teodorika en varias categorías: la ambientación bucólica en la que transcurren sus argumentos, los elementos sensoriales (visuales, auditivo-musicales, etc.) a partir de los cuales se construye su espectacular puesta en escena y la presencia de una figura maternal protectora (Liriope y Tetis, respectivamente).

Todavía es necesario reivindicar la importancia que Antonio de Solís tuvo en la evolución del teatro cortesano barroco español. Kimberly Rojas Ramírez basa su trabajo en su comedia mitológica *Las amazonas*. En palabras de la propia autora, la obra de Solís “es un personal remanso de particularidades todavía inexplorado”. A ella, ahora en concreto le interesa analizar la conducta con la que este dramaturgo construye a su protagonista, Astolfo, y descubre interesantes puntos en común entre éste y Segismundo, su equivalente en la inmortal *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. No sólo se establecen así, por lo tanto, vínculos entre los dos dramaturgos cortesanos más importantes de la segunda mitad del siglo XVII, sino, a pesar de las lógicas peculiaridades de cada uno, entre sus protagonistas, a los que la autora ya describe desde el mismo título de su trabajo con el sugerente marbete de “dos almas cautivas vestidas de pieles”. Ambos, según nos indica Rojas Ramírez, comparten unos principios existenciales que se revelan, argumentalmente hablando, en la cuestión de la predestinación, el uso el conflicto entre las leyes humana, divina y del cielo, el simbolismo, en buena medida sensorial, con el que son presentados ambos personajes ante el público en su primera aparición, la carga simbólica de su atuendo de salvajes, su mayéutico proceso de aprendizaje desde el salvajismo a la civilización y la importancia en el mismo del ejercicio del libre albedrío, la confusión entre la realidad, el sueño y la imaginación, etc. Por último, no se olvida el valor simbólico con el que se construye el espacio dramático por el que trascurre la acción, muy vinculado, claro está, con ese viaje hacia el conocimiento que llevan a cabo ambos personajes o, metafóricamente hablando, desde la oscuridad a la luz. En definitiva, a través de un minucioso análisis comparativo, en el trabajo se perciben los vínculos teológicos, mitológicos, ontológicos y políticos que comparten ambos textos.

Hay también otro grupo compuesto por tres trabajos que exploran, desde vertientes diversas, y de manera más o menos directa, el poliédrico universo del actor barroco español.

Juan Bautista de Villegas es uno de los casos más notables durante la primera mitad del siglo XVII en los que en una misma persona se conjugan las facetas de actor, director de compañía teatral y dramaturgo, lo que, obviamente, le llevó a entender a la

perfección los mecanismos que influían en el horizonte de expectativas del espectador de su tiempo. Natalia Fernández Rodríguez analiza en su trabajo cómo Villegas supo exprimir el “visualismo esencial al teatro desde otros caminos, aprovechando el poder semiotizador de la escena y exprimiendo al máximo las posibilidades de los ejes proxémico, quinésico y paraquinésico como cauce para hacer visibles las motivaciones y emociones de los personajes”. Entre finales de 1622 y los primeros meses de 1623 la compañía de Villegas trabajó en Palacio hasta en un total de cinco ocasiones. Una de aquellas comedias que representó fue *Cómo se engañan los ojos*, escrita por él mismo y escenificada en el Cuarto de la Reina a finales del año 1622. En ella, de manera metaficcional, recurre a la dialéctica de la mirada a través de un argumento que, anclado en los principios de la comedia nueva, explora los mecanismos del enredo a partir de anfibologías, dobles sentidos, identidades trocadas, falsas apariencias, las acciones de ver y ser visto, etc. El tan barroco recurso del engaño a los ojos, ya declarado en el explícito título de la comedia, cimentaba buena parte de su atractivo no sólo en la inveterada consideración de que la vista era el más noble de todos sentidos, sino también en el estrecho vínculo existente entre el amor y la mirada, a través del cual se explica el enamoramiento. Con todo, como demuestra Fernández Rodríguez, el actor-dramaturgo confecciona un argumento erigido sobre una *mise-en-abyme* de miradas en el que “los espectadores ven cómo las emociones y motivaciones de los personajes dependen de lo que ven, de lo que no ven y, sobre todo, de su manera de interpretar eso que ven”.

Por su parte, Francisco Sáez Raposo elabora un registro de aquellos *autores* de comedias, es decir, los directores de compañías de actores, que se encargaron de materializar los espectáculos que se organizaron en el Coliseo del Buen Retiro durante su época de máximo esplendor, esto es, la década de 1650. En esos años se llevaron a cabo allí los montajes más espectaculares de todo el Siglo de Oro español, debidos, fundamentalmente, a la colaboración de dramaturgos como Pedro Calderón de la Barca o Antonio de Solís con escenógrafos de la categoría de Baccio del Bianco o Antonio María Antonozzi. Aunque bien es cierto, por una parte, que el gusto personal de los monarcas sería decisivo a la hora de elegir los elencos, y que, por otra, el propio Del Bianco se quejaba de forma amarga de la escasa capacidad de los actores españoles para extraer todo el rendimiento posible a espectáculos de esta envergadura, hay que aceptar que la recurrencia de un mismo conjunto de cómicos en la preparación y representación de estos exigentes montajes generaría en ellos unas dinámicas de trabajo y una técnica interpretativa que les permitirían ofrecer respuestas cada vez más acordes con las dificultades que afrontaban.

Si bien es mucha la información que conservamos sobre la participación de actores y actrices concretos en este tipo de eventos, nunca se había acometido, hasta donde sabemos, un registro de los *autores* de comedias que trabajaron en aquel privilegiado espacio durante aquellos años, a pesar de que realmente fueron, junto con los dramaturgos y los escenógrafos, los artífices de aquellos fastuosos espectáculos. A partir de noticias directas pero, sobre todo, de indicios, el investigador delimita cuáles fueron las obras que realmente se representaron en el Coliseo y no en otros lugares del complejo palaciego del Buen Retiro que también eran usados como espacios teatrales y descubre que en ellas destaca la reiteración de cuatro nombres, lo que evidencia su

relevancia profesional y, derivada de ella, su concurso en todo tipo de espectáculos palaciegos: Pedro de la Rosa, Sebastián García de Prado, Juan de la Calle y Diego Osorio. Son, en palabras de Sáez Raposo, “los nombres que en la historia del Coliseo del Buen Retiro han de ir parejos con los de Calderón de la Barca, Antonio Solís, Baccio del Bianco y Antonio María Antonozzi”.

Para concluir con este bloque, Julio Vélez Sainz intenta desentrañar cuál pudo ser el verdadero aspecto físico de Cosme Pérez, el actor que, gracias a que dio vida al personaje de Juan Rana, se convirtió en el más famoso de todo nuestro Siglo de Oro. La última parte de su trayectoria profesional la desarrolló exclusivamente en el ámbito áulico. Para ello, el investigador lleva a cabo un análisis iconográfico de todas aquellas representaciones visuales en las que aparece Rana: el famosísimo retrato que conserva la Real Academia Española y algunos de los dibujos con los que el escenógrafo Baccio del Bianco dejó constancia material del espectacular aparataje que diseñó para la *Fábula de Andrómeda y Perseo*, de Calderón. Aprovecha su análisis del retrato para reflexionar, desde un punto de vista crítico, sobre la impronta que el mismo ha tenido en el reciente montaje del espectáculo *Andanzas y entremeses de Juan Rana*, del grupo Ron Lalá.

Además, Vélez plantea la sugerente hipótesis de que el enano que aparece representado en el cuadro *Retrato de Felipe IV con lacayo o Felipe IV junto a dos servidores*, del pintor flamenco Gaspar de Crayer, sea el propio Cosme Pérez, que, siguiendo el modelo iconográfico típico de este tipo de retratos cortesanos, aparecería como una suerte de bufón palaciego. Asimismo, y con el objetivo de dirimir si el personaje que aparece en varias de las láminas del manuscrito de la comedia mitológica de Calderón es realmente Juan Rana, lleva a cabo un análisis caligráfico con el que intenta demostrar si la anotación del nombre del personaje que aparece bajo el dibujo es del propio Del Bianco o de alguien ajeno al montaje, tal vez incluso posterior al mismo, lo que restaría fiabilidad a la identificación.

Nuestra ambición, como ya quedó declarado desde el principio y creo que demostrado a lo largo de estas páginas, es trascender incluso el ámbito teatral para, paradójicamente, entenderlo en toda su dimensión. Es por ello que Héctor Briosos Santos sale del marco estrictamente teatral para adentrarse en la sociología de la época, reflexionar sobre su impacto ideológico en el ámbito cortesano y mostrarnos cómo los anhelos de hacerse con un beneficioso puesto en la corte fueron aumentando en la sociedad española del Barroco de manera directamente proporcional al empeoramiento de la crisis económica y política en la que se iba sumiendo el Imperio. Como señala en su trabajo, “en la sociedad áurea convivían de forma inextricable el valor hereditario de la sangre y el creciente poder del dinero”. En el transcurso de sus páginas iremos descubriendo cómo la problemática de una baja nobleza cada vez más depauperada y desclasada entra, de manera más o menos directa, en los argumentos de la literatura áurea. Los ejemplos que proporciona el investigador son numerosísimos (*Lazarillo de Tormes*, obras de Quevedo, de Lope, de María de Zayas, de Vicente Espinel, de Mateo Alemán, de Calderón de la Barca, de Castillo Solórzano, de Tirso, etc.), aunque su análisis se centra en varios textos cervantinos (los dos Quijotes, un número importante de sus novelas ejemplares, como *El celoso extremeño*, *El licenciado Vidriera*, *La gitanilla*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso*, etc.), en *El pretender con pobreza*, comedia de Guillén de Castro con tintes autobiográficos, y en *El pasajero*, de Cristóbal Suárez

de Figueroa. Como se evidencia en el artículo, “la tensión entre la inercia social y la movilidad propia de la economía dineraria es palmaria” en todas estas obras, donde existe un interés por exponer la crisis en la que viven inmersos los hidalgos y el conflicto inter-estamental que se genera con las cada vez más delgadas fronteras que el inmovilismo social de la época va trazando entre las diferentes clases de nobles. De ahí que el tema soldadesco y de pretensión cortesana se termine convirtiendo en recurrente según avanza el siglo.

A través de todos estos trabajos esperamos no sólo haber contribuido modestamente al mejor conocimiento del teatro cortesano español del siglo XVII, lo que, sin duda, ayudará a comprender de manera más completa la actividad teatral aurisecular en su conjunto, sino también suscitar interés por explorar otras vías críticas menos transitadas e incluso indagar en otras nuevas. Si de alguna manera lo logramos, daremos por bien empleado nuestro esfuerzo.

Para concluir, no me queda más que agradecer muy sinceramente al profesor Jesús Gómez su amabilidad y su interés por nuestro proyecto de investigación, ya que de ellos nació este número monográfico, y a Raquel Salvado, encargada de la Secretaría de Edición de la Revista *Librosdelacorte.es*, por su profesionalidad y dedicación a lo largo de todo el proceso de preparación y elaboración de este trabajo que hoy ve la luz.