El teatro de corte en España en la Iª mitad del siglo XVII (1614-1636)

Kazimierz Sabik
Uniwersytet Warszawski

El teatro de corte en Europa, como es bien sabido, tiene su origen en la llamada "fiesta principesca" renacentista cuya patria es Italia e irradia posteriormente a otros países del continente, sobre todo a los de sus inmediatos vecinos: Francia y España.

Con el paso del tiempo, a partir aproximadamente de los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII, entre los distintos componentes de la mencionada "fiesta" destacan – para ocupar en ella un lugar preeminente – espectáculos teatrales que cada vez más tienden a la unión de tres elementos principales: la poesía, las artes plásticas y la música, llegando a ser el drama lírico italiano su máxima y perfecta expresión.

En España, el primero de los espectáculos que reúne – aunque sólo parcialmente – estas características es la tragicomedia de Lope de Vega "El premio de la hermosura", representada el 3 de noviembre de 1614 en Lerma, villa situada a poca distancia de Burgos.

La obra fue escrita por encargo de la Reina para presentarla a su marido, Felipe III, y los gastos de su representación corrieron probablemente a cargo del valido de éste, Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma.[1]

Para el argumento, Lope echa mano de su poema "Hermosura de Angélica" (publicado en 1604) que es una especie de continuación del "Orlando Furioso" de Ariosto, adaptándolo a las necesidades y especificidad de una tragicomedia-fiesta de corte cuya ejecución teatral fue confiada a damas y meninas de la Reina, recayendo la dirección en el Príncipe, el futuro rey Felipe IV, que a la sazón no tenía más que nueve años.

En la obra, que en su versión escrita sufrió muchas modificaciones,[2] se mezclan elementos de novelas de caballerías, a los que se añaden motivos pastoriles y mitológicos. El eje central lo constituye el amor que genera en los protagonistas masculinos y femeninos, reyes y reinas de los más diversos países del mundo (Tartaria, Grecia, Hungría, Tánger), celos, desdenes o reciprocidad y es aquél que es el motor de toda la acción.

Lo que le da una importancia especial a "El premio de la hermosura" en la historia del teatro de corte en España no es el texto literario, aunque tenga bajo la hábil pluma de Lope indudables calidades poéticas y musicales, sino su montaje teatral. En la relación que se conserva de la fiesta,[3] el autor anónimo pone especial énfasis en los elementos escénicos de la representación: en sus decorados, sus tramoyas y apariencias, la riqueza de los trajes de sus intérpretes y la belleza de la parte coreográfica.

En un teatro construido al aire libre en un parque y aprovechando para fines escénicos el río que lo atravesaba, se dispuso una especie de decorado simultáneo con varios decorados particulares, cubiertos por cortinas. Al correr éstas, según las necesidades de la acción, se dejaban ver sucesivamente: una montaña, un peñasco sobre el río, una cueva, un templo de Diana, un palacio de la emperatriz Aurora, un jardín de flores y hierbas naturales con una fuente, un templo de Cupido, un castillo encantado, un monte y una nave sobre el río, capaz de llevar treinta personas. Además de estos decorados fijos – en su mayoría pintados sobre telas – aparecían unos móviles: nubes y carros. El autor de la relación pone de relieve la facilidad con que se movían los decorados y una profusa iluminación que permitía ver el espectáculo a la caída de la noche.[4] En cuanto a la parte musical de la representación, sólo se mencionan instrumentos tales como violones, chirimías y una guitarra.

Es importante señalar que el papel de Cupido lo interpretaba el futuro rey Felipe IV, que – como ya lo habíamos dicho – era el encargado, a sus nueve años de edad, de dirigir el movimiento escénico, salidas y entradas de los personajes. Por otra parte, el Príncipe también danzó en el primer intermedio, recibiendo en cada ocasión unos encendidos elogios del autor de la relación.

En vida de su padre, Felipe III, en 1617, se representa en Lerma otra obra de características parecidas a las de "El premio de la hermosura", a saber "El caballero del sol" de Luis Vélez de Guevara cuyo texto se ha perdido, con un importante despliegue de decorados y tramoyas, como lo testimonian dos relaciones de la fiesta (Shergold 1967: 255-256).

Pero es en 1622, ya bajo el reinado de un monarca tan apasionado y tan conocedor del teatro como Felipe IV, cuando se produce un hecho de suma importancia en la historia del teatro de corte español. Este hecho es la representación, el día 15 de mayo de aquel año, de "La gloria de Niquea" de un poeta cortesano, el Conde de Villamediana.[5]

Como en anteriores ocasiones, se trata de una obra de encargo para festejar, esta vez, el décimoséptimo cumpleaños del Rey, que es representada en un teatro dispuesto en una isla del Tajo en la parte que atraviesa los jardines del Palacio Real de Aranjuez. En esta ocasión, no se trata de una comedia adaptada a las circunstancias, sino de una obra a la que el autor de una de las dos descripciones de la fiesta, otro poeta y dramaturgo coetáneo, Antonio Hurtado de Mendoza, da el nombre de "invención" ya que – a diferencia de las comedias regulares – "se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleua mejor parte que el oido, y la ostentacion consiste mas en lo que se ve, que en lo que se oye".[6]

El texto,[7] relativamente corto, basado en unos episodios del "Libro noveno de Amadís" de Feliciano de Silva, se divide en dos partes, llamadas "escenas", y es precedido por una loa. Literariamente, es un ejercicio del estilo culterano, gongorino con reminiscencias petrarquistas, lleno de prolijas disquisiciones y complicadas metáforas, sobrecargado además de constantes invocaciones laudatorias dirigidas al principal destinatario de la fiesta, el rey. La obra está construida a base de contrastes: cielo – infierno, luz – oscuridad y cuenta la liberación de la princesa Niquea por el valiente Amadís y la de su lascivo hermano Anaxtarax por una casta ninfa, Albida.

Uno de los elementos más importantes de la representación fue el empleo, por primera vez en España, de una avanzada técnica teatral italiana cuyo representante era el ingeniero y arquitecto napolitano Giulio Cesare Fontana.[8] Tanto el Conde de Villamediana[9] como Hurtado de Mendoza en sus respectivas descripciones expresan su admiración por las maravillas del "aparato escénico": decorados, mutaciones, transformaciones y vuelos. Ambos autores describen con detalle los suntuosos trajes de las damas y meninas de la Corte, encargadas de la interpretación de la obra con su máscara final, y subrayan el papel y la importancia de la música ejecutada por los músicos de la Capilla Real.

La importancia histórica de "La Gloria de Niquea" estriba en el hecho de que esta representación se puede considerar como un primer intento de un teatro lírico en España con la introducción de la escenografía más avanzada en la Europa de entonces, la italiana.

En el marco de las mismas fiestas de Aranjuez, se representó – añadiéndole el autor una loa de circunstancias – el mismo día, como segunda obra, una nueva versión de la comedia de Lope de Vega "El vellocino de oro". A diferencia del Conde de Villamediana que había tomado – como hemos visto – su argumento de un libro de caballerías, Lope prefirió recurrir a la mitología presentando su propia adaptación del mito de los Argonautas y del de los amores y encantos de la maga Medea, adaptación sacada de esa fuente inagotable de temas mitológicos que eran para los autores españoles de los siglos XVI y XVII las "Metamorfosis" de Ovidio.

El tema principal, al igual que en "El premio de la hermosura", es el amor, esta vez entre Jasón y Medea que – gracias a sus encantos – ayuda a su amado a conquistar el vellocino de oro. La protagonista que al principio desprecia el sentimiento del amor y se muestra imposible, despertando las continuas quejas de su pretendiente, Fineo, cede finalmente al poder de la pasión, provocando celos y lamentaciones de éste lo que da pie a bellos versos líricos, llenos a veces de un innegable dramatismo. Desgraciadamente – en contraste con "La gloria de Niquea" – no existe descripción alguna de la representación, sólo se sabe que se realizó de noche y que la interrumpió un incendio.[10]

Del texto y de las acotaciones que lo acompañan resulta que se aprovechó como decorado natural marino el Tajo y que los decorados más importantes fueron un templo de Marte, un bosque salvaje, jardines, un cielo con el dios del Amor, así como decorados móviles: nubes, una nave y carros. Se puede suponer que – aunque sólo parcialmente – se utilizaron decorados de la representación anterior. Los trajes esta vez son menos opulentos que en "La gloria de Niquea", hay por lo menos un baile y la intervención de la música es bastante frecuente.

La tercera obra de las representadas en Aranjuez fue "Querer por solo querer" del ya mencionado poeta y dramaturgo Antonio Hurtado de Mendoza.[11] Fue también una obra de encargo, escrita para celebrar el cumpleaños de la Reina y representada – como sus antecesoras – por damas y meninas de la Corte el día 9 de julio de 1622.

Desde el punto de vista literario es una obra muy curiosa, mezclando elementos de una "invención" y de una comedia regular. De la "invención" tiene motivos de libros de caballerías como encantos y personajes masculinos de príncipes, de la novela pas-

toril – personajes femeninos de las princesas "desamoradas", y – finalmente – de la mitología personajes de algunos dioses. De la comedia – alusiones a concretas personalidades y problemas políticos y sociales, personajes de criados, sobre todo el de una "figura de donaire", Rifaloro, marcados acentos cómicos de muchas escenas y disfraces. El propio autor se encarga de comentar los acontecimientos en tono irónico y a veces satírico y de desmontar el artificio de su obra por intermediario del mencionado "gracioso" que es aquí también un representante y portavoz del desengaño.

Como otras obras destinadas a las fiestas cortesanas, ésta se caracteriza por la pobreza de su desarrollo dramático. Su mayor interés reside en un intenso lirismo de algunas descripciones de la naturaleza y, sobre todo, la presentación del choque de opiniones opuestas sobre problemas tales como el amor, la sabiduría, la valentía o el honor, presentadas a través de unos sutiles y complicados diálogos que hicieron que el propio Gracián la llamara "un emporio de conceptos".[12] Como bien dice Gareth A. Davies, la obra es "an idealizing mirror held up to palace m o r e s" (1971: 229), escrita para los "doctos", los "discretos".

La parte escenográfica, musical y coreográfica de "Querer por solo querer" es, a pesar de su inusual extensión (el doble de una comedia normal), mucho más pobre que las respectivas partes de sus inmediatas antecesoras. No hay mutaciones completas de decorados que son, sucesivamente, un castillo encantado, una selva con peñascos, un puente levadizo, un tablado para un certamen poético y un duelo y, finalmente, un templo de Diana. Aparecen además nubes y un carro de Marte, hay efectos de fuego y se presenta un baile a guisa de intermedio después del I acto y otro "una danza del torneo" al final de la representación.

Hay que esperar siete años para que aparezca otra obra que pueda llamar la atención de los historiadores del teatro de corte en España. En 1629, por encargo de Felipe IV con motivo de la estancia en Madrid de la reina de Hungría y su esposo Fernando, Lope escribe una corta égloga titulada "La selva sin amor". A diferencia de las analizadas anteriormente, ésta es una obra enteramente cantada, al estilo de las coetáneas óperas italianas, e interpretada ya no por damas de la Corte, sino por actores profesionales. El argumento es sencillo: las "desamoradas" pastoras de las riberas del también "desamorado" Manzanares, "selva sin amor", por intervención del ofendido Amor – incitado por su madre Venus – se enamoran de sus respectivos admiradores, también pastores. "La selva sin amor" se convierte en "selva de amores". Lope demuestra un gran arte para componer un alado y grácil texto para la música: un verdadero libreto operístico, y sabe intercalar hábilmente elogios a sus reales espectadores, introduciendo personajes mitológicos, pastoriles y alegóricos.

Al igual que en las obras palaciegas estudiadas, la escenografía ocupa un lugar importante en la representación de esta pieza de Lope. El escenógrafo es, después de Fontana, otro italiano – Cosimo Lotti – venido a petición del Rey de la corte de los Médicis no sólo para preparar una sola representación, sino para dar a conocer a los españoles las últimas novedades de la escuela escenográfica italiana.[13] Del relato del propio Lope[14] sabemos que hubo dos decorados principales: uno que representaba un mar y otro una selva. Lope elogia, expresando su admiración como un espectador, el arte de la perspectiva, una ingeniosa imitación de un paisaje bien conocido del

público. Otros elogios del dramaturgo van a las transformaciones, tramoyas y vuelos, insistiendo en la rapidez de las mutaciones. Al finalizar su corta descripción, Lope no oculta que – aunque era la égloga "el alma" de la representación –, la "hermosura" de la parte escenográfica "hacía que los oídos se rindiesen a los ojos".[15]

Después de Lope, que antes de su muerte escribe para la Corte una comedia mitológico-pastoril "El amor enamorado", representada en julio de 1635 (Shergold 1967: 285) con la escenografía de Cosimo Lotti, es Calderón quien toma el relevo como al principal proveedor del repertorio del teatro palaciego. Su primer ensayo es el tercer acto de la comedia "Polifemo y Circe", escrita en 1634 en colaboración con Mira de Amescua y Pérez de Montalbán, que le servirá de base para escribir la obra titulada "El mayor encanto amor", representada en julio de 1635, o sea en el mismo mes que la citada comedia de Lope.

Calderón, a diferencia de éste, del Conde de Villamediana y de Hurtado de Mendoza, vuelve aquí los ojos hacia la epopeya griega ("La Odisea") y Ovidio (Las "Metamorfosis") para escoger allí sus temas y sus personajes. Sus protagonistas son la maga Circe y Ulises a quienes Calderón – y aquí también radica la gran diferencia del teatro palaciego calderoniano de sus predecesores – ve en un plano alegórico-moral como encarnaciones de la concupiscencia y de la razón, respectivamente. En esta interpretación, Calderón sigue a Séneca y a los mitógrafos españoles del siglo XVI, sobre todo a Pérez de Moya y su "Philosophia secreta".[16] Por otra parte, siguiendo los consejos de Lope de su "Arte nuevo de hacer comedias", Calderón introduce – al lado de problemas trascendentales – lo cómico: personajes que mueven a risa y motivos que pueden tener su fuente en el repertorio de la "Comedia dell'Arte".[17]

El escenógrafo de la representación de "El mayor encanto amor" fue Cosimo Lotti que estableció el proyecto de una fiesta espectacular para la noche de San Juan en el estanque y los jardines del Nuevo Palacio Real del Buen Retiro[18] y quiso imponerlo a Calderón a la manera que sus homólogos italianos imponían sus proyectos escenográficos a los libretistas. Este se opuso decididamente a la intervención de un escenógrafo en el campo literario[19] y adaptó la escenificación propuesta a su propia visión de la representación.

De las indicaciones escénicas y del texto sabemos que la pieza tuvo tres decorados principales: mar, selva y un palacio de Circe con jardín, contando además con varias apariencias y transformaciones (árboles que se abrían haciendo aparecer a los personajes que estaban dentro, la transformación de Clarín en mona, un arco iris, la sombra de Aquiles, el hundimiento del palacio de Circe con un volcán que echaba llamas, etc.).

Según el testimonio de un espectador, un padre jesuita,[20] la representación duró seis horas y se dio de noche, teniendo un enorme éxito entre el público que admiró tanto la variedad de los efectos escénicos como la riqueza de los trajes y los bailes que sirvieron de fin de fiesta.

Después del éxito de "El mayor encanto amor", Calderón escribe otra obra de raíz mitológica "Los tres mayores prodigios" que es una especie de experimento dramático ya que consta de tres actos, representados – en la noche de San Juan de 1636 – por

tres diferentes compañías de actores profesionales sobre tres escenarios distintos, concebidos como un decorado simultáneo (Shergold 1967: 285-287).

Cada acto representa una historia diferente, teniendo por protagonistas tres héroes mitológicos griegos: Jasón, Teseo y Hércules. En su búsqueda de lo exótico y fantástico, Calderón sitúa sus aventuras en Asia, Europa y Africa, respectivamente. El ala central de este tríptico teatral lo constituye el último acto – el que tiene por protagonista a Hércules –, en el que convergen al final los dos restantes con sus respectivos personajes y también es éste el que asegura una unidad dramática a toda la obra. Es también el mismo acto el que tiene la mayor importancia desde el punto de vista de la problemática moral y social de la obra. Mientras que el primero se limita a presentar las aventuras de Jasón, el amor que despierta éste en Medea y la conquista del vellocino de oro – es verdad que en otro registro que la obra de Lope –, y el segundo no hace más que narrar la historia de Teseo, su aventura del Laberinto y la muerte del Minotauro, con algunos motivos de pasión amorosa de las hijas del rey Minos; el tercero pone de relieve el tema tan importante en el teatro del Siglo de Oro español – y en especial en Calderón – que es el honor y la honra. En este caso se trata del honor de un marido – Hércules –, que, injustamente, se considera ultrajado a los ojos de los otros, desgarrado entre los celos, sospechas y dudas, dirigidas hacia su mujer Deyanira, raptada por el centauro Neso. En este aspecto – como lo demostrara A.I. Watson (1971) –, existe una analogía patente entre "Los tres mayores prodigios" y dos dramas de honor calderonianos escritos en la misma fecha: "A secreto agravio, secreta venganza" y "El médico de su honra". La obra termina trágicamente, con un suplicio de Hércules vestido con la envenenada túnica de Neso y su muerte acompañada de la de su desdichada mujer a las que asisten sus amigos Jasón, Teseo y otros personajes de los actos anteriores.

"Los tres mayores prodigios" es, por consiguiente, una tragedia, pero hay que advertir que constantemente trivializada por unos jocosos y muchas veces hasta groseros comentarios de sus "graciosos": los criados de los tres protagonistas. El nivel trágico lo rebaja Calderón a las trivialidades de una farsa o un entremés cómico y burlesco lo que era imposible en obras de Lope que, además, no eran tragedias. Este defecto lo compensa en cierta manera la eficacia dramática del verso calderoniano, su agilidad, desprovistas de excesiva carga lírica tan característica de las obras cortesanas de Lope, Villamediana o Hurtado de Mendoza.

Los espectadores y cronistas coetáneos dejaron testimonios de la opulencia escenográfica con la que se representó la obra (Shergold 1967: 285-287), pero – como ocurre en la mayoría de los casos con este tipo de documentos – son ampulosos elogios sin datos concretos. Lo cierto es que la parte escenográfica corrió –, también esta vez –, a cargo de Cosimo Lotti, continuamente admirado por los aficionados teatrales españoles, y que hubo – como era costumbre en este tipo de representaciones-fiestas – varios bailes y muchos trajes vistosos.

La representación de "Los tres mayores prodigios" cierra – en nuestra opinión –, la primera parte de la historia del teatro de corte en España en el siglo XVII, después de la cual – coincidiendo con la interrupción de las actividades del teatro palaciego en los años 1640-1648 – llega un período intermedio, de transición, antes de que aparez-

ca el largo ciclo de obras mitológicas: comedias, zarzuelas y óperas de Calderón en la segunda mitad de la centuria.

Hora es ya, por lo tanto, de que intentemos repasar los hechos y sacar unas conclusiones respecto a esta primera época del teatro aúreo en su vertiente cortesana.

Al estudiar esta vertiente, un hecho destaca inmediatamente: la dominación de las dos mayores figuras del teatro español del Siglo de Oro: Lope y Calderón. El primero aparece temprano como autor de obras cuyo destino es el teatro de corte, concebido como una fiesta que integra a la poesía, la escenografía, música y la coreografía. Es posible que esto se produjera antes de la representación de "El premio de la hermosura" de 1614, con el montaje de otra obra de Lope, a saber, la tragedia mitológica "Adonis y Venus" cuyo texto tiene todas las características de un libreto de ópera.[21] De todas maneras, a Lope se le puede considerar como autor que – con su autoridad de un dramaturgo mayor – introduce y sustenta el género de la "fiesta teatral" en la corte de los Habsburgos españoles, Felipe III y Felipe IV, y eso hasta su muerte en 1635, cuando se representa su "Amor enamorado".

Calderón coincide con Lope en el mismo año con la representación de "El mayor encanto amor", para sucederle como el principal proveedor del teatro palaciego a partir del año 1636 cuando se estrenan sus "Tres mayores prodigios".

Los estilos dramáticos de ambos dramaturgos difieren sustancialmente también en lo que a su producción cortesana se refiere. Mientras que en Lope predomina lo lírico sobre lo dramático, en las dos tempranas obras palaciegas de Calderón se afianza su dominio de los resortes dramáticos de la acción y la subordinación de la escenografía al texto literario.

En cuanto a los temas, ambos dramaturgos se abastecen del rico caudal mitológico, utilizando Lope frecuentemente también motivos pastoriles y los de libros de caballerías. La distinción principal existe en la manera de enfocar, de interpretar los mitos: a Lope éstos le sirven como pura base argumental para desarrollar el eterno tema del amor y sus manifestaciones psicológicas, sin entrar en lo trascendental de la pasión amorosa, mientras que Calderón da a los mitos una lectura moral, alegórica, introduciendo además la problemática socio-moral de sus dramas de honor y lo cómico de unos graciosos al estilo de una farsa.

Entre Lope y Calderón aparecen marginalmente dos poetas cortesanos: el Conde de Villamediana con un culteranismo gongorino de una "invención" heteróclita que es "La gloria de Niquea", y Antonio Hurtado de Mendoza – también dramaturgo por méritos propios –, con su híbride: una comedia-"invención" caballeresca, altamente conceptista, ambas obras con escasas cualidades dramáticas y un excesivo – y, a veces, engorroso –, lirismo.

Por lo que se refiere a la realización escénica – confiada primero a los propios cortesanos y luego a actores profesionales –, cabe destacar la gran importancia que cobra en las obras de los mencionados autores la parte escenográfica, sobre todo con la importación por España de la técnica teatral italiana a través de Fontana y, particularmente, de Cosimo Lotti. Sólo gracias a Calderón este componente del espectáculo teatral no se convierte – como en la Italia del siglo XVII –, en su elemento principal,

aunque – como lo testimonian espectadores y cronistas de la época, así como el propio Lope y Hurtado de Mendoza – es él que más capta la atención del público.

Un componente indispensable de la "fiesta teatral" es también la música y la danza, así como el vestuario. La primera está siempre presente en las representaciones de la corte, hasta llegar al extremo de una "Selva sin amor" toda cantada, hecho que no se repetirá hasta la segunda mitad del siglo XVII en una obra de Calderón. Los bailes y máscaras aparecen como complementos espectaculares de las representaciones en forma de intermedios y "fines de fiesta", mientras que los lujosos trajes completan la ilusión de los ojos, despertada y alimentada por los decorados y múltiples efectos escénicos donde la iluminación desempeña un papel importante.

Era esa ilusión, la admiración, que buscaba y apreciaba más el público cortesano y también el pueblo – admitido como espectador a partir de las representaciones de las primeras obras palaciegas de Calderón –, y fue el teatro de corte, la "fiesta teatral", el medio que – con su estructura de un teatro total –, fue capaz de satisfacer mejor que cualquier otro esa necesidad, ese sentimiento predominante de la psicología del hombre del siglo barroco español y europeo.

NOTAS

1 Véase "Relacion de la famosa comedia del Premio de la hermosura y Amor enamorado, ...". En Marcelino Menéndez Pelayo (ed.): *Obras de Lope de Vega*. Vol. 29, Madrid 1970, p. 405, (BAE 234).

2 Cfr. "El premio de la hermosura" (Notas preliminares). En Menéndez Pelayo (ed.): *Obras de Lope de Vega*. Vol. 28, Madrid 1970, p. 133, (BAE 233).

3 "Relacion de la famosa comedia del Premio de la hermosura y Amor enamorado,". En Menéndez Pelayo (ed.): *Obras de Lope de Vega*. Vol. 29, Madrid 1970, pp. 405-413, (BAE 234).

4 "movíase todo con tanta facilidad como si fuera una pequeña rueda"; "todos se encendieron de día, con que no pudo conocerse la noche cuando vino". *Op. cit.*, pp. 406-407.

5 Sobre la vida y la obra de Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana, véase: *Villamediana – Obras*. Ed. por Juan Manuel Rozas, Madrid 1980.

6 Antonio Hurtado de Mendoza, "Fiesta Que se hizo en Aranivez a los años del Rey Nvestro Señor D. Felipe III. Escrita por D. Antonio de Mendoça, Año 1623, En Madrid", en: *Querer por solo querer*, ... Madrid 1623, pp. 13v, r.

7 "Comedia de la gloria de Niquea, y descripcion de Aranivez". En: *Obras de Don Ivan de Tassis conde Villamediana* ... Zaragoza 1629, pp. 1-54.

8 Sobre la escenografía italiana en el teatro de corte en España léase mi artículo: "La escenografía barroca italiana en el teatro de corte en España y en Polonia, 1622-1658". En: "*Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*", Madrid 1983, vol. 3, pp. 1685-1694.

9 *Op. cit.* nota 8, pp. 1-54.

10 Véase "Relacion de la Fiesta de Aranivez en verso". *En Querer por solo querer* ..., Madrid 1623, pp. 24 r, 25 v.

11 Antonio Hurtado de Mendoza, *Querer por solo querer, comedia que representaron las Señoras Meninas, a los años de la Reyna Nvestra Señora*, Madrid 1623.

12 Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit. por Gareth A. Davies, *A Poet at court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*. Oxford 1971, p. 234.

13 Sobre la estancia y la obra escenográfica de Cosimo Lotti en España, véase F. Baldinucci *Noticie dei professori del disegno da Cimabue in qua* ... Florencia 1847, vol. 5, pp. 7-16.

14 Véase el prólogo a "La selva sin amor", dedicado al Almirante de Castilla. En *Colección escogida de obras no dramáticas de Fray Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid 1856, p. 300 (BAE 38).

15 *Ibid.*

16 Sobre la mitología en la obra de Calderón véase Neumeister (1978: 101-107).

17 Lo señala Angel Valbuena Briones en: Pedro Calderón de la Barca. *Obras completas*. Madrid, 1969, vol. 1 Dramas, p. 1507.

18 El texto de ese proyecto está reproducido en J.E. Hartzenbusch (ed.) *Obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid 1849, pp. 385-386 (BAE 7).

19 Véase L. Rouanet, "Un autographe inédit de Calderón". En *Revue Hispanique*, 6 (1899): 196-200.

20 Esta carta la cita N.D. Shergold en "The first performance of Calderón's "El mayor encanto amor". En *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958): 24-26.

21 Esta posibilidad la señala Menéndez Pelayo (ed.) en sus "Observaciones preliminares", *Obras de Lope de Vega*. Vol. I, Madrid 1970, p. 203 (BAE 188).

BIBLIOGRAFIA

Aubrun, Charles Vincent
1964 "Les Débuts du drame lyrique en Espagne". En Jean Jacquot (ed.): *Le lieu théâtral à la Renaissance*, pp. 423-444, París.

Chapman, W.G.
1954 "Las comedias mitológicas de Calderón". En *Revista de Literatura*, 5, 9-10, Madrid.

Davies, Gareth A.
1971 *A Poet at court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*. Oxford.

Neumeister, Sebastian
1978 *Mythos und Repräsentation: Die mythologischen Festspiele Calderóns*. Munich.

Shergold, N.D.
1958 "The First Performance of Calderon's *El mayor encanto amor*". En *Bulletin of Hispanic Studies*, 35: 24-26.
1967 *A History of the Spanish Stage from the Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford.

Sloman, A.E.
1958 *The Dramatic Craftmanship of Calderón*. Oxford.

Varey, J.E. y N.D. Shergold
1982 *Representaciones palaciegas: 1603-1699, Estudio y documentos*, pp. 7-50, Londres.

Watson, A.I.
1971 "Hercules and the tunic of shame: Calderón's "Los tres mayores prodigios". En A. David Kossoff – J. Amor y Vázquez (ed.): *Homenaje a William I. Fichter*, pp. 773-783, Madrid.