

COSAS DE AMORES O GUERRAS: LOS PARTICULARES
DE PALACIO EN TIEMPOS DE LOPE DE VEGA¹

MATTERS OF LOVE OR WAR: PRIVATE PALACE
PERFORMANCES IN LOPE DE VEGA'S TIME

Alejandro García-Reidy
<https://orcid.org/0000-0003-4565-3438>
Universidad de Salamanca
IEMYRhd
Paseo Rector Esperabé, 47
37008 Salamanca
ESPAÑA
alreidy@usal.es

Resumen. En este artículo ofrezco un estudio de conjunto de las representaciones particulares en palacio en época de Lope de Vega. En primer lugar, abordo las características generales de este tipo de montajes y de las principales cuestiones que quedan por resolver. En segundo lugar, abordo de manera panorámica la documentación conservada sobre estos particulares para examinar sus límites, así como lo que nos dicen sobre las dinámicas de estas representaciones, sobre los poetas y géneros representados con más frecuencia, y sobre los gustos de palacio. Por último, trato el caso concreto de *El vencido vencedor*, una comedia representada a palacio como particular ante la reina y atribuida a Lope, pero que en realidad compuso Juan Ruiz de Alarcón, y cómo debe reinterpretarse el pasaje más interesante que contiene en el contexto de este tipo de particular.

Palabras clave. Teatro en época de Lope de Vega; palacio; representaciones particulares; Juan Ruiz de Alarcón; *El vencido vencedor*.

Abstract. In this article I study the private performances that took place in royal palaces during Lope de Vega's lifetime. First, I examine the main characteristics of

¹ Este trabajo se ha beneficiado del apoyo económico de la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Social Europeo (Programa Ramón y Cajal 2016 RYC-2016-21174), así como de la financiación del proyecto con referencia PGC2018-096004-A-100 (MCIU/AEI/FEDER, EU).

this type of performances and the main questions that still surround them. I then offer a general approach to the documentation: I study its limitations as well as what information it offers on the dynamics behind these performances, on the authors and genres of the plays that were performed, and on the preferences of the royal family. Finally, I focus on *El vencido vencedor*, a play that was performed privately for the Queen and that has been attributed to Lope, but which was really written by Juan Ruiz de Alarcón. I show that its most interesting passage must be re-examined in the context of these private performances.

Keywords. Theater in the time of Lope de Vega; palace; private performances; Juan Ruiz de Alarcón; *El vencido vencedor*.

ENTRE CORRAL Y PALACIO

La noticia de representación más temprana de la que disponemos para una comedia de Calderón de la Barca atañe a *La selva confusa*, que se montó como parte de una serie de particulares que la compañía de Manuel Álvarez Vallejo llevó a cabo en el Cuarto de la Reina entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623². Aunque haya sido el azar lo que ha determinado que la primera noticia teatral de Calderón se vincule con representaciones privadas en palacio, no debe extrañarnos. Es un indicio de cómo este tipo de puestas en escena estaba muy consolidado cuando el dramaturgo empezó a escribir para la escena. Suponía un tipo de representación teatral más en la España del primer tercio del siglo xvii. En este artículo quiero abordar algunos aspectos de esta vinculación específica entre teatro y corte en la época de Lope de Vega, es decir, de la práctica de las representaciones particulares o «particulares ordinarios», como también se las llamó³. Estas puestas en escena cortesanas han merecido mucha menos atención crítica que las fiestas palaciegas. Como tendré ocasión de analizar, el estudio de conjunto y entrecruzado de la información disponible sobre los particulares en diferentes bases de datos sobre teatro áureo permite

² Esta y todas las noticias de representación mencionadas a lo largo de este artículo están tomadas de la base de datos *CATCOM* (Ferrer Valls *et al*, en curso). Véase también Coenen, 2011, pp. vii-ix.

³ Así aparecen mencionadas estas representaciones en la documentación palaciega que consigna sus gastos, sobre todo en la segunda mitad del siglo xvii (Shergold y Varey, 1982, pp. 21 y 169), pero ya desde fecha tan temprana como 1623 (Greer y Varey, 1997, p. 16).

arrojar algo más de luz sobre sus características⁴. A su vez, a partir de la comedia *El vencido vencedor* ejemplificaré cómo una nueva mirada sobre obras representadas como particulares puede abrir perspectivas de interpretación.

Desde los inicios de la profesionalización teatral en España, con Lope de Rueda a la cabeza, los representantes tuvieron en la corona a uno de sus potenciales clientes. La reina Isabel de Valois fue una gran aficionada a esta forma de entretenimiento y motivó la contratación de compañías en la década de 1560 para representaciones privadas⁵. Esta costumbre continuó tras su muerte en 1568, pues la princesa Juana o la infanta Isabel Clara Eugenia también fueron aficionadas al teatro en palacio⁶. Esto supuso la irrupción de actores profesionales en la tradición de teatro cortesano, un giro profesionalizador que continuaría en las décadas siguientes hasta llegar a su culmen en el siglo XVII⁷. Ya desde esta temprana intersección de la práctica profesional y la corte, las compañías sirvieron de correa de transmisión para que unos mismos textos dramáticos pudiera ser vistos tanto por la familia real y sus cortesanos como por el público general,⁸ una dinámica presente asimismo en otras prácticas teatrales europeas coetáneas⁹. Estas puestas en escena estuvieron vinculadas en un principio a festividades concretas y, si bien esta asociación no desapareció por completo¹⁰, las

⁴ Para algunas de estas bases de datos y las ventajas de su integración en una plataforma que permite cotejar más fácilmente información entre ellas, véase Ferrer Valls *et al.*, *ASODAT*, en curso.

⁵ Aparte de la formación de Lope de Rueda, otras compañías como las de Jerónimo Velázquez, Gaspar de Oropesa, Francisco de la Puente, Gaspar Vázquez o Melchor de Herrera fueron contratadas en palacio en esta primera época (Sanz Ayán, 1999, p. 61).

⁶ Sanz Ayán, 1999, pp. 61-63.

⁷ Ferrer Valls, 1991; Ferrer Valls, 1993. El teatro palaciego a cargo de cortesanos aficionados no desapareció en el siglo XVII, sobre todo con las «fiestas de damas» (Profeti, 2000).

⁸ En estas fechas tan tempranas es imposible determinar el sentido de la circulación de textos: algunas obras estrenadas primero delante del público general pudieron aprovecharse para palacio, pero la relación también pudo darse en el sentido opuesto. Joan Oleza (1984, pp. 245-247) supone que Lope de Rueda aprovechó los coloquios pastoriles que compuso para un público señorial en sus representaciones públicas, adaptándolas con la incorporación de pasos cómicos.

⁹ Por ejemplo, para el caso de Shakespeare, su compañía y la corte de Jacobo I, véase Kernan, 1997.

¹⁰ Las representaciones palaciegas por profesionales en la década de 1560 respetaban «una clara estacionalidad vacacional (Pascua de Resurrección, Corpus, Navidad,

representaciones teatrales acabaron convirtiéndose en parte de los divertimentos usuales de palacio¹¹.

Estos particulares se celebraron sobre todo en las residencias madrileñas de la familia real, como el Alcázar, el Pardo, el Retiro, Aranjuez o El Escorial, pero también se organizaron allá donde viajaran, como Granada, Valencia, Zaragoza o Barbastro¹². La mayoría de los particulares se celebraron en el palacio del Alcázar, concretamente en estancias del primer piso, como la zona del Cuarto de la Reina o la más amplia Sala de la Emperatriz (también conocida por los nombres de Salón de Comedias, Salón Grande y, desde 1639, Salón Dorado). Respecto de los montajes en sí, carecemos de documentación visual y apenas contamos con información acerca de sus características prácticas y materiales. El italiano Cassiano dal Pozzo dio cuenta de un particular al que asistió el 7 de junio de 1626, como integrante del séquito del cardenal Francesco Barberini, en el Salón de Comedias del Alcázar. Ofrece la siguiente información, muy escueta, acerca de la representación: «No había escena y los comediantes actuaban en plena tierra mezclados con los espectadores. Los trajes de los hombres eran todos negros y graves. Había cuatro mujeres, que se cambiaban de vestido de vez en cuando y entre los actos bailaban y la última vez con sombreros y penachos. Se iluminaba con seis blandones de hacha, tres por banda»¹³. Esta sucinta mención nos permite deducir unas características mínimas de los particulares en este salón: la ausencia de un tablado, la localización de los actores al mismo nivel que el público, la posibilidad de cambio de vestuario durante el espectáculo —que provendría del hato de la propia compañía, pues no hay constancia en la documentación de pagos por vestuario para particulares—, el uso de entreactos bailados y el recurso a la iluminación artificial para complementar la poca luz que pudiera

Carnavales), a la que se añadían diversas fiestas religiosas aisladas y ocasionales conmemoraciones de la familia real» (Sanz Ayán y García García, 2000, p. 20).

¹¹ Durante el reinado de Felipe IV los particulares tenían lugar de manera más o menos regular dos días a la semana, las tardes de los martes y jueves, festivos aparte; en épocas posteriores los días fueron jueves y domingos (Greer y Varey, 1997, pp. 18-19). Téngase en cuenta que el término *particulares* para referirse a este tipo de representaciones es masculino en la época.

¹² Shergold y Varey, 1963.

¹³ Greer y Varey, 1997, p. 17. Mucho más detallada es la descripción de la disposición de los monarcas —siempre en el centro de la sala, con un biombo a sus espaldas—, con los cortesanos a los lados, y del ritual de movimientos y saludos que regía la entrada y salida.

entrar por las ventanas en lo alto de la fachada norte¹⁴, insuficiente para los espectáculos, que comenzaban por la tarde.

Si bien estos particulares distaban de la espectacularidad de las comedias de aparato que tenían lugar en ese mismo salón, eran espacios ricamente adornados con tapices y cuadros¹⁵. Esto, unido a la etiqueta y ambiente formal de palacio, contribuiría a una atmósfera de trabajo para los representantes muy diferente de la que caracterizaba a los corrales¹⁶. Frente al bullicio y la presencia de público a los lados del tablado, los actores debían adaptarse a una focalización en la figura del rey y de la reina, sentados en el centro de la sala, y proyectar la voz de manera distinta¹⁷: el espacio de representación era también un espacio social y de poder. Asimismo, debían saber adaptar su interpretación a sus características. Por ejemplo, sabemos que Cristóbal de Avendaño representó *Cautela contra cautela* entre finales de 1622 y principios de 1623 en el Cuarto de la Reina. ¿Cómo solucionaría la escena del primer acto cuando los personajes de Elena y Porcia se dirigen al marqués de Pescara desde sendas ventanas? Ante la imposibilidad de usar un corredor superior en las estancias de la reina, la compañía tendría que optar por una solución *ad hoc*, quizá con las actrices interviniendo desde los laterales¹⁸. Las comedias que requerían el uso de alguna tramoya se representarían en el Salón Grande, cuyas características espaciales —tenía gran tamaño y contaba con dos pisos— permitía el montaje

¹⁴ Flórez Asensio, 2004, pp. 47-48.

¹⁵ El inventario de pinturas en diversas estancias del Alcázar que se llevó a cabo en 1636 incluye sesenta y ocho lienzos de diferentes tamaños y temáticas presentes en el Salón de Comedias (*Inventarios reales*, 1636, 2510-2577).

¹⁶ Aunque estas puestas en escena no siempre supusieron mayores comodidades para los representantes. Se pagaban más los particulares que tenían lugar en el Cuarto de la Reina «por causa de ser siempre en el invierno con las malas noches de hielo y agua y tener algo más de descomodidad las compañías» (Shergold y Varey, 1982, p. 191).

¹⁷ Varey, 1982, p. 60.

¹⁸ Apenas sabemos nada de las estancias de la reina en el Alcázar madrileño, aunque sí que tendían a ser sombrías y pequeñas. Es verosímil suponer que algunas representaciones se harían en la más amplia Galería de la Reina (Rodríguez G. de Ceballos, 1997, p. 208). La misma falta de información concreta hallamos en relación con otros reales sitios donde se hicieron particulares, como el Pardo o Aranjuez. Jauralde Pou recuerda cómo, ya a partir de la década de 1630, los representantes actuaban en espacios variados del Retiro como «el Cuarto de los Príncipes, el Patinejo, El Saloncete, el Saloncillo y hasta el Salón de Reinos» (Jauralde Pou, 1992, p. 34).

de piezas más complicadas (Figura 1)¹⁹. Este sería el caso de una comedia hagiográfica como *El hijo del serafín, San Pedro de Alcántara*, de Juan Pérez de Montalbán, que se representó como particular en 1634. La documentación no especifica dónde se montó dentro del Alcázar, pero quizá fue en el Salón Grande por sus necesidades escenográficas. En su glorificación final del santo el protagonista debía descender desde lo alto en un trono, con una imagen del niño Jesús encima. Otra posibilidad es que se modificara esa escena, pero ¿de qué manera? Los particulares, en definitiva, fueron una encrucijada entre el teatro para corral y la fiesta palaciega, y convendría reflexionar más sobre cómo pudieron adaptarse los textos para estos espacios.

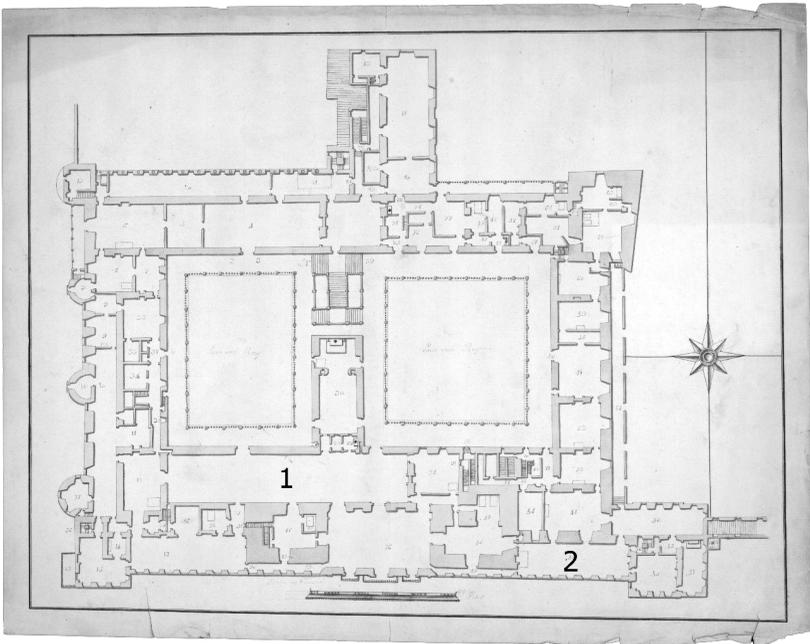


Figura 1. Plano de la planta noble del Alcázar de Madrid, Juan Gómez de Mora, 1626, Library of Congress (EE.UU.). Se señala el Salón de Comedias (1) y la Galería de la Reina (2)

¹⁹ Varey calcula que la sala tendría un tamaño aproximado de 46,5 x 11 metros en 1626, según se deduce del plano del Alcázar preparado por Juan Gómez de Mora (Varey, 1982, p. 60). Esto significa que el espacio de representación era similar o incluso un poco superior que los tablados de los corrales madrileños.

LAS DINÁMICAS TRAS LOS PARTICULARES

En un análisis de conjunto de los particulares en tiempo de Lope de Vega es necesario insistir en las amplísimas lagunas que presenta la documentación. Solo a partir del reinado de Felipe IV empezamos a disponer de datos más o menos constantes sobre los particulares e incluso esta información es parcial: se ofrece el título de la obra representada y el nombre del director teatral que la montó, pero no siempre se da la fecha exacta de representación y no se ofrece el nombre del poeta responsable de la pieza. Los vacíos en la documentación anterior a 1623 no implican que este tipo de representaciones no tuvieran lugar durante el final del reinado de Felipe II y en tiempo de Felipe III²⁰. Sin embargo, son muy escasos los datos sobre particulares en esas décadas. Teresa Ferrer ha señalado cómo en época de Felipe III hubo «una incesante producción de espectáculos» en palacio²¹, que incluyeron algunas puestas en escena privadas documentadas. Contamos con las órdenes de pago por particulares de las compañías de Alonso de Riquelme, Nicolás de los Ríos, Juan de Morales Medrano, Antonio de Villegas y Gaspar de Porras a lo largo de 1603, 1604 y 1605 ante la reina Margarita de Austria, cuando la corte se encontraba en Valladolid²². Esta documentación solo recoge el título de una de las comedias representadas, la desconocida *La infanta Leónida*, montada por Riquelme en 1605.

Las limitaciones documentales también afectan a nuestro conocimiento de los materiales de trabajo de los representantes, es decir, los manuscritos que emplearon para sus puestas en escena. El rastreo de la información contenida en la base de datos MANOS no me ha permitido localizar hasta la fecha ningún manuscrito de la época de Lope de Vega que podamos determinar con seguridad que fuese usado para una representación particular²³. Desconocemos, por ejemplo, si

²⁰ Incluso en la documentación relativa a los particulares en el reinado de Felipe IV, mucho más consistente, hay lagunas correspondientes a varios años, entre ellos 1621 y 1622 (Shergold y Varey, 1963, p. 214).

²¹ Ferrer Valls, 1991, p. 114.

²² Se llegó a construir una sala de saraos en el palacio real de Valladolid en 1605 cuya finalidad era la de albergar espectáculos cortesanos, incluyendo obras teatrales, aunque tuvo poco uso por el traslado de la corte a Madrid. Véase Ferrer Valls, 2019.

²³ La pieza parateatral *Diálogo del Santísimo Sacramento representado en San Lorenzo el Real delante del rey don Felipe nuestro señor*, de Diego Calleja, figura en un manuscrito de

los textos eran objeto del mismo tipo de atajos o ajustes que podían hacerse para una representación en corral, aunque podemos suponer que fuera así: las piezas llevadas a palacio reflejarían las versiones que se estaban usando en los corrales.

Por ello, todo análisis sobre las representaciones particulares es limitado y provisional, pero incluso con las carencias documentales podemos deducir una serie de rasgos significativos de los particulares a partir de lo que sí sabemos. Hace unos años Teresa Ferrer mostró algunas de las posibilidades que ofrecía la base de datos *CATCOM* al demostrar que el Fénix fue el dramaturgo más representado en palacio hasta su muerte, lo que contrastaba con cierta imagen crítica del Lope *de senectute*. En el caso concreto de los particulares, destacó que las comedias del Fénix supusieron alrededor de un 20% del total de piezas representadas entre 1621 y 1635, el doble que los siguientes dramaturgos más representados, Calderón de la Barca y Juan Pérez de Montalbán, y muy por delante de otros poetas de la talla de Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón o Antonio Mira de Amescua²⁴. Con todo, llama también la atención cómo encontramos el fenómeno de la variedad junto con el dominio esperable de los dramaturgos de primera fila. Los datos reunidos en *CATCOM* revelan que más de una treintena de dramaturgos vieron comedias suyas representadas en palacio gracias a particulares durante la vida de Lope, y el número podrá incrementarse a medida que se vayan aclarando noticias dudosas de representación o de comedias anónimas. Esta diversidad de poetas es un reflejo de la riqueza del teatro comercial de la época y es asimismo un indicio de la fluidez que existió entre la escena comercial y los particulares, que reproducían a escala lo que sucedía en los corrales. Este hecho apunta que la elección del repertorio que se llevaba a palacio no se limitaba solo a los dramaturgos de más renombre, sino que se basaba en el éxito coetáneo de la pieza representada. Por eso encontramos obras de poetas que hoy están fuera del canon,

1609 (Greer y García-Reidy, en curso, 4987). Sin embargo, no es un manuscrito usado por una compañía teatral. Contamos con algunos manuscritos mucho más tardíos que pudieron ser usados para representaciones palaciegas. Por ejemplo, la mojiganga *Los motes*, de Juan Manuel de León Merchante, se compuso para las fiestas de Carnaval en palacio y el manuscrito autógrafo contiene marcas de representación que, tal vez, se relacionen con una puesta escena cortesana (Greer y García-Reidy, en curso, 1424).

²⁴ Ferrer Valls, 2013, pp. 186-189. Estos porcentajes deben complementarse con la significativa cifra del 30% de comedias representadas cuya autoría se desconoce.

como el poeta-representante Juan Bautista de Villegas (del que se representaron al menos cuatro comedias en 1622-1623), pero también nombres olvidados como Juan Mejía, Juan de Velasco y Guzmán, Juan Antonio de Mójica, Hernando Franco, Diego Villegas de la Cruz o Adrián Guerrero²⁵. Es probable que, entre las comedias representadas que ahora se consideran anónimas, y que suponen casi un tercio del total de las noticias disponibles, figuren obras de dramaturgos de primera fila, pero también de poetas que se encuentran al margen del canon teatral.

Las ya mencionadas lagunas documentales no dejan de ser un fenómeno que afecta al conjunto del teatro de los siglos XVI y XVII, lo que puede llevar a deducciones erróneas si no se suplen esos vacíos con una mirada crítica que tenga en cuenta esta realidad. Así, el análisis de la información recogida en *CATCOM* pone de manifiesto que contamos con más noticias de particulares entre 1622 y 1635 que de representaciones comerciales coetáneas, en términos relativos sobre el total de obras escenificadas en la época. Se trata de una distorsión enorme debido al tipo de documentación conservada y sus características. Esto significa que, en bastantes ocasiones, la única noticia de representación de la que disponemos para una comedia concreta sea su puesta en escena en palacio como particular, o esta es la noticia más temprana junto con otras más tardías de representaciones en corral. Esto ha provocado que a veces se haya afirmado que ciertas comedias se escribieron específicamente para palacio solo porque la primera noticia de representación que se conserva es un particular. Se trata de un espejismo generado por el carácter fragmentario y desigual de la documentación, que silencia sobre todo detalles de las obras representadas en los corrales.

²⁵ El listado completo de dramaturgos de quienes tenemos documentada la representación de alguna comedia suya hasta la muerte de Lope es el siguiente: Adrián Guerrero, Juan Ruiz de Alarcón, Álvaro Cubillo de Aragón, ¿Blas de Mesa?, Antonio Hurtado de Mendoza, Antonio Mira de Amescua, Pedro Calderón de la Barca, Andrés de Claramonte, Diego Jiménez de Enciso, Felipe Godínez, Gaspar de Ávila, Guillén de Castro, Hernando Franco, Jacinto Cordeiro, Jerónimo de Villaizán, Juan Antonio de Mójica, Juan Bautista de Villegas, Diego Villegas de la Cruz, Juan de Velasco y Guzmán, Juan Mejía, Juan Pérez de Montalbán, Lope de Vega Carpio, Luis de Belmonte, Luis Vélez de Guevara, Pedro Rosete, Francisco de Rojas Zorrilla, Tirso de Molina y Fernando de Zúrate.

Por ejemplo, cuando abordé la autoría de *Siempre ayuda la verdad*, descubrí que Luis Fernández-Guerra presentó una narración inventada sobre las circunstancias de su estreno como comedia para palacio a partir de los escasos datos aportados por la noticia de representación más temprana disponible, un particular de 1623²⁶. Esta ficción se filtró a lo largo de la crítica del siglo y medio siguiente. El pasaje sobre la supuesta composición de *Siempre ayuda la verdad* para palacio es extenso, pero merece la pena traer a colación un buen extracto para ilustrar un caso extremo de los problemas que pueden causar las distorsiones de la documentación:

Felipe IV resolvió tener comedia en el gran salón de palacio dos veces por semana. Y como en representarlas debían alternar todas las compañías que viniesen a la corte, de igual manera quiso que fueran de ingenios diferentes las obras, a fin de conocer y apreciar el de cada uno de los famosos que realizaban la Academia de Madrid; [...] no fue de los últimos Ruiz de Alarcón, por los buenos oficios del marqués de Cañete, gentilhombre de S. M., a cuya sombra se refugiaba la compañía dramática de Juan Jerónimo Valenciano. Pidió al corcovado algo nuevo el Marqués; y D. Juan, alegando ser viejo todo lo suyo, incluso el dueño, le dijo no haber en fárfara sino un muy emborronado y embrollado primer acto de cierta comedia, con el segundo, en que ya pudo correr más suelta y desembarazada la pluma. Mejor abastecido le quisiera encontrar el marqués Hurtado de Mendoza; y como le fuese acompañando Luis de Belmonte Bermúdez, supo lograr que los dos poetas, ya hechos a escribir de consuno, metieran mano a la labor, encargándose Belmonte de la última jornada, que estaba por hacer, Alarcón de atildar y pulir la segunda, y de trabajar ambos a dos en la primera hasta dejarla a su gusto. [...] Para mediados de febrero el autor y recitante Juan Jerónimo Valenciano estrenaría en palacio la comedia de *Siempre ayuda la verdad*, con el bien entendido que no pensaba darla después a los teatros de la Cruz y del Príncipe, reservándola para entrar con ella por la gran ciudad de Sevilla, el lunes de Pascua florida, que se contarían 16 de abril del año corriente de 1628. Concluyose a tiempo, ensayáronla con amor, y para verla estrenar invitó el Marqués a los dos ingenios, por mandato del Príncipe²⁷.

En realidad, como confesó el propio Fernández-Guerra en una nota final que pocos críticos posteriores leyeron, «he aderezado a mi

²⁶ García-Reidy, 2019.

²⁷ Fernández-Guerra, 1871, pp. 369-373.

gusto la representación, porque de los documentos existentes en el Archivo del Real Palacio, solamente se averigua la fecha en que se hizo la comedia, el autor que la representó y el precio de su trabajo»²⁸. Ahora sabemos que el aderezo era total: ni Alarcón ni Belmonte tuvieron nada que ver con *Siempre ayuda la verdad*, ni la compañía de Juan Jerónimo Valenciano se cobijaba a la sombra del marqués de Cañete, ni esta formación estrenó la comedia en palacio en 1623 para luego no volver a representarla hasta 1628. Se trata de un caso exagerado, pero llamativo, del grado de distorsión interpretativa que la documentación limitada puede llegar a causar, y que la crítica contemporánea ha llegado a asumir en ocasiones sin percatarse de sus problemas.

La información disponible en *CATCOM* invita a pensar que las comedias representadas como particulares fueron, de manera preferente, estrenadas primero en corral antes de pasar a los aposentos reales, pues contamos con numerosos ejemplos de noticias en esta línea. Valgan como muestra *El examen de maridos*, de Alarcón, representada ya en 1625 y montada como particular de palacio en 1627, o *La tragedia por los celos*, de Guillén de Castro, terminada en diciembre de 1622 y cuya primera noticia de representación en palacio también está fechada en 1627. Hace unos años Teresa Ferrer resaltó el interés de la noticia de una comedia, hoy perdida, que Lope escribió sobre la muerte del rey de Suecia en noviembre de 1632. La noticia sobre la composición de esta obra llegó a palacio y hubo tanto interés en ella que Felipe IV y Olivares acudieron en secreto a su estreno en un corral de Madrid, que tuvo lugar el 26 de enero de 1633. El resultado desagradó al rey, quien hizo prohibir la comedia y que Antonio Hurtado de Mendoza enmendase el texto. La versión «castigada» fue representada de nuevo en corral, con gran éxito, y después llevada como particular a palacio el 1 de marzo²⁹.

Por lo tanto, es posible que bastantes —si no la inmensa mayoría— de las comedias cuya noticia de representación más temprana corresponda a un particular en palacio en tiempo de Felipe IV fueran estrenadas en corral. Quizá es lo que sucedió con esa primera comedia

²⁸ Fernández-Guerra, 1871, p. 505.

²⁹ Ferrer Valls, 2012, pp. 55-58. En el caso de la comedia de Jerónimo de Villaizán *Sufrir más por querer más*, parece que gustó tanto al rey cuando se representó en palacio que mandó que no se representara en ningún otro lugar (Dixon, 1961, p. 9), pero esto no implica que no se hubiera estrenado ya en un corral.

de Calderón a la que me he referido al inicio de estas páginas: la compañía de Manuel Álvarez Vallejo pudo estrenar *La selva confusa* en uno de los corrales madrileños y, tras su buena recepción, la habría escogido como parte de un ciclo de particulares. La documentación pone de manifiesto que varias de las noticias de representación de particulares palaciegos son tardías —a veces, muy tardías— respecto de su fecha de estreno. Es el caso de obras como *El galán secreto*, representada en 1605-1606 y recuperada para palacio en 1633; *Mirad a quién alabáis*, compuesta en 1620 y cuya particular está fechado en 1632; o *Las paces de los reyes*, escrita hacia 1612 y representada en palacio en 1628. Al igual que las comedias viejas siguieron teniendo vida en los corrales, lo mismo sucedió con los particulares, que no siempre eran montajes de las últimas novedades. En algún caso incluso la compañía que representó una determinada comedia en palacio no fue la formación que había estrenado la obra. Es decir, había transcurrido suficiente tiempo como para que la obra hubiera perdido su valor como comedia nueva y entrara en el proceso de compraventa entre compañías. Es el caso de *El hijo de las batallas*, de Jacinto Cordeiro, que fue estrenada por Manuel Simón en 1625, pero que fue representada como particular en 1628 por la compañía de Pedro de Valdés.

La vinculación entre comedias de éxito en los tablados y su representación en las estancias de palacio se comprueba de manera indirecta en el *Primero tomo* de comedias de Juan Pérez de Montalbán, aparecido en 1635. De las doce comedias que contiene, al menos ocho, si no nueve, fueron representadas como particulares antes de su publicación: todas salvo *La doncella de labor*, *La toquera vizcaína*, *Amor, privanza y castigo* y, tal vez, *Los amantes de Teruel*³⁰. El dramaturgo madrileño escogió estos textos para su primer volumen de comedias en parte por su éxito entre el público de los corrales, como apuntó en su «Prólogo largo»: «parecieron razonablemente en el tablado»³¹. Aunque las primeras noticias de representación que conservamos de dichos títulos son particulares de palacio, nos encontraríamos ante un ejemplo de la distorsión documental. Habría que suponer que su estreno tuvo lugar en uno de los corrales madrileños y de ahí pasaron a los aposentos de

³⁰ Este último caso es dudoso dado que existen comedias homónimas coetáneas que podrían corresponder a la pieza titulada *Los amantes de Teruel* que se representó como particular en 1633.

³¹ Pérez de Montalbán, *Obras de...*, vol. I.1, p. 20.

palacio. Nada dice Montalbán acerca de un estreno de alguna de estas comedias en la corte, lo que es poco verosímil por el valor simbólico que ello conllevaría.

La documentación también revela que existió una dinámica de reposiciones en el ámbito de los particulares. A veces encontramos dos puestas en escena cercanas en el tiempo, lo que invita a pensar que fueron obras que gozaron de buena acogida en su primera representación palaciega y por eso se repusieron en un plazo razonable. Por ejemplo, Roque de Figueroa representó la obra de Cubillo de Aragón *El señor de las buenas noches* en 1634 y 1635, y la comedia de Gaspar de Ávila *El familiar del demonio* en 1630 y 1633; Andrés de la Vega representó la anónima *Tratar mal por querer mal* en 1625 y 1627, mientras que Manuel Álvarez Vallejo representó la obra de Jerónimo Villazán *Ofender con las finezas* en 1632 y 1633. A veces fueron compañías diferentes las que representaron la misma obra en fechas no muy lejanas. Es el caso de la comedia de Pérez de Montalbán *Más puede amor que la muerte*, representada en 1633 por Luis López de Sustaete y en 1635 por Juan Martínez de los Ríos. ¿Coincidencia o indicio de que fue una comedia de moda por estos años? Me inclino por la segunda opción. Otras veces la distancia en el tiempo es grande, lo que no impide pensar que también entrara en juego la memoria de una buena recepción entre el público cortesano, en particular cuando la reposición fue llevada a cabo por la misma compañía teatral. Por ejemplo, la anónima *Cómo se quita el amor* la representó Antonio García de Prado como particular en 1628 y luego de nuevo en 1635. Las reposiciones no son un fenómeno constante en la documentación, pero sí lo suficientemente notable como para que fueran mera casualidad.

Es muy difícil hablar con certezas sobre estos gustos cortesanos, sobre los elementos que llevaron a la familia real a disfrutar más de una comedia que de otra. De las noticias disponibles podemos deducir dos fenómenos relacionados con esta cuestión. El primero es que las comedias representadas en palacio como particulares habían tenido cierto éxito entre el público de los corrales, como ya he tratado. Es posible que, además, como en el mencionado caso de la comedia de Lope sobre la muerte del rey de Suecia, hubiera un interés previo de la familia real por la pieza; acaso, una petición explícita para que se representara cierta obra. Quizá este sea el motivo por el que el 6 de septiembre de 1635, apenas diez días después de que el Fénix hubiera fallecido y una

semana después de su multitudinario entierro, se representara como particular *El castigo sin venganza*.

El segundo fenómeno es que la corte estuvo expuesta a la misma pluralidad de géneros que caracteriza cualquier corte cronológico de la Comedia Nueva, aunque se detectan preferencias. Pinheiro da Veiga relata en su *Fastiginia* una anécdota sobre la representación de una comedia el 7 de junio de 1605 en Valladolid, en la Huerta del Duque de Lerma. Corrió a cargo de la compañía de Nicolás de los Ríos con motivo de las fiestas por el nacimiento del futuro Felipe IV y contó con la presencia del embajador inglés, Lord Charles Howard of Eiftingham, y de numerosos caballeros ingleses, país con el que se había firmado la paz hacía poco. El Duque llamó aparte a Ríos durante los preparativos «diciendo que representase cosas de amores o guerras, y no se metiera en cosas a lo divino ni milagros, en atención a los ingleses, y preguntándole: “¿Me entendéis?”, respondióle: “Yo cumpliré de suerte que, aunque estornude, no me tenga de persignar”, cosa que aplaudieron mucho los circunstantes»³². La obra escogida fue *El caballero de Illescas*, de Lope de Vega, una pieza híbrida, con elementos de comedia urbana, comedia picaresca y drama historial profano.

Estas «cosas de amores o guerras» podrían muy bien describir las preferencias del gusto palaciego en lo relativo a los particulares durante el primer tercio del siglo XVII. Como muestra, las ciento veintidós comedias asociadas a Alarcón, Mira de Amescua, Calderón, Montalbán, Lope, Tirso, Vélez de Guevara, Guillén de Castro, Rojas Zorrilla y Juan Bautista de Villegas incluidas en el corpus de particulares documentados en CATCOM hasta 1635 —las cuales representan alrededor del 50% del total— revelan la siguiente distribución por géneros (Figura 2)³³:

Las comedias de amores, tanto en su vertiente palatina como urbana, dominan con alrededor del 50% del corpus asignable a un género, mientras que las de guerra —en forma de dramas históricos— se acercan al 20%. Los dramas palatinos —que despliegan con tintes trágicos la pasión amorosa y el honor— también se acercan a esta última cifra. No sorprende encontrar poco interés por las comedias religiosas. La corte se divertía, como diría Deleito y Piñuela, con los géneros de entretenimiento puro, siendo testimonial la presencia de comedias

³² Pinheiro da Veiga, *Fastiginia*, pp. 65-66.

³³ Las trece obras marcadas como «Desconocido» son textos que no han llegado hasta nosotros y, por tanto, no podemos determinar su género con seguridad.

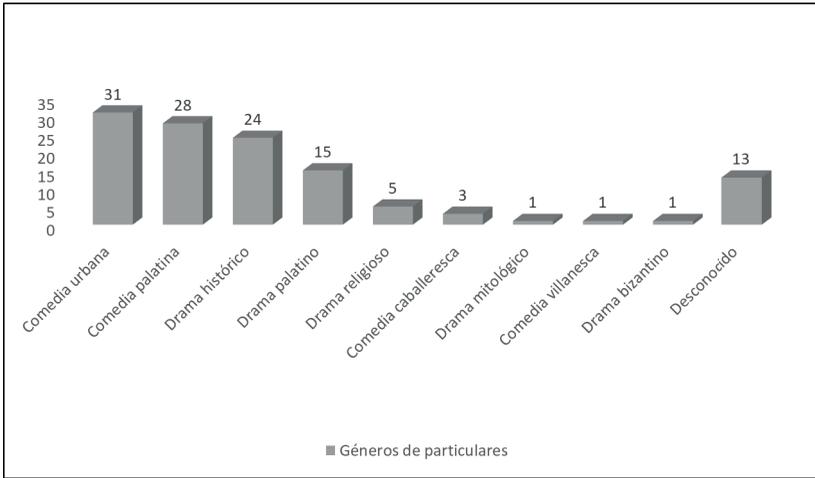


Figura 2. Géneros de las comedias de los principales poetas representadas como particulares

religiosas o incluso las mitológicas, más aptas para los montajes espectaculares de las fiestas palaciegas.

Las piezas históricas presentan a su vez una variedad que refleja los usos del relato histórico en el teatro de la época, especialmente durante el reinado de Felipe IV: junto con piezas ubicadas en un pasado más lejano —que forma parte de un imaginario colectivo que se fabula en la ficción dramática, a veces con intenciones didácticas— encontramos obras que reflejan eventos más cercanos en el tiempo, cuando no contemporáneos, y que suponían una apología de las políticas imperiales de los Austrias. Así, se documentan obras como *El mariscal de Virón* y *El señor don Juan de Austria* de Montalbán, *Las paces de los reyes* y *El Brasil restituido* de Lope, *La cisma de Inglaterra*, *Saber del bien y del mal*, y *El rey de Suecia* de Calderón, o *El príncipe Escanderbey*, *La pérdida del rey don Sebastián*, *Los amotinados de Flandes* o *La mayor desgracia de Carlos V*, de Vélez de Guevara. Como puede comprobarse, se trata de algunos de los grandes dramas históricos de la época.

Por último, se detectan diferencias, a veces significativas, entre los poetas: de Lope destaca el número de comedias urbanas o palatinas representadas (más del 60% de aquellas a las que se puede asignar un género), mientras que casi todas las obras de Luis Vélez de Guevara

montadas como particulares fueron dramas históricos. El primer Calderón muestra una llamativa heterogeneidad, sin que domine ningún género y con ejemplos minoritarios en el conjunto del *corpus* como son la comedia caballeresca —*El puente de Mantible*—, el drama histórico con ecos religiosos —*Los Macabeos*— y el drama mitológico —*Psiquis y Cupido*—. Estas divergencias, que parecen apuntar hacia cierta especialización entre algunos poetas a la hora de ser representados como particulares, podrían ser un eco de ciertas preferencias palaciegas. Conviendría profundizar más en esta línea y cotejar estas tendencias con las del conjunto de la producción de cada dramaturgo en esta época.

UN CASO PARTICULAR: *EL VENCIDO VENCEDOR*

La mirada crítica panorámica, hecha desde la distancia que permite la recopilación y consulta de una cantidad masiva de información, no nos exime de la tarea de profundizar en la problemática y los matices de casos concretos. En las páginas que siguen, quiero centrarme en un ejemplo de cómo el estudio de una comedia representada como particular con este contexto en mente permite ofrecer nuevas perspectivas críticas. En los inicios del reinado de Felipe IV, entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623, el autor Juan de Morales Medrano representó varias comedias en el Cuarto de la Reina. Una de ellas se titulaba *El vencedor vencido en el torneo*. No hay constancia de la existencia de testimonios impresos o manuscritos de una comedia con este título, ni tampoco figura en catálogos clásicos como los de García de la Huerta o Arteaga. Tampoco se conserva ninguna noticia de representación de esta obra más allá de esta puesta en escena como particular de palacio. En *CATCOM* se concluye que dicha comedia sería en realidad la titulada *El vencido vencedor*, atribuida a Lope de Vega: en esta comedia palatina se produce un desafío en la tercera jornada, en el que el vencedor acaba vencido por una cuestión de amor.

El texto de esta comedia se conserva en un único testimonio, un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma que forma parte del volumen con la signatura CC* V 28032, Vol. 42, donde ocupa los folios 132r-187v. Está fechado por partida doble: en 1635 en la primera página y en 1636 al final del primer acto. Fue copiado por Diego Martínez de Mora, un librero madrileño que trabajó ocasionalmente como actor y que es conocido por haber vendido copias manuscritas

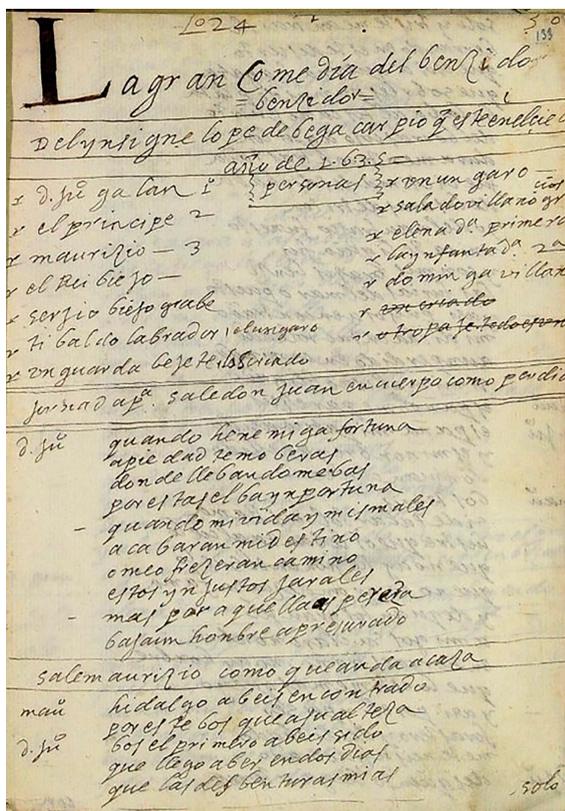


Figura 3. *El vencido vencedor*, Biblioteca Palatina de Parma, fol. 135r

de comedias durante los años en que el Consejo de Castilla no concedió licencias de publicación para teatro y novelas, es decir, en 1625-1634³⁴. La comedia está atribuida a Lope en dos lugares: en la portada y en la primera página de la comedia, donde Martínez de Mora indica que la comedia es «del insigne Lope de Vega Carpio, que esté en el cielo» (Figura 3)³⁵. Esta anotación permite fecharla con posterioridad al 27 de agosto de 1635. Al final de cada acto se indica que la comedia es un «original». Antonio Restori, el primero en dar cuenta de la existencia de este manuscrito, se manifestó a favor de esta atribución a

³⁴ Iglesias Feijoo, 2014.

³⁵ *El vencido vencedor*, fol. 135r.

Lope por la amistad que, según él, unió al dramaturgo madrileño con el copista Martínez de Mora³⁶.

Ahora bien, varios de estos datos son problemáticos y hace falta repensar el contexto y el texto de esta comedia. Hoy sabemos que la afirmación de Restori de que existió una amistad entre Lope y Martínez de Mora carece de fundamento documental alguno. A veces los textos copiados por Martínez de Mora presentan una calidad textual bastante aceptable, pero no siempre es así. En más de una ocasión las atribuciones de los textos que copiaba para la venta son erróneas. No sabemos si dichas atribuciones provenían de los manuscritos adquiridos por Martínez de Mora o son malas atribuciones intencionales, hechas para vender más copias. El uso del término «original» para describir esta copia indica tan solo que se trata de un traslado en limpio y no implica ninguna cercanía textual con el autógrafo del dramaturgo, tal y como se deduce de la presencia de este término en otros manuscritos que manejó Martínez de Mora³⁷.

Estos problemas obligan a replantear la atribución de *El vencido vencedor*. Ruiz Morcuende situó su composición en 1605 por una supuesta alusión a los amores de Lope con Micaela de Luján³⁸. Morley y Bruerton rechazaron esta fecha por razones métricas y consideraron que podría ser de 1612-1615, aunque prefirieron considerar el texto de dudosa autenticidad por pequeñas desavenencias métricas con los usos habituales de Lope³⁹. Hoy, gracias a la estilometría, contamos con una herramienta objetiva adicional a la estructura métrica de las comedias o la ortoepía para descartar o apoyar la autoría de comedias. Un análisis con un corpus de unas doscientas comedias de los principales dramaturgos barrocos revela que *El vencido vencedor* no es de Lope, sino de Juan Ruiz de Alarcón (Figura 4), atribución que confirma el proyecto ETSO⁴⁰. La estilometría viene apoyada, por ejemplo, por la estructura métrica de la comedia, que encaja con la de Ruiz de Alarcón en todos sus puntos salvo en uno menor: la presencia de una lira aAbBcC, que Morley no encontró en ninguna comedia auténtica del mexicano y que ahora podemos afirmar que sí que empleó⁴¹.

³⁶ Restori, 1891, pp. 34-35.

³⁷ Puede verse la nómina en *Manos* (Greer y García-Reidy, en curso).

³⁸ Ruiz Morcuende, 1930, p. xviii.

³⁹ Morley y Bruerton, 1968, p. 575.

⁴⁰ Cuéllar y Vega García-Luengos, en curso; Vega García-Luengos, 2021a y 2021b.

⁴¹ Morley, 1918, p. 165.

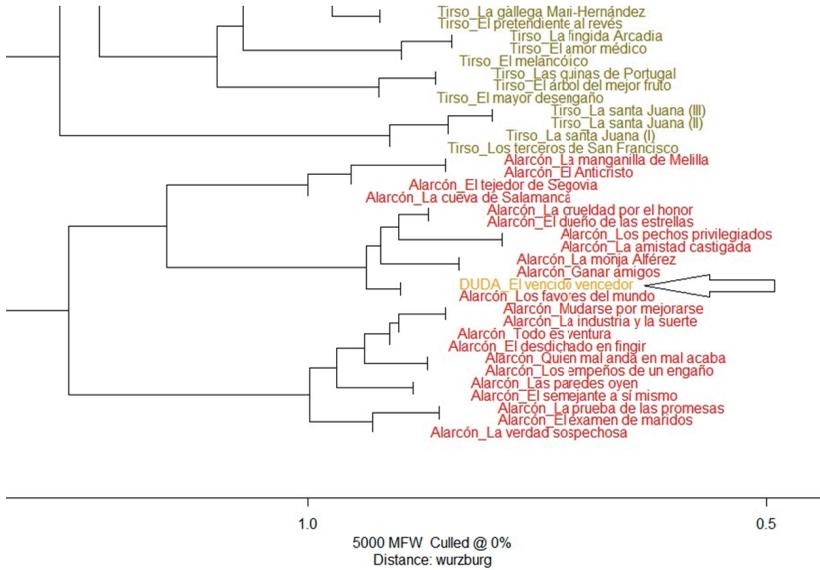


Figura 4. Dendrograma con 5000 MFV, Cosine Delta Distance, 0% Culling

Lo más interesante que esta nueva atribución conlleva para *El vencedor* y su representación en palacio tiene que ver con un pasaje de la tercera jornada. Ruiz Morcuende, al examinar la comedia pensando que era de Lope, consideró que este pasaje contenía «una mordaz alusión casi segura a Góngora, sacristán inocente, tan pagado de sí mismo, que se cree el sol, envidiado por todas las nubecillas que intentan tapanlo»⁴². Sin embargo, ahora sabemos que Lope no es el autor de esta comedia y el sentido del pasaje tiene que ser otro. Se encuentra en una conversación entre el villano gracioso Salado y el protagonista, el español don Juan. El gracioso lleva a cabo una descripción cómica de Madrid, «un mar» en el que se perdió y donde vio una variedad de personajes tópicos: damas de mucha hermosura, un lisonjero que aduaba a su señor, un «pretendiente / quejoso de dilaciones» y también una figura diferente al resto, en la que se demora más:

⁴² Ruiz Morcuende, 1930, p. XVIII.

Un sacristán inocente
 vi, que escribiendo y hablando
 siempre se estaba quejando
 de la invidia solamente:
 que él era el sol y intentaban
 nubecillas eclipsalle;
 que era león y a ladralle
 mil gozquillos se juntaban.
 Y tras esto supe yo
 que cuantos discretos vían
 su inorancia, le tenían
 lástima, que invidia no⁴³.

Ruiz Morcuende llevaba razón cuando vio en este pasaje una pulla literaria, pero el destinatario no era Góngora. Ahora que podemos devolver *El vencido vencedor* a la pluma de Alarcón, estos versos del mexicano cobran sentido si los leemos como lo que son: un dardo dirigido a Lope. Él es ese sacristán —nada inocente, por cierto— que se presentaba como víctima constante de la envidia de los demás y que pintaba a sus enemigos literarios como perros —los «gozquillos» del pasaje—. Esta imagen de Lope parodia una autorrepresentación recurrente del Fénix: la del escritor que se cree envidiado por los demás⁴⁴. En el pasaje de *El vencido vencedor*, frente a este sacristán se alzan los «discretos» —Alarcón y otros escritores competidores de Lope—, quienes, desde la superioridad moral que les otorga su prudencia, sienten lástima de él.

La reubicación de *El vencido vencedor* en su contexto autorial correcto ofrece nuevos matices a su representación palaciega a finales de 1622 o principios de 1623. Lope pasa de ser el supuesto autor de la comedia a ser objeto de la burla en el texto. ¿Identificarían los reyes y los cortesanos que asistieron a la representación la pulla contra Lope? No veo por qué no. Conocida era de sobra en palacio la imagen del escritor madrileño. Recordemos aquella carta del Fénix al duque de Sessa, quizá escrita pocos años antes, en el verano de 1620, en la que el poeta se lamentaba de que en la corte no olvidaban su particular vida privada: «vine triste, pensando cuál es mi dicha, que en Palacio no se acuerden de lo que he servido en tantas ocasiones para remediar mis

⁴³ *El vencido vencedor*, fol. 174r.

⁴⁴ Sánchez Jiménez, 2016.

necesidades, y para caluniar mis costumbres esté tan en la memoria, siendo átomo de la corte y del sol de aquella grandeza»⁴⁵.

Este caso es un ejemplo de la necesidad de ser conscientes de la fluidez entre los corrales madrileños y palacio, y las consecuencias que eso pudo tener para su recepción. Estamos todavía lejos de conocer todos los matices de esta relación, pero creo que los principales dramaturgos eran conscientes de que sus comedias escritas para corral podían llegar a la corte en forma de particular. Como señala Teresa Ferrer en relación con Lope y una obra como *El Brasil restituido*: «la debió componer pensando en una doble recepción, la del público de palacio y la del corral»⁴⁶. De ahí que las polémicas, pullas y guiños que pueblan el teatro comercial pudieran tener también como receptor implícito a palacio, con lo que ello significaba dentro de la continua competencia entre escritores por el capital simbólico de la corte. No hay rasgos específicos que determinen fácilmente que una comedia se escribió para palacio⁴⁷, pues la aparente frontera entre corral y palacio se borraba con facilidad. Como en el caso de *El vencido vencedor*, ciertas alusiones podían pensarse con la corte también en mente: los particulares ofrecían la posibilidad de que cualquier comedia escrita pudiera representarse ante los reyes. De ahí la necesidad de leer las piezas representadas como particulares pensando que podrían tener un público palaciego. Son obras bifrontes, con una recepción comercial y una cortesana.

En conclusión, este acercamiento a las representaciones particulares en época de Lope de Vega sirve para destacar la necesidad de pensar más sobre la fluidez entre los escenarios comerciales y la corte durante el primer tercio del siglo XVII. Pese a las amplias lagunas documentales, la información disponible nos permite detectar dinámicas que subyacen a esta práctica teatral y entender mejor el contexto en el que varias de las comedias del joven Calderón fueron representadas en palacio. La mirada de conjunto que facilitan las bases de datos, junto con

⁴⁵ Lope de Vega, *Epistolario*, p. 57.

⁴⁶ Ferrer Valls, 2013, p. 183.

⁴⁷ Por ejemplo, Marcella Trambaioli se pregunta si la comedia de Lope *Amor secreto hasta celos* pudo ser escrita para un público cortesano dada la presencia de un par de ecos metaliterarios: «la presencia muy discreta de dos disfraces teatrales del dramaturgo es uno de los escasos elementos que podrían remitir a una destinación cortesana de la comedia, puesto que, por lo demás, la factura del texto teatral no nos permite comprender si se compuso para algún entretenimiento cortesano» (Trambaioli, 2009, p. 30).

análisis concretos de comedias que circularon entre los corrales y las salas de palacio, como en el caso de *El vencido vencedor* de Alarcón, nos pueden decir mucho sobre los gustos de la época y las comedias que tuvieron éxito, aclararnos claves de interpretación de algunos aspectos de las obras, iluminar detalles de las complejas relaciones entre poetas y palacio, y descubrir matices de un teatro comercial que llegaba a palacio y de una corte que se entretenía con teatro comercial.

BIBLIOGRAFÍA

- COENEN, Erik, «Prólogo», en Calderón de la Barca, *La selva confusa*, ed. Erik Coenen, Kassel, Edition Reichenberger, 2011, pp. VII-XI.
- CUÉLLAR, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, publicación en web, <<http://etso.es/>>, en curso.
- DIXON, Victor, «Apuntes sobre la vida y obra de Jerónimo de Villaizán y Garcés», *Hispanófila*, 13, 1961, pp. 5-22.
- El vencido vencedor*, Biblioteca Palatina de Parma, manuscrito signatura CC* V 28032, vol. 42, fols. 132r-187v.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London / Valencia, Tamesis Books Limited / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.
- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos*, Valencia, UNED, 1993.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18, 2012, pp. 40-62.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7, 2013, pp. 173-192.
- FERRER VALLS, Teresa, «Un espacio para el espectáculo: la sala de saraos del palacio real de Valladolid (1605)», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 7.2, 2019, pp. 89-120.
- FERRER VALLS, Teresa, et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM*, publicación en web, <<http://catcom.uv.es/>>, en curso.
- FERRER VALLS, Teresa, et al., *ASODAT. Asociar los datos. Bases de datos integradas del teatro clásico español*, publicación en web, <<http://asodat.uv.es/>>, en curso.

- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?», *Neophilologus*, 103.4, 2019, pp. 493-510.
- GREER, Margaret R., y Alejandro García-Reidy (dirs.), *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, publicación en web, <<http://manos.net>>, en curso.
- GREER, Margaret R., y John E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid, 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «La labor de Diego Martínez de Mora», en *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio Internacional, Parma, 17,18 y 19 de octubre de 2013*, coord. Milagros Rodríguez Cáceres, Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 143-166.
- Inventarios reales (v.2) Alcázar de Madrid (1636, 1666); Sitio Real de El Pardo (1674)*, Biblioteca del Museo del Prado, signatura SG PRA.Gen. (55) v.2.
- KERNAN, Alvin, *Shakespeare, the King's Playwright. Theater in the Stuart Court, 1603-1613*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1997.
- MORLEY, S. Griswold, «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology*, 7, 1918, pp. 131-173.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores», en *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, ed. Joan Oleza, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984, pp. 243-257.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Obras de Juan Pérez de Montalbán*, ed. Claudia Demattè, vol. I.1, Kassel, Edition Reichenberger, 2013.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé, *Fastiginia o fastos geniales*, trad. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Colegio de Santiago, 1916.
- PROFETI, Maria Grazia, «Fiestas de damas», *Salina. Revista de lletres*, 14, 2000, pp. 79-90.
- RESTORI, Antonio, *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio*, Livorno, Tipografia Francesco Vigo, 1891.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «El cuarto de la Reina en el Alcázar y otros sitios reales», en VV. AA., *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de arte*, Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 203-215.

- RUIZ MORCUENDE, Federico, «Prólogo», en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Nueva edición*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, pp. v-lvi.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 10, 2016, pp. 153-171.
- SANZ AYÁN, Carmen, «Felipe II y los orígenes del teatro barroco», *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, 1999, pp. 47-78.
- SANZ AYÁN, Carmen, y Bernardo J. GARCÍA GARCÍA, *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2000.
- SHERGOLD, Norman D., y John E. VAREY, «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 1963, pp. 212-244.
- SHERGOLD, Norman D., y John E. VAREY, *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Lope de Vega y la casa de Moncada», *Criticón*, 106, 2009, pp. 5-44.
- VAREY, John E., «Scenes, Machines and the Theatrical Experience in Seventeenth-Century Spain», en *La Scenografía barroca*, ed. Antonio Schnapper, Bologna, Editrice CLUEB, 1982, pp. 51-63.
- VEGA, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio. Vol. 4*, ed. Agustín González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1989 [1947].
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Juan Ruiz de Alarcón recupera *La monja alférez*», en *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano. XLII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019*, ed. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2021a, pp. 89-149.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 2021b, pp. 91-108.