

# Criticón

144 | 2022

La práctica escénica en el Coliseo del Buen Retiro durante la década de 1650

## La renegada de Valladolid, comedia burlesca de Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva: tiempo, espacio y puesta en escena

ROBERTA ÁLVITI

p. 111-134

<https://doi.org/10.4000/criticon.21400>

### Resúmenes

Français English Español

Examen de *La renegada de Valladolid*, une comédie burlesque de Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Ribadeneyra et Diego de Silva, jouée au Colisée du Buen Retiro le jour de la Saint- Jean en 1655. L'étude se concentre sur son appartenance générique, son articulation spatio-temporelle et, finalement, propose quelques hypothèses sur sa mise en scène.

In this essay, the author examines *La renegada de Valladolid*, a burlesque comedy by Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Ribadeneyra and Diego de Silva, performed at the Buen Retiro Coliseum on San Juan's day in 1655. It specifically offers an interpretation of the play that emphasizes the relevance of its dramatic genre, of its spatio-temporal articulation and, finally, it proposes some hypotheses about its stage performance.

En el artículo, el autor examina *La renegada de Valladolid*, comedia burlesca de Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Ribadeneyra y Diego de Silva, representada en Coliseo del Buen Retiro el día de san Juan de 1655. Concretamente, el artículo se centra en su pertenencia genérica, su articulación espacio-temporal y, finalmente, ofrece algunas hipótesis sobre su realización escénica.

### Entradas del índice

**Mots-clés :** espace/temps, mise en scène, Coliseo du Buen Retiro

**Keywords:** space/time, staging, Buen Retiro Coliseum

**Palabras clave:** tiempo/espacio, puesta en escena, Coliseo del Buen Retiro

**Obras estudiadas:** Renegada de Valladolid / La (Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Ribadeneyra, Diego de Silva)

### Notas de la redacción

Article reçu pour publication le 18/12/2021; accepté le 24/02/2022

### Notas del autor

El presente trabajo se enmarca en el proyecto *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual* aprobado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, con la referencia PGC2018-098699-B-I00. IP: prof. Francisco Sáez Raposo. Querría agradecer a los profesores Elena Martínez Carro y Javier Rubiera, admirados colegas y amigos entrañables, los valiosos consejos y sugerencias que me brindaron durante la redacción del presente trabajo.

### Texto completo



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

OK, aceptar todas

Denegar todas las cookies

Personalizar

[Política de privacidad](#)

*negada de Valladolid* ha sido ampliamente estudiada en las décadas anteriores, especialmente a homónima de género serio escrita por Agustín Moreto, Luis de Belmonte Bermúdez y Antonio Xocge una larga tradición poética oral referida a una doncella vallisoletana, Águeda de Acevedo, apitán hacia Bujía acabando por acceder a las propuestas de matrimonio de un rajá del que se vio veintiséis años practicando los ritos de la religión de Mahoma, hasta que su hermano la a a Dios por lo años pasados como 'renegada'. La historia termina en Roma donde la 'renegada'

ctoria dramática de un tema popular»<sup>2</sup> ha sido ampliamente estudiada por el ilustre hispanista se dedicó a ella con particular ahínco.

, la comedia nunca ha sido considerada desde el punto de vista de la *mise en scène*. El propósito ntinuación, tras una presentación de la comedia, una sinopsis y una contextualización espacio- isamente el de abordar este tema: la puesta en escena de *La renegada de Valladolid*.

que de una puesta en escena, de una fiesta teatral muy articulada, en la que participaron los tores y actrices de más renombre en la época<sup>3</sup> y para la que se desplegaron todos los medios

técnicos y escenográficos más sofisticados. Dicha fiesta teatral fue solo uno de los innumerables eventos teatrales que tuvieron lugar en el Palacio del Buen Retiro.

## El Coliseo del Buen Retiro, el teatro cortesano y los escenógrafos italianos

- 5 El Coliseo se inauguró en el mes de febrero de 1640; esta fecha representa un momento crucial por lo que se refiere a la práctica teatral cortesana en España, ya que el teatro construido en Palacio de Felipe IV llegaría a ser el lugar destinado al teatro palaciego por antonomasia, no solo en la España barroca, ya al borde de la decadencia, sino que también acabó constituyendo el que se convertiría en el *exemplum* de la magnificencia hispánica y, sobre todo un modelo de espacio escénico cortesano en toda Europa.
- 6 El Coliseo había sido planeado por el ingeniero y escenógrafo Cosme Lotti, cuya intención era proporcionar a la corte de los Austrias un edificio teatral que respondiera a las instancias, a veces visionarias, del Rey y de los dramaturgos a él más cercanos, y a sus consecuentes realizaciones técnicas. Eran muy frecuentes las puestas en escena complejas, siguiendo la estela de la moda de los espectáculos de aparato que en la misma corte ducal de Toscana se realizaban desde ya hacía casi cincuenta años.
- 7 De hecho, Cosme Lotti, llegó a la capital de los Habsburgos en 1628 bajo petición del Conde Duque de Olivares, quien deseaba dotar al Rey Planeta con un espacio de diversión digno de su persona<sup>4</sup>. Lotti, ingeniero, pintor y sobre todo escenógrafo, provenía de un ilustre linaje profesional: había sido alumno de Giulio Parigi, quien, por su parte había trabajado como aprendiz y discípulo con el escultor y arquitecto Bernardo Buontalenti, que había aprendido el arte de la pintura directamente de Giorgio Vasari.
- 8 Desgraciadamente, en un breve lapso de tiempo fallecieron la reina Isabel, en el mes octubre de 1644, el príncipe Baltasar Carlos, heredero al trono, y Lotti en el mes de octubre de dos años después. Dichos acontecimientos infaustos supusieron una interrupción total de los eventos teatrales, dado que el protocolo de la corte de los Habsburgos imponía que se guardara un periodo de luto largo y riguroso.
- 9 Sin embargo, a los pocos años el Rey Planeta volvió a casarse con su sobrina, Mariana de Austria. Las bodas, que se celebraron el 7 de octubre de 1649, abrieron el camino a una nueva época de confianza y optimismo, centrada en la esperanza de que la joven Reina garantizase una continuidad dinástica; por lo tanto, cada ocasión festiva se convertiría en motivo de celebración: bodas, nacimientos, bautismos, incluso de los parientes, sin que importara la relación de parentesco con la pareja real. Desde luego, los cumpleaños del Rey y de la Reina, la recuperación de ambos de breves enfermedades, así como cualquier circunstancia festiva relacionada con ellos requería un festejo y el concepto de diversión estaba estrechamente vinculado con la farándula.
- 10 La presencia de un teatro engastado en el ámbito del Palacio del Buen Retiro, El Coliseo, y el interés que la joven Reina demostró *ipso facto* por estos espectáculos, en los que encontró entretenimiento y distracción —hasta tal punto que llegó a desarrollar una gran pasión hacia el mundo de la comedia— fueron elementos absolutamente decisivos para este ‘renacimiento’ de la actividad teatral<sup>5</sup>.
- 11 Otro dato muy significativo es el hecho de que en aquellos mismos años coincidieron en la corte del penúltimo de los Austrias dos personalidades, cada una en su campo, de enorme valor y riqueza en ideas innovativas. Se habla del dramaturgo Pedro Calderón de la Barca y del escenógrafo florentino Baccio del Bianco, que había sido enviado a Madrid por el mismo Gran duque de Toscana, para reemplazar a Cosme Lotti, que, según se dijo *supra*, había fallecido precisamente en la capital de España en 1650.
- 12 De hecho, es sobradamente conocida la gran estimación que Felipe IV mantuvo durante toda su vida hacia los escenógrafos italianos, en aquella época muy requeridos en todas las cortes de Europa. El mismo Rey Planeta le pidió al Gran duque de Toscana que le enviara un digno sustituto de Lotti:

Deseando su Majestad que la Reina Nuestra Señora (por mil títulos grandes) se divirtiese en ver cosas extraordinarias y peregrinas, mandó venir a esta Corte el Dédalo destos tiempos, que sin hipóboles se aventaja con verdad al que por famoso celebró la antigüedad en el tan decantado laberinto de Creta, que es un gentilhombre florentín, bien conocido en Alemania y Italia por gran ingenio; aquí se llama el Vaggio, dándole grandes salarios y ayudas de costa, y para el intento, previno el Palacio del Buen Retiro en su Coliseo, destinado para grandes fiestas<sup>6</sup>.

- 13 Fue así como llegó a España, en los primeros meses de 1651, Baccio del Bianco, que por aquel entonces tenía 47 años, contando con mucha experiencia y estando en plena madurez como profesional del teatro. En España, Baccio permaneció hasta su muerte, acaecida en la capital hispánica, el día 29 de junio de 1657. En estos pocos años, gracias a su obra, el teatro áureo vivió su momento álgido desde el punto de vista escenográfico. Está muy estudiada su relación con Calderón y la elaboración plástico-escénica de sus piezas<sup>7</sup>, y no cabe duda de que Baccio estuviese involucrado en la realización de las fiestas más importantes que tenían lugar en el Coliseo. Entre lo dos nació una afinidad profesional intensa y fructífera, que en tiempos recientes llevó al investigador Rafael Maestre a hablar de un «binomio escénico» sin precedentes<sup>8</sup>.
- 14 Merece la pena señalar que otro dramaturgo que desempeñó un papel clave en este ámbito y en el mismo periodo fue Antonio de Solís<sup>9</sup>, especialmente versado en textos teatrales, tanto comedias, como piezas breves, de tipo mitológico, que precisamente intervino en la pieza teatral objeto de este estudio.



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

### de Valladolid: autores, sinopsis en cuadros, espacio temporal y estudio del desarrollo en contexto interno y externo

655, Solís se prestó a escribir en colaboración con Francisco Antonio de Monteses y don Diego de *a renegada de Valladolid*. En la portada del manuscrito 17192 se lee: «Comedia burlesca / De / escrita / Por tres Ingenios / Representose a su Mag.d / en el salon del buen retiro / Dia de San / ; además en los encabezamientos de la primera, segunda y tercera jornada aparecen, nes «de d. Francisco Monteses» (f. 13r), «de D. Antonio de Solís» (f. 40v)<sup>11</sup>, «de D. Di.º de Silva» e duda sobre la autoría de la pieza.

illano, fue uno de los dramaturgos más populares de la segunda mitad de la centuria, por su actividad de escritor de bailes y entremeses. Además, y este es el dato más significativo, que tuviese experiencia en el género burlesco y quizá por ello se le encomendó la jornada inicial, los fundamentos de la intriga y elaborar los episodios de la *fabula* según los moldes apropiados. Solís y la tercera jornada probablemente es de Diego de Silva<sup>14</sup>.

- 17 En los Avisos de Barrionuevo, en el párrafo que refiere los acontecimientos madrileños del 23 de junio de 1655, se puede leer:

El día de San Juan se hace en el Retiro á los Reyes una comedia burlesca. Estos días atrás la han probado en el jardín del Almirante [de Castilla]. Cuestan los aparatos, ayudas de costa, vestidos, meriendas y limonadas, 100.000 reales. Es cierto. Representanla *los dos autores*<sup>15</sup>; hanla hecho todos los mejores ingenios de la Corte. Hay diversidad de bailes, juguetes, entremeses, músicas. Dura una tarde entera y mucha parte de la noche. En esto se pasa alegremente la vida por acá<sup>16</sup>.

- 18 Barrionuevo, en el aviso de 26 de junio, proporciona interesantes informaciones sobre la comedia burlesca a la que aludía en el aviso citado *supra*:

La primera jornada, de Monteses; la segunda, de Solís; la tercera, de D. Diego de Silva, alias Abad de Salas, hijo de la Princesa de Mérito; el gracejo y sainetes, de Cáncer; entremeses y danzas, de otros ingenios selectos de la Corte. Setenta mujeres fueron las que la representaron, y Juan Rana<sup>17</sup> tan solamente hizo el hombre y papel del Rey. La Romerilla<sup>18</sup> salió en una hamaca á decir la Loa, y en un entremés donde se remedaba lo que pasa en el Prado aquella noche, entró un cochecillo pequeño en el salón alto donde se hacía, con cuatro mujeres en él y dos mulas que le tiraban, siendo otra mujer el cochero que le guiaba, subiéndole con una tramoya por las escaleras, como si lo hiciera en una de las calles del Prado<sup>19</sup>.

- 19 Esta comedia burlesca no es sino *La renegada de Valladolid*. A continuación, se adjunta una sinopsis de la obra en relación a la articulación en cuadros<sup>20</sup>.

#### Primera jornada

##### Cuadro 1

Por las calles de Valladolid marcha alegremente un batallón. Los soldados cantan y bailan. Al frente del regimiento está un Capitán que habla con un sargento, dos soldados y un alférez que dice haber perdido la bandera del batallón. Mientras tanto, doña Águeda de Acebedo, junto con su criada Luisa, mira el desfile, asomada a su balcón; el Capitán, al verla, se enamora instantáneamente de ella, quien de manera igualmente repentina se prenda de él. Los dos se prometen matrimonio. Entretanto, sale, al paño, don Pedro, padre de Águeda, que lo escucha todo. Los soldados, cantando, se marchan. Quedan en la escena Águeda y el Capitán. Este le dice que está a punto de partir para Bujía y la dama le dice que, entonces, tendrá que robarla. Don Pedro, otra vez al paño, en lugar de sentirse deshonrado, se alegra. Se muestra a los dos enamorados, los saluda muy amablemente y se marcha. No hay, por lo tanto, nada que impida el amor entre Águeda y el Capitán. Sin embargo, los dos deciden que el destino les impone separarse. Soliloquio del Capitán. Vuelve a la escena el Sargento y el Capitán le confía sus cuidados de amor. Sale Luisa con un billete de su ama para el Capitán. En el mismo, Águeda escribe que un amigo suyo le ha revelado que está enamorada del Capitán; por lo tanto, da su consentimiento para que este la robe. El Capitán organiza el rapto.

##### Cuadro 2

Águeda relata lo sucedido a Fátima, una mora, ahora criada suya, que en Árgel era mujer del Rey. Entra Luisa con la carta de respuesta del Capitán. Águeda lee la carta. Mientras las tres mujeres hablan, entra don Melchor, hermano de Águeda, quien vuelve, sin preaviso, de Salamanca, donde es estudiante. Su hermana le acoge y, acto seguido, sale don Pedro. El padre habla aparte con Melchor y le cuenta, muy contento, que su hermana está a punto de ser raptada por un Capitán. El padre le pide a su hijo que cante mientras hablan para que así Águeda no pueda escucharlos. Melchor canta. Águeda y Fátima hablan; la criada, al mismo tiempo, canta. Entretanto, se oye al Sargento pregonar por la ciudad que por la noche Águeda va a ser raptada; sin embargo, nadie, bajo amenaza de ser exiliado a Bujía, tiene que aparecer en el acto. Siguen comentarios de Águeda, Fátima, don Pedro y Melchor. El Capitán y el Sargento llegan a la casa de la doncella. En el escenario están también don Pedro, Melchor, Fátima y Luisa, escondidos. El galán y la dama, a oscuras, entablan un diálogo de amor. Los dos se ven constantemente interrumpidos por las intervenciones de los otros personajes que hablan entre sí desde sus escondites. El Capitán, al escucharlos, pregunta quiénes son. Acto seguido, al Capitán se le cae un papel que se convierte en el pretexto por una discusión entre él y Águeda. Salen don Pedro y Melchor. Ya que los dos han revelado su presencia, el Capitán está obligado a llevarse los a Valladolid, optando por dejar a Águeda. Tras las quejas de la doncella, decide llevarse a ella también. Todos parten para Bujía.

#### Segunda jornada

##### Cuadro 1

Durante una tormenta, el navío con todos los personajes se va a pique. Todos escapan de la furia del mar, excepto Águeda, y nadie se preocupa por rescatarla. En la playa se encuentra Muley, rey de Argel, con su cortejo, que se lanza a las olas para salvar a la doncella, que se desmaya después de haber sido salvada. El Rey se prenda *ipso facto* de Águeda, que corresponde de inmediato su amor. El Capitán, que asiste al galanteo irrumpe en la escena, pretende la restitución de su enamorada y afirma que va a sitiar Bujía. Todos los moros se marchan, llevándose a Melchor, menos Muley, que empieza a discutir con Águeda. La dama se queda con el Capitán.

##### Cuadro 2

Fátima, celosa, quiere reconquistar a su esposo. Acompañada por las moras del serrallo, pasa por delante de Muley, pero él no se perca de su presencia. Los coros de las moras y los de los moros empiezan a cantar, haciéndose el contracanto, así que los cristianos, que sitian la muralla, sienten que su resistencia se debilita. Águeda se rinde y Muley rechaza los galanteos de Fátima. Finalmente, Muley y la dama cristiana quedan a solas, pero Muley se marcha precipitadamente, dejando a Águeda desesperada.

#### Tercera jornada

##### Cuadro 1

Muley y Águeda se encuentran en el palacio del rey, hablando y bailando, lo que enfurece a don Pedro, ya que la mujer todavía no está casada. Para salvar el honor de su hija, se ofrece a sí mismo para casarse con ella. Águeda no le rehúsa, pero afirma que dará su mano al que sea capaz de describirla mejor. El ganador resulta ser Muley, pero el Capitán protesta y pretende que Águeda sea su esposa. Después de una discusión en la que intervienen también Melchor, Luisa y el Sargento, Águeda decide mandar degollar al Capitán. Fátima intenta convencer a Muley de que no se case con la dama cristiana, pero el Rey no la escucha y ordena que todos se pongan a bailar. Al llegar el Capitán con el intento de matar a Águeda, don Pedro le pregunta si está contenta con su futuro esposo, el Rey. Sigue la música.



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

El Rey, nochetiempo, dos moros están esperando a Fátima, que sale acompañada por una criada. Fátima le propone que ambos se suiciden. Al llegar Muley y el Sargento, Fátima y el capitán se van por una ventana, le entrega una carta de Águeda a Muley, creyendo que es el Capitán. Sale don Pedro, con Fátima y el Capitán, y luego sale Melchor, cantando. Su padre la interrumpe y le hace el juicio. Don Pedro, Melchor y Águeda se ponen a discutir. También intervienen Fátima y el Sargento en un disparatado juego verbal. Los músicos tañen y cantan las coplas tradicionales de *La renegada* que recibe Águeda, que se siente ultrajada por ser el objeto de una copla, y entonces pide al Rey que deje ir a España. Los cristianos se embarcan en un navío con su chusma y los moros se despiden. Muley, anuncia que se acaba la comedia.

Este esquema que ilustra la coordenadas espaciales y cronológicas que estructuran la comedia y, escenográficas adoptadas para la realización del espectáculo:

	<b>Jornada I (número de cuadros: 2)</b>
les	<b>Espacio:</b> calle de Valladolid, casa de doña Águeda. Día / noche. <b>Duración:</b> número indeterminado de horas.

<b>Duración entreacto</b>	Número indeterminado de días.
<b>Referencias espacio-temporales</b>	<b>Jornada II (número de cuadros: 2)</b> <i>Espacio:</i> mar y playa de Argel. Día. Muralla de la ciudad. Día. Muralla de la ciudad. Noche. <i>Duración:</i> número indeterminado de horas: 1 día.
<b>Duración entreacto</b>	Duración de difícil cálculo; podrían ser unos minutos, unas horas o unos días.
<b>Referencias espacio-temporales</b>	<b>Jornada III (número de cuadros: 4)</b> <i>Espacio:</i> palacio del rey Muley. Momento temporal indeterminado. Jardín del palacio. Noche. Puerto de Argel. ¿Noche? Plaza de armas. ¿Noche? Puerto de Argel. Madrugada. <i>Duración:</i> número indeterminado de horas entre día y noche.
<b>Duración total de la pieza</b>	Número indeterminado de días.

21 *La renegada de Valladolid* constituyó el eje central de la fiesta teatral que tuvo lugar en el Buen Retiro precisamente para celebrar la solemnidad de san Juan de 1655. De hecho, la pieza se complementó con una serie de piezas breves: fue precedida por una loa de Antonio de Solís; entre la primera y la segunda jornada se representó el *Baile del contraste de amor* de Juan Vélez de Guevara; entre la segunda y la tercera jornada se puso en escena el *Baile entremesado de los hombres deslucidos que se pierden sin saberse cómo ni cómo no* de Jerónimo Cáncer, y remató la fiesta el *Entremés de la noche de san Juan Juan Rana en el Prado con escribano y el Alguacil [sic]*, también de Cáncer. Todas esas piezas de teatro breve y la comedia misma están conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el manuscrito con signatura 17192, ahora consultable en la *Biblioteca Digital Hispánica*<sup>21</sup>.

22 Ahora bien, la esquematización propuesta arriba evidencia los marcos geográficos y las etapas temporales por las que se exhibe la línea diegética de la pieza. Es obvio que la incoherencia argumental y 'lógica' consustancial a estas piezas contagia la estructura espacio-temporal. Se podría afirmar que el que articula las comedias burlescas es un cronotopo 'degradado', dado que ni el espectador ni el lector, por lo general, consiguen detectar los cambios de lugar ni el transcurso del tiempo, que de hecho se subsiguen de manera caótica, sin atenerse a ninguna norma de causalidad o lógica argumental: lo que predomina es la inconexión. Buen ejemplo de ello es lo que ocurre en el tercer acto, cuando en los vv. 1764-1765<sup>22</sup> don Pedro dice: «Aquí estamos / en Palacio», y presumiblemente mientras se encuentra en el mismo lugar, afirma: «Un bajel / viene acá tras el puerto»; a continuación, en los vv. 1890-1891, uno de los moros reza: «Vuelve a mirar a la puerta / del mar» y tras el v. 1891 se lee la acotación que manifiesta la repentina aparición de un navío: «Aquí se descubre el navío; dentro chusma de marineros». Dicho procedimiento de aparición repentina, además, es una señal inequívoca de la voluntad de diferenciación de los textos dramáticos burlescos respecto a las formulas literarias y dramáticas de los géneros 'serios'.

23 Sin embargo, la delimitación de un cronotopo, desde luego distante del bajtiniano, permite localizar los espacios en los que se desarrolla la intriga. En la primera jornada los personajes se mueven entre dos espacios: el exterior de la calle y el interior de la casa de doña Águeda; los dos espacios se comunican gracias al balcón por el que se asoma la dama, ese balcón normalmente prohibido a la doncella que quiera mantener a salvo su honor, y que en este caso se abre y desencadena la acción dramática. Por el balcón, membrana entre lo exterior y lo interior, el espectador entra en la casa de la dama e incluso en su propio cuarto<sup>23</sup>.

24 Por lo tanto, como en el primer acto de *La renegada*, se desarrolla en la casa de la dama donde se plantea la acción, se teje y se desteje la urdidumbre dramática, parten cartas dirigidas a galanes y vuelven mensajes para las damas, convirtiéndose en motivo de equívocos, se organizan citas nocturnas aparentemente secretas, ya que además del galán y la dama y sus respectivos criados, están presentes los padres de la dama, los amigos del galán, y un largo etcétera, que se esconden en los lugares más impensables<sup>24</sup>.

25 No hay que olvidar que, aunque el primer acto tenga la fisonomía de una comedia urbana, *La renegada de Valladolid* es una pieza burlesca que parodia una estructura dramática novelesca. Por lo tanto, no sorprende el hecho de que la primera escena del segundo acto se desarrolle en mar abierto, en medio de una tempestad, con todos los personajes hasta ahí aparecidos a punto de naufragar. El espacio de la representación en el segundo acto es completamente exterior repartiéndose entre el mar y la playa. Este cambio repentino de ambientación no resultaba desconcertante para el espectador, siendo *La renegada de Valladolid* un texto característico de la segunda época del teatro aurisecular, en el que se tiende a la difuminación y combinación de distintas tipologías de piezas, que acaban perdiendo sus rasgos definitorios.

26 El tercer acto, tal y como el primero, se despliega entre un espacio interior, el del Palacio de Muley, y un espacio exterior que involucra la plaza de armas y el puerto de la ciudad de Argel, configurándose el jardín del Palacio del Rey, donde empieza el segundo cuadro de la jornada, como un ambiente intermedio entre lo interior y lo exterior.

27 Por último, algunas consideraciones sobre los cuadros. El número es muy reducido: dos en cada jornada. No se trata de un dato sorprendente si se tiene en cuenta la brevedad de las piezas burlescas que se corresponde con su tendencia a reproducir y a enfatizar en clave cómica los momentos culminantes de los hipotextos, prescindiendo de cualquier elemento secundario.



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

## Propuesta en escena

Las conjeturas propuestas para la puesta en escena, merece la pena hacer otra consideración. Si se tiene en cuenta que aparece en la portada del manuscrito, o sea que la fiesta tuvo su núcleo en la comedia o en el entremés, es lógico pensar que el lugar elegido para la representación fue el Salón del Buen Retiro el día de san Juan de 1655. Este documento que parece desmentir lo que se afirma en el manuscrito.

reproduce a continuación, según el cual —como se lee en el recuadro en el margen izquierdo del documento— la distribución de los aposentos del Coliseo, tal y como fue ordenada por don Luis Méndez de Haro y Sotomayor, I duque de Montoro (1603-1661), que desempeñaba —por aquella época— el cargo de Alcaide

del *Salón de los aposentos del Real Sitio del Buen Retiro*, por Joseph de Villareal (1655). (Archivo General de Indias, Leg. 667)

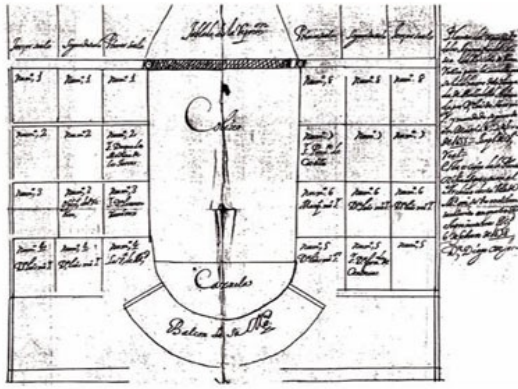
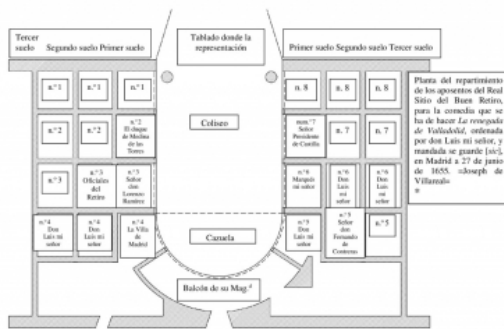


Fig. 1. Planta del Coliseo del Buen Retiro para la representación de La renegada de Valladolid (1655). Archivo General de Palacio, Sec. Administrativa, Espectáculos, leg. 667

30 Se facilita también un diseño hecho *ex novo* para que la planta sea más fácilmente legible.

Figura 2: transcripción de la *Planta del repartimiento de los aposentos del Real Sitio del Buen Retiro*, por Joseph de Villareal. La transcripción de dicha planta fue realizada por la arquitecta Sonia Santoro (1655).

En el recuadro en el margen derecho de la planta, el asterisco indica una parte que no se consiguió descifrar. Solo se puede entender que se trata de una copia sacada del original conservado en el «Archivo desta Villa» y leer una fecha: 6 febrero de 1658.



31 ¿Qué opinar frente a la discrepancia de estos datos? Se sabe, gracias a un estudio de Sáez Raposo<sup>26</sup>, que, dentro del macroespacio del Buen Retiro, además del Coliseo para la representación de las fiestas más aparatosas y que necesitaban de una dimensión más amplia para la performance,

se usaron como lugares de representación tanto estancias interiores como exteriores: los Cuartos del Rey, de la Reina o del Príncipe, los jardines, el Salón Grande, el Salón de Reinos, el Saloncete, el Saloncillo, la Sala de las Burlas, la Armería, la Pieza de las Audiencias, el estanque grande, los canales, la ermita de San Pablo, las diferentes plazas de palacio (la Plaza Grande, el Patinillo, el Patinejo) y el Jardín del Caballo

Saez Raposo proporciona un dato aún más importante:

Dependiendo de la magnitud del evento que se quisiera celebrar se elegía un espacio u otro dentro del Buen Retiro. Obviamente, como he señalado, el Coliseo se reservaba para los de mayor trascendencia. En ocasiones, se preparaba la fiesta, pero el emplazamiento donde se iba a desarrollar *no se decidía hasta el último momento* <sup>27</sup>.

32 Las observaciones de Sáez Raposo, aunque no arrojen completa luz sobre esta divergencia de datos, autorizan a avanzar una conjetura. Dando por sentado que no hubo una decisión de «último momento» por lo que se refiere al estreno de la fiesta, que debió de tener efectivamente lugar en el Coliseo en el día de san Juan, como es razonable opinar vista la aparatosidad desplegada en la comedia, lo más probable sería que en los días que siguieron la fiesta de san Juan, hubiera efectivamente una *mise en scène* en versión *minor* en el Salón Dorado para un público más reducido y una utilización de recursos escenográficos mucho más limitada.

33 Es más probable es que al copista —que confeccionó el manuscrito 17192— le llegaran informaciones viendo en la portada: «Comedia burlesca / De / La renegada de Valladolid / escrita / Por tres Mag.d / en el salon del buen retiro / Dia de San Juan / año 1655».

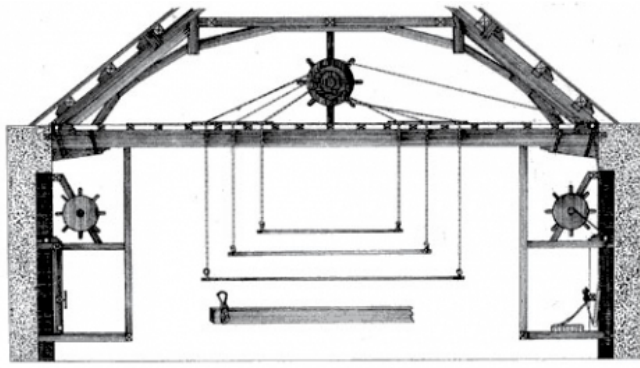


Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

s relativas a la puesta en escena, a pesar del hecho de que Baccio del Bianco era el escenógrafo, no se encontró ningún tipo de documento que vinculara al artista italiano con la representación *l* y las piezas breves que la complementaron. Y no porque no se tratase de una puesta en escena más bien lo contrario: recuérdese la cita de Barrionuevo quien, impresionado, cuenta: «entró un n alto donde se hacía, con cuatro mujeres en él y dos mulas que le tiraban, siendo otra mujer el dolo con una tramoya por las escaleras, como si lo hiciera en una de las calles del Prado»<sup>28</sup>.uede imaginar que se colocó y se fijó el coche con las mulas y los actores en una tabla de madera lar' todo al escenario. Posiblemente se utilizó una maquinaria muy parecida a esta<sup>29</sup>:

ria'.

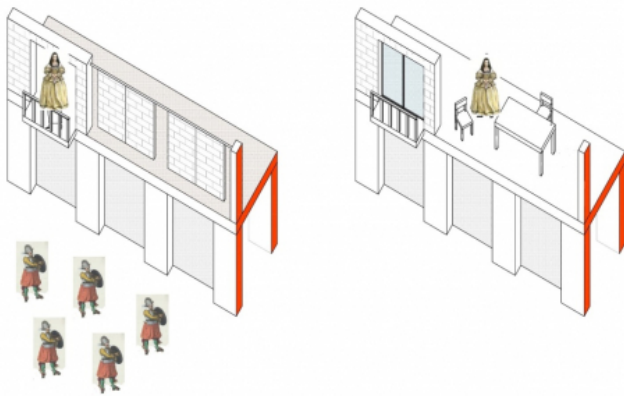




Se trata de un aparato movido por «maquinaria especializada —poleas, garruchas, tornos, cilindros cabestrantes, grúas— y por medio de dos series de contrapesos que descendían a plomo desde «el desván de los tornos» a través de unos escotillones abiertos [...], en los dos suelos de los corredores, hasta el foso del teatro»<sup>36</sup>.

- 36 Pasando a la primera jornada de la comedia, se ha señalado que el espacio de escenificación se reparte entre el interior y el exterior, que se comunican a través de un balcón. Lo más habitual en los corrales de comedias era hacer coincidir la ventana y/o balcón con el corredor. Pero el Coliseo no era un edificio preexistente adaptado a la necesidad de la puesta en escena una y otra vez, sino un espacio específicamente construido para representaciones teatrales. Por lo tanto, lo más probable es que los dos distintos espacios correspondían a dos niveles del escenario: el inferior, el del tablado, tendría la función de representar la dimensión de la calle donde desfilan los soldados y una superior que tendría que indicar tanto el balcón como la dimensión interna, la casa de la dama.
- 37 Pero, ¿cómo se podrían escenificar al mismo tiempo el balcón y la parte interna de la casa? Una posibilidad sería que se erigiese una estructura realizada de madera, con vigas y tablas, de cara al público. Sobre esta estructura se construiría una pared efímera donde se pondría una ventana. Dicho artilugio estaría colocado más adentro con respecto a la línea delantera de la estructura principal, porque también haría falta fabricar un balcón. Al lado de esta ventana hubiera tenido que haber una pared. Sin embargo, esta última hubiera sido un obstáculo cuando la acción se desplazaría al interior de la casa; por lo tanto, la solución sería una pared móvil. Nos inclinamos a creer que no se optaría por una cortina: hubiera sido una solución muy poco 'artística' para el Coliseo del Buen Retiro. Más probable sería que se colocasen al lado de la pared efímera dos o más bastidores, sobre los que se reproduciría un muro, a lo mejor diseñando ladrillos. Aún mejor hubiera sido que los bastidores fuesen corredizos, de manera que tirándolos de una cuerda o un sistema de cuerdas descubriesen el interior de la casa de doña Águeda. Como en una «casita de muñecas»<sup>31</sup>, semejante a la que aparece abajo<sup>32</sup>:

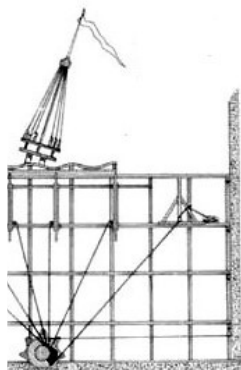
Figura 4: Sistema de la pared móvil.



- 38 En la segunda jornada se cambia completamente de ambientación: todos los personajes que estaban presentes en la primera aparecen en un barco que está a punto de naufragar, según reza la acotación introductoria: «*Dentro voces de tormenta*». El entramado textual es muy explícito: «Sargento: ...¡Que se nos traga el mar!» (v. 725); «Águeda: ¡Las ondas crecen grandes y redondas!» (v. 727); «Melchor: ¡El mar delira con el crecimiento! / Capitán: ¡Todas las velas despabila el viento!» (vv. 729-730); «Sargento: A pique va el bajel» (v. 725). La acotación que sigue al v. 744 dice: «*Van saliendo todos cayendo, como ahogados de la mar*». Ahora bien, hay que imaginar que «el bajel» estaría justo en el centro del tablado, gobernado por una



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar



39 Probablemente, las olas serían de una estructura de piezas de cartón o madera sutil pintada que se podía mover con un sistema de cuerdas, simulando el movimiento del mar. La tormenta necesitaba el empleo de efectos especiales, no sólo sonoros, como los apuntados en la acotación, sino también ópticos. Los primeros, o sea los ruidos de tempestad, comprendían el viento y el trueno; el viento «se imitaba haciendo girar a gran velocidad unas pequeñas placas de madera de nogal flexibles»<sup>34</sup>, mientras que el trueno «se simulaba con el deslizamiento de bolas de piedra o hierro de treinta libras de peso»<sup>35</sup> «por una artesa o canal de madera inclinado, pero también se podía hacer simplemente con tambores»<sup>36</sup>. Los efectos ópticos propios de una tempestad suponían reproducir rayos y relámpagos; estos últimos «los simularía otra persona situada por detrás del decorado en un sitio alto, teniendo una cajita llena de polvo de barniz en cuyo centro había unos agujeros y una candelilla encendida»<sup>37</sup>, mientras que el rayo se «fabricaba con cartón pintado de oro refulgente [que] se colgaría de un hilo atado en uno de sus extremos»<sup>38</sup>.

40 La acotación que sigue a la escena reza: «*Van saliendo todos cayendo, como ahogados, del mar*» (v. 737+); es decir que la acción se sitúa inmediatamente después del naufragio mostrando a los personajes que a duras penas salen del mar y llegan sin fuerzas a la playa: «Capitán: La nave se rompió, ¡válgame el cielo! / Sargento: Sacóme a puerto la fortuna perra. / Pedro: Al mar no hay cosa como echarla tierra. / Luisa: Salada es la agüecilla como el llanto. / Fátima: Otra vez que me ahogué, no tragué tanto / Melchor: Todo me hice una sopa. ¿Hay tal disgusto?» (vv. 738-743). Ahora bien, parece legítimo atreverse a lanzar una hipótesis sobre la puesta en escena de este paisaje: después de representarse el momento pre-naufragio, a lo largo del escenario correría una cortina, detrás de la que los artesanos quitarían los aparatos relativos al navío y al mar para poner bastidores, simulando una playa, y los actores entrarían en unos escotillones; cuando se volviera a abrir la cortina, todos los cómicos saldrían de las aberturas en el suelo del escenario y, después de levantarse, fingirían caer, devastados por la tempestad y el naufragio. Todos, excepto María del Prado que interpretaba a doña Águeda, que quedaría medio cuerpo arriba fuera del escotillón, estarían pidiendo socorro y agitando los brazos, aparentando estar a punto de ahogarse. También sería posible que delante de esta última trampilla estuviese colocada una pieza del decorado anterior para crear la ilusión de las ondas del mar contra las que combatía la doncella.

41 Otra interesante cuestión que atañe a la puesta en escena se plantea a principios del segundo cuadro de la misma jornada. La acción se desarrolla en Argel, de día y en un espacio exterior; la acotación v. 1177+ reza: «*Vanse, saliendo a lo alto de la muralla, el Sargento, Luisa, don Pedro, doña Águeda y el Capitán y la coronan toda*». En un corral de comedias, dicha muralla se habría situado, tal y como un monte, un despeñadero o una torre, a la altura del primer corredor, cubriendo la balconada y el espacio inferior con un lienzo en que se pintarían ladrillos para dar el efecto de un muro. Cubiertos por el mismo lienzo estarían también las rampas escalonadas por las cuales los actores subirían y bajarían, porque según apunta Ruano, «los muros, naturalmente, están para ser escalados»<sup>39</sup>. Al cumplir estas estructuras su función en la escenificación, el lienzo se retiraría y el balcón reaparecería ante los espectadores. Para el Coliseo habría que imaginar una práctica escénica distinta: se podría conjeturar que los carpinteros construyeran una estructura de madera, que podría igualmente cubrirse con un lienzo pintado con ladrillos y almenas, pero también se podrían utilizar papel maché o estuque. La estructura, que permanecería al fondo del escenario hasta el momento de su utilización, tendría que ser móvil; incluso se puede aventurar que, para agilizar los cambios de escenario, este aparato se moviera sobre carriles.

42 También merece la pena señalar que inmediatamente después del 'sitio' y la 'toma' de la muralla por parte de los cristianos, llega, ya convertido y dedicado a la causa de Muley y de los moros, Melchor a caballo, un caballo de carne y hueso. Casi seguramente esta *entrée*, de gran impacto escenográfico, era en realidad fácilmente practicada en los corrales de comedias. En un fragmento de *El viaje entretenido* (1603), citado por Ruano de la Haza, Agustín de Rojas escribe que ya a finales del siglo XVI: «sacábanse ya caballos / a los teatros, grandeza / nunca vista hasta este tiempo»<sup>40</sup>. El estudioso, sin embargo, apunta que «no era factible, ni aconsejable hacer subir los caballos con o sin jinete a los tablados comerciales del siglo XVII, aunque, quizá hubiera ocasiones excepcionales en que se esto hiciera»<sup>41</sup>; y aclara: «cuando aparecen caballos sobre el tablado, lo lógico será concluir que la obra en cuestión fue pensada para ser representada en un teatro palaciego o en la plaza de una ciudad»<sup>42</sup>; de hecho, la experiencia empírica demuestra que un caballo no tendría ninguna dificultad en subir (y bajar) escaleras que llevarían al mismo centro del Coliseo del Buen Retiro.

43 Por lo que se refiere al primer cuadro de la tercera jornada no hay cuestiones de particular relieve, mientras que la situación es distinta en el segundo cuadro: la acción se desplaza desde el interior del palacio al jardín. De hecho, la indicación escénica que acota el v. 1606 reza: «*Vanse [todos] y salen dos moros en el jardín, y aquí se ha de mudar el teatro todo*». Ahora bien, «se ha de mudar el teatro todo» implica un cambio completo de decorado: en este caso la solución más inmediata sería pensar en una serie de bastidores que por un lado tuvieran pintada una escenografía adecuada a un salón de un palacio real y por el otro los bastidores tendrían que reproducir el trasfondo de un jardín. Habría dos series de bastidores laterales, uno a la derecha y el otro a la izquierda, y estarían más separados cuanto más cerca del espectador y más juntos cuanto más lejos, produciendo así una sensación de perspectiva frontal. Al cambiar la ambientación, se harían girar los bastidores de 180º cambiando completamente el decorado.

44 Sin embargo, no hay que descartar la hipótesis de que los escenógrafos hubiesen montado un escenario giratorio. Desafortunadamente en el conjunto de documentos sobre las puestas en escenas palaciegas del Siglo de Oro español no hay rastro de este tipo de máquina teatral, pero sabemos que las realizaciones de las piezas cortesanas de Calderón, gracias a aparatos y maquinarias muy elaboradas, fueron muy espectaculares. Los dramaturgos más ilustres de la corte, de hecho, trabajaron antes con Cosme Lotti y después con Baccio del Bianco. Ambos eran florentinos, como Tommaso o Thomas Francini (1571-1648 /1649), un valioso ingeniero hidráulico, que, colaborando con su hermano Alessandro, vivió y trabajó en la corte de los reyes franceses Enrique IV y Luis XIII<sup>43</sup>. Dentro de este contexto las invenciones hídrico-mecánicas de Francini ciertamente constituyeron el ámbito al que el ingeniero florentino se dedicó con más ahínco<sup>44</sup>.

45 Pero, el campo de interés de Tommaso no se limitó al diseño y a la realización de obras arquitectónicas y/o hidráulicas: de vo competencia en la organización de fiestas en la corte y acontecimientos públicos; además, se o que brilló como escenógrafo. En un libreto que se imprimió en ocasión de la puesta en escena *naud*, que tuvo lugar el 29 de enero de 1617 se deja constancia de un escenario giratorio<sup>45</sup>.



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

5 años antes de la puesta en escena de *La renegada de Valladolid* de Monteser, Solís y Silva, en la o en la Grand Salle del Louvre, el día 23 de enero, se utilizó un escenario giratorio. No hay, por lo esis de que los escenógrafos de Coliseo del Buen Retiro tuvieran a su disposición un aparato tren noticias de su existencia en los documentos conservados. Esta maquinaria explicaría la *udar el teatro todo*; es decir que montando dos grandes paneles perpendiculares al escenario, r el escenario, «se mudaría el teatro todo». Se ha escrito *dos paneles* porque, cuando la acción se iento dado, de una ventana que da al mismo, se asoma Luisa; por lo tanto, hay que imaginar que dejado un espacio hueco, que fuera grande lo suficiente para que la actriz pudiera pasar por él y tana no sería más que un recuadro cortado en el panel.

scénico costantemente aprovechado por los dramaturgos del Siglo de Oro y, por este motivo, calizado y lo que cambiaba eran los niveles de elaboración; este nivel podía ser más o menos d días, donde el jardín se podía simular con unos enramados, flores, árboles que podían ser reales o con flores, fuentes y avejillas<sup>46</sup>. Por otra parte, en una representación en el Coliseo del Buen

Retiro, es probable que el decorado fuese muy elaborado y que los árboles, las plantas, las flores, las aves y las fuentes eran reales.

48 Finalmente, se pasa a analizar otra acotación, la que precede el v. 1892 y la partida de los cristianos hacia España: «*Aquí se descubre el navío; dentro, chusma de marineros; en la proa, Úrsula, Ge[r]trude y moras y Muley*». Ahora bien, en la secuencia anterior el espacio diegético representado era el del jardín del Palacio; la acotación citada, en cambio, apunta a una dimensión exterior, en proximidad de la playa o del puerto; parece obvio que la aparición del navío estaba pensada para ser repentina: de hecho, el verbo clave es «*se descubre*». Evidentemente la embarcación estaría colocada en un espacio poco visible y cubierta. Es probable que los actores se acercaran a ella mientras se la descubría manualmente o tirando de una cuerda suspensa atada al lienzo o cortina que la ocultaba<sup>47</sup>.

49 Esta observación, junto con todos los datos rastreados del análisis de la comedia, incluso en su vertiente de *texto material*, y del caldo de cultivo donde se elaboró y escribió, teniendo presente el *parterre* al que estaba destinado, llevan a unas reflexiones finales. Ante todo, resulta muy claro que, aún siendo la comedia el eje del espectáculo, no era el espectáculo todo, sino el centro de uno más amplio y articulado: *la fiesta teatral*, aparatosa y extravagante<sup>48</sup>. Buena prueba de ello es el manuscrito que transmite la comedia, en que se encuentran copiadas también las piezas breves que la complementaban, que, según resulta también de las crónicas coetáneas, no eran teatro de mero ‘acompañamiento’, sino partes de las que no se podía prescindir en la fiesta palaciega, tan esperadas y aplaudidas como la comedia. En segundo lugar, resulta evidente que el teatro palaciego áureo, tal y como el teatro áureo en su conjunto, no estaba organizado en compartimentos estancos, en el que el dramaturgo escribía para una compañía sin conocer a los actores que formaban parte de ella, y el autor de comedias arreglaba el texto para la puesta en escena para dejarlo después en las manos de los escenógrafos. Se trataba, por lo contrario, de un sistema muy fluido en los que dramaturgos, actores, tramoyistas y los mismos escenógrafos trabajaban codo con codo, compartiendo competencias y estableciendo relaciones profesionales continuativas. Un sistema en el cual todos y cada uno, dramaturgos, representantes y escenógrafos, eran conocidos personalmente, apreciados, requeridos y mimados por los mismos Reyes, cuya diversión constituía una próspera actividad económica para un pequeño ejército de trabajadores<sup>49</sup>.

## Breve apéndice sobre la Alcaldía del Buen Retiro

50 *La Planta del repartimiento de los aposentos del Real Sitio del Buen Retiro*, diseñada por Joseph de Villareal (1655), según se lee en el recuadro en el margen izquierdo del plano, reproduce la repartición de los aposentos del Coliseo, tal y como fue ordenada por don Luis Méndez de Haro y Guzmán, VI marqués del Carpio, I duque de Montoro (1603-1661)<sup>50</sup>, que desempeñaba por aquella época el cargo de Alcaide del Buen Retiro.

51 Ahora bien, los documentos consultados y el manuscrito mismo indican como fecha de representación ante Sus Majestades el día de san Juan, o sea, el 24 de junio, mientras que la plantilla lleva la fecha del 27, precisando que la comedia «se ha de hacer»; por lo tanto, la puesta en escena a la que se refiere la planta tendría lugar, para un público menos selecto, de amigos y personas del *entourage* de don Luis Méndez de Haro, en una fecha posterior al 27 de junio<sup>51</sup>.

52 En la planta, algunos aposentos resultan no asignados; quizás serían ocupados por invitados del último momento; dos se destinaron respectivamente a los «Oficiales del Retiro»<sup>52</sup> y al «Señor Presidente de Castilla»; al mismo Marqués aparecen reservados un aposento en el segundo y tercer suelo, cuarta fila del lado izquierdo; uno de primer suelo, cuarta fila, y uno para cada suelo de la tercera fila en el ala izquierda. A Lorenzo Ramírez de Prado se le reservó un aposento del primer suelo de la tercera fila, en la a la derecha. Ramírez de Prado, miembro del Consejo Real de Castilla, colaboraba con Méndez de Haro en su función de Alcaide del Buen Retiro. Consta, de hecho, que «fue protector de la fiesta celebrada en el Coliseo del Retiro para la venida de la Reina y actuó como Asesor del Real Bureo de la Reina»<sup>53</sup>.

53 Un aposento, de segundo suelo, cuarta fila en el lado izquierdo, fue destinado también a don Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras (post 1593-1661), Secretario del Despacho Universal (1648-1651)<sup>54</sup>, cargo que suponía una estrecha cooperación con el valido.

54 A Ramiro Felipe Nuñez de Guzmán, II duque de Medina de las Torres (1600-1668), se le reservó un aposento de tercer suelo, segunda fila en el lado izquierdo. El Duque fue un personaje de primer plano en el entorno de Felipe IV, llegando incluso a ser nombrado virrey de Nápoles (1637-1644)<sup>55</sup>. Recordamos que entre él y don Luis de Haro hubo un pleito para el título de Conde-Duque de Olivares, al que Medina Torres aspiraba, siendo miembro de una rama menor de la casa de Guzmán y habiéndose casado con la hija del primer Conde-Duque, María de Guzmán, de la que enviudó en 1626. A pesar del juicio que los vio enfrentados, Medina Torres aparece entre los huéspedes de don Luis de Haro para la representación de *La renegada de Valladolid* en las postrimerías del mes de junio de 1655.

55 Pero las disputas entre Medina de las Torres y la familia de don Luis de Haro no habían acabado; de hecho, Haro delegó el cargo y todo lo que a espectáculos se refería en su hijo, don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Liche y del Carpio, nombrado nuevo Alcaide el 11 de septiembre de 1658, en sustitución de su padre. Don Gaspar llevó adelante su cargo con mucha dedicación, colaborando de manera muy proficua con Baccio del Bianco.

56 El ahínco de don Gaspar fue, quizás, excesivo: se sabe que intentó «usurpar algunas prerrogativas del Mayordomo Mayor [y entrometerse] en las funciones de otros dignatarios palaciegos, entre ellos el propio Velázquez»<sup>56</sup>. Todo ello, junto con su discutible conducta personal, debió de convencer al Rey de que había llegado el momento de relevar a don Gaspar de su cargo; de hecho, el 29 de diciembre de 1661, nombró al duque de Medina Torres nuevo Alcaide del Buen Retiro, dejándole al Marqués la supervisión de las representaciones en el Pardo y en Valsaín.

57 Su despedida del cargo de Alcaide del Buen Retiro desencadenó la ira de don Gaspar que llegó a maquinarse un esbirro para que hiciese explotar unos cartuchos de pólvora en el Coliseo, donde se preparaba estolendas de 1662 de *El hijo del Sol*, *Faetón*, de Calderón de la Barca. Al darse cuenta de que su oía escapado de las manos, dado que el Coliseo se encontraba muy cerca de los apartamentos de criado suyo hubiera podido denunciarlo. El Marqués lo envenenó. Por todos esos actos delictivos, fue condenado a dos años de prisión y a ocho de destierro.

tre 1648-1661, el Coliseo fue teatro —nunca mejor dicho— de una serie de controversias que se su alcaldía era un cargo muy codiciado tanto por el innegable prestigio social que conllevaba, que derivaban ganancias muy lucrosas. Pero, sobre todo, se trataba de un papel clave porque nía al Rey y un lugar privilegiado en las intrincadas redes de poder en la España del ocaso de los



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

tutografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. *Catalogo e studio*, intr. Fausta

rador», en *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, pp. 112-140.

es en las fiestas teatrales en el Palacio del Buen Retiro (1650-1660)», en prensa.



ARATA, Stefano, «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en Arata, Stefano, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda, Pisa, ETS («Biblioteca di Studi Ispanici», 4), 2002, pp. 191-209.

BACCI, Mina, «Lettere inedite di Baccio del Bianco», *Paragone*, 157, 1963, pp. 68-77.

BARRIONUEVO, Jerónimo de, *Avisos* (1654-1658), ed. Antonio Paz y Méliá, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Yello, Impresor de la Cámara de S. M., 1892, tomo I.

BORDIER, René, Étienne DURAND y Pierre GUÉDRON, *Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le dimanche XXIX<sup>e</sup> jour de janvier. M. Vtc. XVII. Avec les desseins, tant des machines & apparences différentes, que de tous les habits des masques*, Paris, Pierre Ballard, 1617; enlace: <https://archive.org/details/discoursauvrayduooodura>; fecha de consulta: 22 de octubre de 2020.

BROWN, Jonathan, y John H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.

CHAVES MONTOYA, María Teresa, «El Buen Retiro y el Conde-Duque de Olivares», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, pp. 217-230.

CHAVES MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.

*Escribense los sucesos de la Europa, y otras partes desde el abril de 1652 hasta el mayo de 165*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 2384.

FERRER, Teresa, «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, 2003, pp. 27-37.

FERRER, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008 [DVD].

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, «La alcaldía del Buen Retiro y los festejos reales», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 46, 2006, pp. 71-99.

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, «El Marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y “Superintendente” de los Festejos Reales», *Anales de Historia del Arte*, 20, 2010, pp. 145-182.

GREER, Margaret Rich, y John E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707: estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1997.

HAMER-FLORES, Adolfo, «Los secretarios del Despacho Universal de la monarquía hispánica durante el reinado de Felipe IV (1621-1665)», *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos* (Sección historia de las instituciones), 41, 2019, pp. 505-525.

INIESTA, Amalia, «Fiesta barroca», *Edad de Oro*, 29, 2010, pp. 115-135.

LOBATO, María Luisa, «Un actor en Palacio. Felipe IV escribe sobre Juan Rana», *Cuadernos de Historia Moderna*, número monográfico, 23/monografía 5, 1999, pp. 79-111.

MAESTRE PAYÁ, Rafael, «Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 11, 1992, pp. 239-250.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, «Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis», *Studia historica. Historia moderna*, 31, 2009, pp. 127-152.

MONTESER, Francisco Antonio de, y Lope de VEGA, *De la tragicomedia a la comedia burlesca: «El caballero de Olmedo» de Lope de Vega y F. Monteser*, ed. Celsa Carmen García Valdes, Pamplona, EUNSA, 1991.

MONTESER, Francisco Antonio de, Antonio de SOLÍS y RIBADENEYRA y Diego de SILVA, *La renegada de Valladolid*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 17912. Consultable en *Biblioteca Digital Hispánica*; enlace: <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=renegada+de+valladolid&languageView=es&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber> fecha de consulta: 27 de noviembre de 2020.

MONTESER, Francisco Antonio de, Antonio de SOLÍS y RIBADENEYRA y Diego de SILVA, *La renegada de Valladolid*, ed. Frédéric Serralta, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2002, tomo III, pp. 175-291.

PRIEST, Harold, «Marino, Leonardo, Francini, and the Revolving Stage», *Renaissance Quarterly*, 55/1, 1982, pp. 36-60.

PRUNIÈRES, Henry, *Le Ballet de Cour avant Bensérade et Lully. Suivi du ballet «La délivrance de Renaud»*, Paris, Henry Laurens, 1914.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egipto, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 33-60.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean Pierre Ressay, Madrid, Castalia, 1972.

RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenificación de la Comedia», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, eds. José María Ruano de la Haza y John Jay Allen, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-607.

SÁEZ RAPOSO, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

SÁEZ RAPOSO, Francisco, *Todo Madrid es teatro. Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2018.

SÁEZ RAPOSO, Francisco, «¿Qué “autores” de comedias trabajaron en el Coliseo del Buen Retiro en su época de esplendor (1650-1660)?», *Librosdelacorte*, 21, 2020, pp. 311-329.

SALAZAR Y CASTRO, Luis de, *Historia genealógica de la Casa de Silva*, Madrid, Melchor Álvarez y Mateo de Llanos, 1685, t. II.

SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, «Appicossi a render inmortale la sua memoria nel Regno». El virrey Medina de las Torres en Nápoles (1636-1644)», en *La nobleza y los reinos*, ed. Adolfo Carrasco Martínez, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2019, pp. 361-394.

SERRALTA, Frédéric, *Une tradition littéraire: «La renegada de Valladolid»: étude et édition critique de la comedia burlesque de Monteser, Solís et Silva*, Tesis doctoral inédita, Facultad de Letras de la Université de Toulouse, 1968.

SERRALTA, Frédéric, «La renegada de Valladolid». *Trajectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Franche-Ibérie Recherche («Études et Documents», 2), 1970.

SERRALTA, Frédéric, «Nueva biografía de Antonio de Solís», *Criticón*, 34, 1986, pp. 51-57.

SERRALTA, Frédéric, «Introducción» a *La renegada de Valladolid*, ed. Frédéric Serralta, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2002, tomo III, pp. 175-192.

SHERGOLD, Norman D., y John E. VAREY, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982.

STEFANI, Chiara, «Tommaso Francini», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana/Treccani, 50, 1998, pp. 227-245.

SUBIRATS, Rosita, «Contribution à l'établissement du repertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, 79,



s con la fiesta teatral del Barroco español: modelos, normas y rasgos», *Anuario Calderoniano*, 1 (volum

Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

do de un valido. Don Luis de Haro, Madrid, Marcial Pons Historia, 2016.

n/obra-visor/la-renegada-de-valladolid-comedia-burlesca-incmarchemos-cantando-h-13v-exp-vaya-dios-17-47e9-8a22-098dad866fic\_143.html; fecha de consulta: 30 de noviembre de 2020.

/portales/calderon\_de\_la\_barca/imagenes\_palacio/imagen/imagenes\_palacio\_11\_maquina\_o\_tramoya/; 020.

/portales/calderon\_de\_la\_barca/imagenes\_palacio/imagen/imagenes\_palacio\_09\_maquina\_o\_tramoya/; e de 2020.

1 Alviti, 2018, p. 128.

2 Serralta, 1970.

3 Alviti, en prensa.

4 Véase, a este propósito, Chaves Montoya, 1992.

5 Sobre esta época de esplendor del teatro palaciego con particular referencia al Coliseo del Buen Retiro, véanse tan solo Brown y Elliott, 2003, Chaves Montoya, 2004, Greer y Varey, 1997, Sáez Raposo, 2018 y 2020, Shergold y Varey, 1982 y Subirats, 1977.

6 *Escribense los sucesos de la Europa, y otras partes desde el abril de 1652 hasta el mayo de 1653*, f. 42.

7 Sobre la colaboración entre Calderón y Baccio del Bianco, véanse Chaves Montoya, 2004, pp. 171-218 y Maestre Payá, 1992.

8 Maestre Payá, 1992.

9 Un recorrido biográfico muy puntual de Antonio Solís lo ofrece Serralta, 1986.

10 Enlace: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-renegada-de-valladolid-comedia-burlesca-inc-marchemos-cantando-h-13v-expvaya-dios-con-el-h-84v/html/a134f2b7-88a7-47e9-8a22-098dad866f1c\\_36.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-renegada-de-valladolid-comedia-burlesca-inc-marchemos-cantando-h-13v-expvaya-dios-con-el-h-84v/html/a134f2b7-88a7-47e9-8a22-098dad866f1c_36.html); fecha de consulta: 30 de noviembre de 2020.

11 Enlace: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-renegada-de-valladolid-comedia-burlesca-inc-marchemos-cantando-h-13v-expvaya-dios-con-el-h-84v/html/a134f2b7-88a7-47e9-8a22-098dad866f1c\\_91.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-renegada-de-valladolid-comedia-burlesca-inc-marchemos-cantando-h-13v-expvaya-dios-con-el-h-84v/html/a134f2b7-88a7-47e9-8a22-098dad866f1c_91.html); fecha de consulta: 30 de noviembre de 2020.

12 Enlace: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-renegada-de-valladolid-comedia-burlesca-inc-marchemos-cantando-h-13v-expvaya-dios-con-el-h-84v/html/a134f2b7-88a7-47e9-8a22-098dad866f1c\\_143.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-renegada-de-valladolid-comedia-burlesca-inc-marchemos-cantando-h-13v-expvaya-dios-con-el-h-84v/html/a134f2b7-88a7-47e9-8a22-098dad866f1c_143.html); fecha de consulta: 30 de noviembre de 2020.

13 Para un estudio biográfico detallado de Francisco Antonio de Montesper, ver García Valdés en su ed. de *El caballero de Olmedo* (Lope de Vega y Montesper), 1991, pp. 42-44.

14 De Diego de Silva se que debió nacer alrededor de 1621, se sabe que era un miembro de primer plano de la nobleza española. De hecho, sus padres eran don Ruy Gómez de Silva de Mendoza y de la Cerda y doña Leonor Guzmán, princesa de Melito. Desempeñó cargos importantes en la Corte, incluso durante el reinado de Carlos II.

15 La cursiva es de quien escribe.

16 Barrionuevo, 1892, p. 366.

17 Un estudio completo y puntual sobre el actor Cosme Pérez, gracioso, quien acabó siendo conocido con el nombre del personaje que interpretaba en las tablas, *Juan Rana*, lo ofrece Sáez Raposo, 2005.

18 No está todavía claro a cuál de las dos hermanas Romero se le conocía con el apodo de *la Romerilla*. Luisa y Mariana tuvieron carreras paralelas. Trabajaron con mucha frecuencia en representaciones palaciegas, ya a partir de 1651. Su presencia en la compañía de Osorio está atestigüada en los primeros días de junio de 1655 (*DICAT*, s. v. 'Romero, Luisa, apodada *La Romerilla* y Luisa, Mariana apodada *La Romerilla*).

19 Barrionuevo, 1892, pp. 368-369.

20 Adoptando la terminología y la propuesta de segmentación de obras teatrales áureas de Ruano de la Haza, con «cuadro» entendemos un segmento de texto marcado por un cambio del espacio y/o del tiempo dramático, asociado a un cambio total de los personajes en escena, lo que produce un momentáneo vacío del tablado; véase Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294.

21 Enlace: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=renegada+de+valladolid&languageView=es&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=27>  
fecha de consulta: 27 de noviembre de 2020. Según Paz y Méliá, 1934, t. I, p. 473, n.º 3136, la letra del manuscrito, en 4º, que consta de 94 hojas, con encuadernación holandesa, y procedente de la biblioteca del duque de Osuna, sería de finales de siglo XVII. Aunque su participación en la redacción de la comedia fue generalmente considerada como la experiencia aislada de un noble aficionado a las letras, hay que señalar que en una carta de Baccio del Bianco se asevera que Diego da Silva fue autor, junto con Gian Rao de la Orden del Carmen, del sainete que remató la representación que tuvo lugar en el Coliseo del Buen Retiro para el Carnaval de 1656, a saber, *Pico y Canente*, escrita al alimón entre don Luis Ulloa y Pereira y don Rodrigo Dávila; véase Bacci, 1963, carta del 3 de marzo de 1656. Noticias detalladas sobre la casa de Silva y sobre don Diego pueden encontrarse en Salazar y Castro, *Historia genealógica de la Casa de Silva*, 1685, t. II.

22 La edición que se maneja para el presente trabajo es la de Serralta (2002).

23 Afirma Arata, 2002, pp. 201-202: «Con la segunda generación teatral, la de Calderón, asistimos a una sensible expansión de los espacios interiores sobre los exteriores, especialmente en comedias como *La dama duende* o *Casa con dos puertas es mala de guardar*, donde los cuadros interiores ocupan respectivamente el 76% y el 75% del total de los versos. [Estos datos parecen apuntar que] en la comedia urbana del Siglo de Oro, el espacio interior fue una lenta pero inexorable conquista, y que su importancia en la economía de la obra aumentó progresivamente con el transcurrir de los años. [Los espacios interiores, sin embargo,] se limitan a la escueta cifra de cinco: la *casa de la dama*, la *casa de la cortesana*, la *casa del galán*, la *posada* y la *cárcel* [...]. Pues bien, el triunfo del espacio interior, que se va imponiendo a lo largo del siglo XVII, se traduce esencialmente en el triunfo de un espacio sobre los demás: el de la *casa de la dama* se transforma en el espacio por excelencia de la comedia urbana, en detrimento, por un lado, de los espacios exteriores (que sin embargo nunca llegan a desaparecer del todo) y, por otro, de los espacios interiores alternativos, algunos de los cuales serán desterrados por completo de la topografía cómica».

24 «Con Calderón asistimos [...] a una fuerza centrípeta que va taladrando por dentro el espacio casero: pasillos, sótanos, desvanes, altillos, tabiques, escaleras transforman la casa de la dama en un laberinto», Arata, 2002, p. 203.

25 Sobre la figura de Méndez de Haro como valido del Rey Planeta, véase Valladares (ed.), 2016.

26 Sáez Raposo 2020, p. 318.

27 Sáez Raposo, 2020, pp. 318. La cursiva es de quien escribe.

28 Barrionuevo, 1892, p. 369.

29

[http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon\\_de\\_la\\_barca/imagenes\\_palacio/imagen/imagenes\\_palacio\\_11\\_maquina\\_o\\_tramoya/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/imagenes_palacio/imagen/imagenes_palacio_11_maquina_o_tramoya/);  
fecha de consulta 30 de octubre 2020.

30 Ruano de la Haza, 1994, pp. 470-471.

31 Arata, 2002, p. 195.

32 Reconstrucción de la arquitecta Sonia Santoro.

33

[http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon\\_de\\_la\\_barca/imagenes\\_palacio/imagen/imagenes\\_palacio\\_09\\_maquina\\_o\\_tramoya/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/imagenes_palacio/imagen/imagenes_palacio_09_maquina_o_tramoya/);  
fecha de consulta 30 de octubre 2020.



3.

9, p. 57.

3.

), 41.

3.

0.

*ntretenido*, p. 145, *apud* Ruano de la Haza, 1994, p. 493.

7.

3.

ancini aplicó sus conocimientos de hidráulica en el Castillo de Saint-Germain en Laye. De hecho, en 1594 ienne du Perac el diseño y montaje del parque de susodicho castillo y a éste se había sumado el jardinero rmanos Francini que destacaron por su habilidad de inventores de juegos acuáticos; véase Stefani, 1998, p.

ma grazie a sei grandi terrazze, ognuna delle quali conteneva al suo interno grotte, fontane e bacini idrici. Il tra era garantito da scalinate ornamentali e da pavimenti decorati con le iniziali dei sovrani, motti ed

Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

45 Ver Bordier y Guédron, *Discours au vray du ballet dansé par le Roy en 1617*: «Le Roi, comme un autre Godefroy, était sur un trône dans ce pavillon de toile d'or, regardant au-dessous de lui les mêmes seigneurs de sa cour qui l'avaient accompagné en la représentation des démons et qui, par cette feinte, témoignaient la véritable envie qu'ils avaient de le suivre en la même action qu'ils représentaient. Tous ensemble parurent à mesure que ce grand pavillon se tourna et, comme on a quelquefois entendu les peuples devotieusement assemblés s'écrier unanimement en l'apparition de quelque miracle, on ouit toute l'assemblée donner des applaudissements à la vue de ce pavillon enrichi de si rares personnes». La cursiva es de quien escribe. Prunières (1914, pp. 153-154) brinda informaciones más amplias y pormenorizadas: «En 1617, Francini y construisit un théâtre curieusement machiné pour l'exécution du *Ballet de la délivrance de Renaud*, dont l'action comportait quatre changements à vue. Ceux-ci n'étaient plus obtenus par les procédés assez rudimentaires que nous avons décrits, mais grâce à un système aussi nouveau qu'ingénieux. Sur la scène, au premier plan, étaient posés deux châssis latéraux auxquels s'ajustaient, à angles droits, deux châssis, perpendiculaires au fond du théâtre. Entre ces sortes de cubes, les décors s'apercevaient en perspective comme sur les théâtres italiens, mais Francini avait substitué au châssis, qui d'ordinaire fermait cette perspective, des décorations praticables reposant sur la moitié d'une plaque tournante. Pour opérer un changement à vue, il suffisait de faire mouvoir rapidement cette plaque». La cursiva es de quien escribe. Véase también el interesantísimo artículo de Priest, 1982.

46 Ruano de la Haza, 1994, pp. 404-409.

47 Nótese que Silva escribe en la acotación «*Úrsula, Gef[r]trude*», o sea Úrsula Torres y Gertrudis Leal (véase Alviti, en prensa) que, según el reparto que aparece en la portada de la primera jornada, interpretarían dos moros; es evidente que al componer su parte de comedia, Silva sabía quién desempeñaría los distintos papeles: lo que demuestra una involucración significativa de los dramaturgos con los cómicos profesionales que les permitió conocer muy a fondo las competencias de cada uno de ellos; por eso, a veces ocurría que los dramaturgos exigiesen la presencia de representantes a los que se les consideraba imprescindibles para una espectáculo palaciego, aunque en aquel momento no formasen parte de la compañía que se había contratado.

48 El teatro cortesano en esta época vivía una nueva etapa y se concebía «ya como un espectáculo total en el que se integran todas las artes; un tipo de teatro que hará una fuerte competencia a los corrales públicos, que en la segunda mitad del siglo entran en una crisis imparable hasta la desaparición, ya en el siglo XVIII, del sistema tradicional que regía el teatro público pese a que no sólo se programan representaciones públicas de las producciones teatrales cortesanas en el Coliseo del Buen Retiro, que, gracias a su situación dentro del complejo palaciego del Retiro, funcionará simultáneamente —caso único en Europa— como teatro cortesano y público, sino que esas mismas fiestas teatrales cortesanas se representan en los propios corrales, en uno de los cuales, el de la Cruz, Liche [poseía en 1674 un aposento que había pertenecido a su abuelo.] el Marqués del Carpio» (Flórez, Asensio, 2010, p. 155). En la abundantísima bibliografía sobre la fiesta teatral en el ámbito de la corte de los Austrias menores, se aconseja tan solo la lectura de Ferrer Valls, 2003, Iniesta, 2010, Martínez Hernandez, 2009, y sobre todo Trambaioli, 2013.

49 «La puesta en escena de una fiesta real, ya fuese en el Alcázar, en el Buen Retiro o en cualquier otro Real Sitio, requería una organización más compleja pues el montaje abarcaba aspectos tan dispares como la composición de la música, el diseño de la escenografía y su construcción, las luces, la elaboración del vestuario, etc., además de la contratación de una o varias compañías de actores, así como la de actores “sobresalientes” que no pertenecían a ninguna de las contratadas o que en aquel momento no trabajaban establemente en ninguna compañía, y que por su elevado número hacían necesario alquilar un local o “casa de ensayos”» (Flórez, Asensio, 2010, p. 150).

50 Sobre la figura de Méndez de Haro como valido del Rey Planeta, véase Valladares (ed.), 2016.

51 Escribe Flórez Asensio, 2006, p. 72: «Tras la desaparición de Olivares, sus funciones —y entre ellas la organización de festejos— habían sido asumidas por el nuevo valido, don Luis Méndez de Haro, nombrado alcaide del Buen Retiro en 1648, quien como sobrino de Olivares también heredaba el ducado de San Lucar la Mayor, título al que estaba vinculada por juro de heredad la alcaldía del Buen Retiro, pese al pleito por el título entablado por el duque de Medina de las Torres, yerno del Conde-Duque».

52 Podría referirse a la plantilla que trabajaba en la manutención del Retiro y / o en la organización de los espectáculos; es decir, se concedía la posibilidad a los que no estuviesen directamente involucrados en la puesta en escena de asistir a la “fiesta teatral”.

53 Lobato, 1999, p. 86.

54 Sobre el oficio de Secretario del Despacho Universal y sobre Fernando de Contreras, véase Hamer-Flores, 2019.

55 Sobre el virreinato de Medina Torres, véase Sánchez García, 2019.

56 Flórez Asensio, 2010, p. 170.

## Índice de ilustraciones

	<b>Título</b> Figura 1: <i>Planta del repartimiento de los aposentos del Real Sitio del Buen Retiro</i> , por Joseph de Villareal (1655). (Archivo General de Palacio, Sec. Administrativa, Espectáculos, Leg. 667)
	<b>URL</b> <a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/21400/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/21400/img-1.jpg</a>
	<b>Ficheros</b> image/jpeg, 50k
	<b>Título</b> Figura 2: Otra planta del repartimiento de los aposentos del Real Sitio del Buen Retiro.
	<b>URL</b> <a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/21400/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/21400/img-2.jpg</a>
	<b>Ficheros</b> image/jpeg, 290k
	<b>Título</b> Figura 3: Tramoya llamada 'gloria'.
	<b>URL</b> <a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/21400/img-3.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/21400/img-3.jpg</a>
	<b>Ficheros</b> image/jpeg, 56k
	<b>Título</b> Figura 4: Sistema de la pared móvil.
	<b>URL</b> <a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/21400/img-4.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/21400/img-4.jpg</a>
	<b>Ficheros</b> image/jpeg, 149k
	<b>Título</b> Figura 5: Ejemplo de tramoya.
	<b>URL</b> <a href="http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/21400/img-5.jpg">http://journals.openedition.org/criticon/docannexe/image/21400/img-5.jpg</a>
	<b>Ficheros</b> image/jpeg, 23k

## Para citar este artículo



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar

*/alladolid*, comedia burlesca de Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva: tiempo, *iticon*, 144 | 2022, 111-134.

*/alladolid*, comedia burlesca de Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva: tiempo, *iticon* [En línea], 144 | 2022, Publicado el 20 abril 2022, consultado el 09 noviembre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/21400>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.21400>

de Literatura española en la Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale. Se ha dedicado adición manuscrita del teatro español del Siglo de Oro y a la edición de textos dramáticos. Entre sus ografía *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e res críticas de La Burgalesa de Lerma*, de Lope de Vega (Milenio, 2010) y de *El señor don Juan de Ibán* (Kassel, 2017). Actualmente se dedica al estudio de la recepción y adaptación en ámbito italiano del rón de la Barca y al estudio de las piezas representadas en Coliseo del Buen Retiro en la década 1650-

### ***Derechos de autor***



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".



Este sitio web usa cookies y te permite controlar las que deseas activar