



LOPE Y EL CIERRE TEATRAL DE 1621

Jesús GÓMEZ

Universidad Autónoma de Madrid (España)

jesus.gomez@uam.es

Recibido: 29 de junio de 2022

Aceptado: 28 de octubre de 2022

<https://doi.org/10.14603/10B2023>

RESUMEN:

A la muerte de Felipe III en marzo de 1621, el cierre de los teatros tuvo una escasa duración, ya que las representaciones se reanudan entre mayo y julio de ese mismo año. Este artículo analiza la interrupción teatral durante el cambio de reinado, cuando las comedias de Lope de Vega todavía predominaban en los escenarios.

PALABRAS CLAVE:

Lope de Vega; Felipe III; cierre teatral; 1621.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 10 (2023) / ISSN: 2297-2692

LOPE AND THE 1621 THEATRICAL BAN

ABSTRACT:

On the death of Philip III in March 1621, the theaters were closed for a short time since the performances resumed between May and July of the same year. This article analyzes the situation of theatrical suspension during the change of reign when the Lope de Vega comedies still predominated on the stage.

KEYWORDS:

Lope de Vega; Philip III; Theatrical Closure; 1621.



Desde que los teatros estables habían hecho su aparición en las últimas décadas del siglo XVI, el cambio de reinado resultaba funesto en general para las representaciones teatrales porque, a la muerte de los miembros de la familia real o del propio monarca, solían cerrarse en señal de luto los corrales de comedias y suspenderse toda actividad teatral. Ocurrió tras el fallecimiento de Felipe II, cuando se prolongó en mayo de 1598 el luto que se había iniciado casi un año antes por el fallecimiento en Turín de su hija Catalina Micaela. De nuevo en 1644, a la muerte de la primera esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón, se suspendió la actividad teatral, prolongándose el cierre desde 1646, tras la grave crisis sucesoria causada con el fallecimiento del príncipe Baltasar Carlos¹. Se originó entonces «el cierre más largo de la historia de la *comedia*» hasta 1651, si bien, a la muerte de Felipe IV en 1665, otra vez se cerraron los teatros públicos «durante más de un año y no hubo nuevos montajes espectaculares en la corte durante casi cinco años» (McKendrick, 1994: 221 y 247).

Los periódicos cierres también estaban relacionados con la controversia sobre la licitud de las representaciones teatrales. Aunque sus detractores aprovecharon para intensificar los ataques durante los periodos de crisis, según matiza Josef Oehrlein, «Los argumentos de los enemigos del teatro nunca fueron causantes directos de las prohibiciones mismas. Siempre hubo un motivo externo, como, por ejemplo, la muerte de miembros de la Casa real o, incluso, la del mismo Monarca» (1993: 207-208). Al mismo tiempo, la suspensión de la actividad teatral era una muestra colectiva de dolor que indicaba la relevancia social que había adquirido este tipo de espectáculos ya que, por su creciente éxito popular y el atractivo que se extendía sobre el estamento nobiliario y la realeza, su prohibición constituía un acto punitivo, al purgar los pecados de la comunidad en los momentos históricos de incertidumbre para la Monarquía Hispánica.

En contraste con la crisis de los años cuarenta, cuando se mantiene el cierre teatral durante el periodo más prolongado de tiempo, a la muerte de Felipe III apenas hubo interrupción, de manera que las siguientes consideraciones intentarán ofrecer una posible explicación sobre este hecho, donde confluyen diversos factores históricos, políticos y culturales, teniendo en cuenta el éxito del que disfrutaba entonces el modelo teatral inaugurado por Lope. Durante la década de los veinte, se

¹ También la muerte de Margarita de Austria, la esposa de Felipe III, «en 1611 puso fin a las representaciones cortesanas en presencia del rey durante dos años» (McKendrick, 1994: 225).

había consumado el triunfo de la comedia nueva que había comenzado a finales de la centuria anterior, con el comediógrafo madrileño situado a la cabeza de la producción teatral: «fraguó y lideró el nuevo teatro [...]. Y, sobre todo, el Madrid del XVII fue la ciudad de la nueva tragicomedia, de sus dramaturgos, de los actores, de las compañías reales y del teatro cortesano» (Rey Hazas, 2008: III, 651).

Políticamente, tras los cuarenta días de luto obligados por la repentina muerte de Felipe III acaecida el día 31 de marzo de 1621 cuando contaba apenas cuarenta años, y después de las ceremonias funerarias, se mantuvo la continuidad dinástica sin ningún tipo de interregno. Ciertamente que el fallecimiento del monarca había provocado «un verdadero terremoto en la corte madrileña», como consecuencia del relevo de los nuevos validos, Baltasar de Zúñiga primero, desde abril de 1621 hasta octubre de 1622, ya que su sobrino Olivares vendría a continuación, durante el «*impasse* causado por el luto de la Corte» (González Cuerva, 2012, 457 y 483)². La intrigas palaciegas y las negociaciones con las potencias rivales, como la del Tratado de Madrid firmado con Francia el día 25 de abril de 1621 por la cuestión de la Valtelina a instancias de su embajador, el Maréchal de Bassompierre, o la inminencia de la reanudación de la guerra de Flandes al inicio de la guerra de los Treinta Años, propiciaban la instrumentalización de celebraciones rituales y espectáculos, no solo teatrales, como la ejecución pública de Rodrigo Calderón, ajusticiado en la plaza Mayor a 21 de octubre. Un evento que conmocionó a la villa y corte despertando un enorme interés en las relaciones de sucesos, que «narran con todo detalle lo que pasa en la corte desde la muerte de Felipe III hasta finales de año» (Pena Sueiro, 2016: 261; y Martínez Hernández, 2009).

Al celebrarse las honras y exequias fúnebres que congregaban a la comunidad en torno a la figura del rey muerto, pero también del rey vivo que personificaba la continuidad dinástica, la corte se convertía en un escenario fúnebre. Resulta significativo que la exhibición del cadáver del monarca se produjera en el *salón grande* (luego conocido como *salón dorado*) del Alcázar, utilizado también para la representación de las comedias. El público de la ceremonia, por tanto, se convertía en espectador antes del traslado definitivo del cadáver al panteón del monasterio de El Escorial, acompañado del espectacular cortejo: «Los súbditos estaban de luto, se suspendían las fiestas públicas por espacio de cuarenta días y a la muerte del rey

² Por su parte, Antonio Feros se refiere al modelo habitual durante el cambio de reinado, sin ceremonia de coronación del nuevo monarca y sin «ningún tipo de interregno en el que el nuevo rey fuese todavía un “rey durmiente” teniendo que esperar hasta que la majestad real abandonase el cuerpo de difunto» (2002: 109).

imponía vestir de luto a todas las capas de la sociedad durante seis meses» (Gómez Requejo, 2014: 262)³.

Felipe III casualmente había fallecido en cuaresma, cuando se suspendían las representaciones teatrales, si bien el monarca había obtenido una dispensa con el fin de que continuasen las comedias, para entretener a Bassompierre durante su embajada (McKendrick, 1994: 226). Después de finales de marzo se suspenderían las representaciones teatrales que, según Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, originalmente publicado en 1804, se habrían reanudado cuatro meses después, como afirma apoyándose en un testimonio coetáneo: «se cerraron los corrales, o se suspendió la representación de las comedias, hasta 28 de julio del mismo año» (1975: 115). El testimonio mencionado proviene de un código de la Biblioteca de Palacio (Est. H. Cod. 97, fol. 84), donde se alude a una representación identificada con la comedia de Lope *Dios hace reyes*.

La noticia fue recogida, un siglo después, por Hugo A. Rennert: «On March 31, 1621, Philip the Third died, the theaters were closed, and all representations were suspended until July 28, not a castanet being heard at the performance of the *auto* of that year», aunque también se hace eco de un posible adelanto para el reinicio de la actividad teatral, «the theaters were closed only till May 9, 1621» (1909: 54 y 229). Precisamente en una carta del mismo Lope, datada en Madrid entre los días 12 y 16 de mayo de 1621, dirigida a don Diego Félix de Quijada y Riquelme dándole nuevas de la corte, alude las honras fúnebres por Felipe III celebradas a principios de mayo y a la posterior entrada ceremonial del «efebo príncipe», siendo aclamado como rey el día 9: «La comedia es tan cerca, que se han dado fiestas del Corpus a los autores y se hacen carros y aderezan corrales» (Carreño, 2018: 581).

El pasaje citado de la carta parece referirse no solo a los preparativos del Corpus, para los que ya se había prevenido a los *autores*, como se denominaba entonces a los directores de las compañías teatrales, pues alude también al hecho de la proximidad de la comedia. Sea como fuere, resulta evidente tanto el protagonismo de

³ En su estudio clásico, afirma Javier Valera: «Toda diversión pública o algazara quedaba rigurosamente prohibida por espacio de cuarenta días, que es la duración del luto oficial»; y «Desde Felipe III, en 1621, hasta María Luisa Gabriela de Saboya, en 1724, todos los reyes y reinas se expondrían en este lugar (...). En la vida cortesana, el *salón grande* servía para representaciones teatrales y otras fiestas; aquí se celebraban también las recepciones de visitantes importantes y la comida pública del rey» (1990: 33 y 83).

Lope en el panorama teatral del momento, como la escasa duración del cierre obligado por el luto. A diferencia de lo sucedido en el caso del fallecimiento de su padre en 1598 y de su hijo en 1665, en 1621 no osaron «alzar la voz los enemigos del teatro», como afirma Emilio Cotarelo en su estudio clásico sobre la controversia teatral cuando explica esta continuidad por «la afición que a los recreos de la escena mostró su sucesor Felipe IV» y por el triunfo del que durante esos mismos años disfrutaba el modelo teatral lopesco, «sólidamente consagrado» (1997: 22).

El predominio de Lope sobre la escena de los años veinte sería uno de los factores, junto con la afición de la familia real hacia el teatro, que podrían haber condicionado la escasa duración del cierre tanto del teatro cortesano como del comercial, ya que suele diferenciarse en los estudios teatrales por el lugar de su puesta en escena el teatro representado en la corte: «The typical court stage», cuya práctica escénica se acrecienta de manera progresiva durante el siglo XVII, y el teatro comercial o público: «public theatre», de acuerdo con las respectivas denominaciones de N. D. Shergold (1967: xxv) en su clásica *History of the Spanish Stage*. La anterior diferenciación, sin embargo, no excluye la síntesis entre ambas prácticas escénicas, según el planteamiento de Joan Oleza en un artículo básico todavía para definir la comedia nueva, o comedia barroca, como simbiosis de una práctica de carácter popular y otra de carácter cortesano: «Su primera cristalización se da en la escuela valenciana, con un peso específico muy importante, todavía, de la tradición cortesana. La segunda cristalización será, indudablemente, la de Lope, que le incorporará toda su vocación populista» (1984: 12).

En los estudios actuales sobre el teatro áureo, al mismo tiempo que se diferencia entre sus vertientes popular y cortesana, se pone de relieve la estrecha conexión entre ambas por el continuo trasvase, desde el corral a la corte, del repertorio habitual en las compañías de actores. Su profesionalización motiva que los mismos representantes puedan representar en palacio el repertorio habitual de los corrales en las denominadas representaciones *particulares*, como era conocido este tipo de teatro cuya puesta en escena tenía lugar también en el espacio cortesano. Y viceversa, podían adaptarse también para su representación en el corral de comedias las espectaculares producciones teatrales concebidas en principio para la corte, como *El premio de la hermosura*, compuesta por Lope de Vega para ser escenificada el 3 de noviembre de 1614 en la villa ducal de Lerma, en cuya representación intervinieron actores aficionados de la corte entre los que destaca la presencia de la infanta Ana de Austria y su hermano, el joven príncipe Felipe en el papel de Cupido.

Al comparar las modificaciones de la representación cortesana de Lerma, según la correspondiente *Relación*, y la versión impresa de la misma comedia en la Parte XVI de Lope de Vega publicada en 1621, afirma Shergold también: «In the printed version, however, the play has undergone some fairly substantial changes, probably designed to make it suitable for performance in the corrales», cuando recuerda las diferencias en el ámbito cortesano entre «the big spectacle play acted by courtiers», como *El premio de la hermosura*, y las comedias *particulares* representadas en la corte: «by professional companies, hired to perform plays from their repertoire for the private amusement of the King, the court, and, when the occasion demanded it, their guests» (1967: 254 y 261).

En paralelo a lo que ocurría con las representaciones populares en los corrales de comedias, la práctica escénica cortesana había alcanzado desde comienzos de siglo una gran relevancia social, especialmente con el gobierno del duque de Lerma. Como haría más tarde Olivares con el monarca sucesor, el valido supo utilizar como instrumento de control político la afición de Felipe III hacia el teatro nada más iniciarse su reinado cuando organizó en 1599, el mismo año de su nombramiento como duque de Lerma, las fiestas de Denia en las que colaboró Lope de Vega como comediógrafo famoso y parte del séquito del marqués de Sarria, futuro conde de Lemos. Durante los festejos que continuaron en Valencia por la celebración de la boda del rey con Margarita de Austria, Lope también intervino bajo su mecenazgo en las celebraciones, evocadas en un auto que, con el título *Bodas entre el alma y el amor divino*, fue luego incluido al final del libro segundo de *El peregrino en su patria* (1604). Sin embargo, Lope, quien no siempre mantuvo buenas relaciones con el de Lerma, no intervino en la fiesta cortesana posterior de 1617, cuando se representó, de nuevo en la villa ducal, esta vez *El caballero del sol* de Vélez de Guevara.

La habilidad del valido de Felipe III para organizar entretenimientos festivos supuso el comienzo de una nueva época de espectáculos, muy bien recibidos en la corte: «La nobleza aficionada a consumir todo tipo de espectáculos festivos y entretenimientos, halló en el control del ocio un recurso indispensable de su crédito cortesano» (Martínez Hernández, 2017: 57)⁴. Ciertamente hubo antecedentes de la práctica escénica cortesana que pueden remontarse hasta finales del siglo XV, como ha estudiado Teresa Ferrer en sucesivos trabajos desde su tesis doctoral de 1987,

⁴ En el mismo volumen, se refiere Williams (2007) al «estilo nuevo de gobernar» que implica el valimiento del Duque de Lerma para las representaciones y espectáculos cortesanos que auspicia, desde las fiestas de Denia de 1599.

pero existe un punto de inflexión desde comienzos del XVII cuando «las noticias sobre representaciones ante la nobleza cortesana comienzan a proliferar» (Ferrer Valls, 1993: 29; y Ferrer Valls, 1991). Después de las representaciones de Lerma, la trayectoria ascendente de la práctica escénica cortesana se consolida y se hace más espectacular todavía con el cambio de reinado.

Durante la época de Felipe IV llegaron a la corte, para organizar representaciones cortesanas, muy espectaculares desde el punto de vista escenográfico, los ingenieros italianos Julio César Fontana en 1622, Cosme Lotti en 1626 y, más tarde, Baccio del Bianco en 1651. No por casualidad, supuso un hito del teatro cortésano la espectacularidad de las fiestas de Aranjuez celebradas en mayo de 1622, organizadas con la ayuda de Fontana precisamente, para inaugurar las representaciones palaciegas del nuevo reinado, con motivo del decimoséptimo cumpleaños del flamante monarca, quien poco más de un año antes había sido coronado tras la muerte de su padre. Se había preparado para conmemorar el evento la representación de dos comedias en los jardines de Aranjuez: *La gloria de Niquea* del conde Villamediana, inspirada en la tradición caballeresca del *Amadís de Grecia*, y *El vellocino de oro*, de ambientación mitológica, compuesta por Lope de Vega.

La espectacular puesta en escena que hizo el italiano Fontana para *La gloria de Niquea* es conocida por la *Relación* que compuso Antonio Hurtado de Mendoza de la fiesta cortesana, en cuya representación intervinieron las damas de la reina y la propia Isabel de Borbón con la infanta. En otra cuadrilla también actuaron para representar la comedia de Lope las damas de la reina encabezadas por Leonor de Pimentel, aunque su puesta en escena, uno o dos días después, fue interrumpida por un desgraciado incendio⁵. A doña Leonor, hermana de Antonio de Monroy, le había dedicado Lope también su colección *La Filomena*, cuyo privilegio de impresión es del mes de junio, casi tres meses después de la muerte de Felipe III, ya que había convertido a la entonces influyente dama de Isabel de Borbón en la destinataria de la misma fábula mitológica y del poema que, a continuación, abre la segunda parte del volumen.

El nuevo contexto histórico tras el cambio de reinado explica, como pone de relieve Florence D'Artois, «los cambios que el Fénix operó en los textos liminares de *La Filomena*, también publicada en 1621, y por los que sustituyó a López de

⁵ Con el comienzo del reinado de Felipe IV, estudia Ferrer Valls (1996) la aparición de un tipo de comedia mitológica cortesana diferenciado de la comedia mitológica concebida para el corral. De «espectáculo palaciego de corta extensión» es calificado *El vellocino de oro* por Martínez Berbel (2003: 271), ya que «se aparta, sin duda, del resto de la producción dramática lopesca de tema mitológico».

Aguilar, el dedicatario inicial de la miscelánea, por una persona particularmente influyente en la nueva Corte, la dama de la reina, Leonor de Pimentel» (2009: 307). Aunque son hechos bien conocidos, su coincidencia en estos años veinte supone el predominio de la escritura de Lope de Vega no solo en la práctica escénica del corral de comedias, sino en la cortesana, cuando el comediógrafo madrileño tomaba posiciones siempre en busca de mecenazgo. En los versos de *La Filomena* precisamente tiene lugar el debate poético entre la protagonista epónima de la fábula mitológica y el Tordo, que simboliza su autodefensa frente a los ataques que había sufrido cuatro años atrás, por parte de Torres Rámila: «¡Oh mísero gramático,/ solo en acentos y oraciones práctico!», cuando menciona también sus comedias: «Mas haced reflexión en la memoria/ de novecientas fábulas oídas/ por toda España (...)» (Blecua, 1989: vv. 773-774 y 1360-1261), con cuyo éxito popular en los corrales de toda España apabulla a su contendiente.

A diferencia del repertorio habitual de comedias, en las representaciones cortesanas como la de *El vellocino de oro*, adaptada quizá a partir de una versión previa destinada al corral de comedias, la importancia de la construcción de la intriga teatral estaba con frecuencia supeditada a su espectacularidad, eventualmente con acompañamiento musical, enriqueciendo su puesta en escena con efectos especiales: «Ahora se le añaden los requisitos del asombro: un carnero dorado sobre ruedas, peñascos que se abren para dejar salir a maravillosos animales (un delfín de plata con una ninfa en él caballera), templos, nubes volantes» (Arellano, 1998: 344-345)⁶. Enlaza el teatro cortesano con las tradiciones festivas caballerescas, como el torneo, el baile de disfraces y otras celebraciones rituales propias de la nobleza con las que conecta por la fastuosidad de su puesta en escena, muy diferente a la austeridad escenográfica del corral.

En su *Relación* de las fiestas de Aranjuez, quien sería conocido con el sobrenombre de «El discreto en palacio», Antonio Hurtado de Mendoza, luego beneficiario de una provechosa carrera cortesana bajo la protección de Olivares, califica la representación caballeresca de Villamediana como *invención* para diferenciarla de las comedias más del gusto del vulgo: «Estas representaciones, que

⁶ Sin embargo, para Sánchez Aguilar (2010: 154), «cuesta creer que un hombre tan creativo como el Fénix de los Ingenios agraviase a la familia real ofreciéndole para una fiesta tan grande como la de Aranjuez una refundición de una comedia vieja. A mi entender, es más probable que Lope escribiera dos obras distintas sobre el mismo asunto: una para los corrales, compuesta antes de 1618 y hoy perdida, y otra para las fiestas de Aranjuez, que deberíamos datar en 1622».

no admiten el nombre vulgar de *comedia* y se le da de *invención* la decencia de palacio (desprecio más que imitación de los espectáculos antiguos, de que aún oy Italia presume tanto de gentil), merecían más atinada pluma» (Ferrer Valls, 1993: 283). Sin embargo, a pesar de las diferencias condicionadas por el estatus social del público correspondiente y de los respectivos lugares de representación, la simbiosis entre la corte y el corral continuará bajo Felipe IV, si bien la evolución teatral durante la segunda mitad del siglo XVII se inclina de manera creciente por la espectacularidad escenográfica, como ocurrirá cuando predomine el modelo de Calderón de la Barca aplicado al teatro cortesano.

Con anterioridad, la consolidación de la comedia nueva se había producido gracias a Lope de Vega, quien había visto en el cambio de monarca una oportunidad para medrar en la corte. Como afirma Antonio Sánchez Jiménez: «cuando murió Felipe III y accedió su heredero al trono español, el joven Felipe IV, Lope debió de renovar sus viejas ambiciones de conseguir una posición en la corte. Probablemente, el Fénix tenía en mente el prestigioso puesto de cronista real» (2006: 72)⁷. Al publicar el mencionado volumen de *La Filomena*, entre confesiones autobiográficas y reflexiones sobre las exigencias de la vida cortesana, incluye una elegía fúnebre a las exequias que la ciudad de Zaragoza hizo a la muerte de Felipe III: «que España llora, de tu luz ausente,/ con triste voz, en lamentable treno,/ al padre, al rey, al santo, al justo, al bueno», donde exalta la presencia del sucesor: «¡Qué vida te llevaras, Muerte fiera,/ si no dejaras tan divina copia!» (Blecua, 1989: vv. 13-15 y 100-101). Sin embargo, poco después de la cuaresma y del luto obligado en la corte de los Austrias, pudo satisfacer la afición hacia los espectáculos teatrales, tanto populares como cortesanos, por el predominio del que disfrutaba Lope en ambas vertientes de la práctica escénica, la popular y la cortesana.

Varios estudios han puesto de relieve la importancia creciente que durante el extenso reinado de Felipe IV adquiere el teatro y la fiesta teatral en la sociedad de aquella época, especialmente para el desarrollo del teatro cortesano por la progresiva complejidad escenográfica de las representaciones palaciegas. Una primera etapa inaugurada con las fiestas de Aranjuez transcurre hasta la muerte de Isabel de Borbón en 1644, cuando tras la nueva suspensión de las representaciones teatrales, mucho más dilatada que la de 1621, tiene lugar una segunda etapa entre 1651 y

⁷ Si bien Lope de Vega «había estado pretendiendo esa posición en los años 1610-1614, y luego otra vez en 1620. Sin embargo, parece que Lope venía solicitando la plaza desde comienzos del reinado de Felipe III, en concreto desde su entrevista con el Rey en las fiestas de Denia» (Sánchez Jiménez, 2006: 72).

1665, coincidiendo con el reinado de Mariana de Austria hasta el fallecimiento de Felipe IV. Si ya se había acrecentado la espectacularidad de la puesta en escena con las posibilidades que ofrecía desde 1640 el nuevo palacio del Buen Retiro, mandado construir por Olivares, donde las representaciones teatrales ocupan un lugar central entre las diversiones de los reyes, la etapa de esplendor del Coliseo del Buen Retiro se inicia, sobre todo, tras su reapertura en 1650 (Sáez Raposo, 2020)⁸. Un teatro este cubierto a la italiana, con iluminación artificial, dotado de telón de boca y bastidores para los decorados, tramoyas y compleja maquinaria, que era capaz de conceder una mayor relevancia a la complejidad de los recursos escénicos.

Después de la reapertura en 1650 tras la prolongada suspensión de las representaciones teatrales, será cuando adquiera todo su esplendor gracias a las reformas que se habían realizado previas a la llegada de la segunda esposa de Felipe IV, cuyo matrimonio con Mariana de Austria se había celebrado en 1649, y gracias a la colaboración entre el escenógrafo Baccio del Bianco y Calderón de la Barca, quien escribe casi en exclusiva para la corte desde su ordenación sacerdotal en 1651 (Chaves Montoya, 2004). Sin embargo, sabemos que la delimitación del teatro cortesano, cuyas representaciones tenían lugar en los diferentes espacios asimilados a los Reales Sitios, o bien en los palacios de la nobleza, encubre diversos tipos de espectáculos teatrales que, incluso en el caso de las representaciones fastuosas concebidas expresamente para las fiestas palaciegas, suelen tomar prestados esquemas dramáticos que provienen de las comedias del corral, además de reponer en los mismos escenarios cortesanos comedias que, como *El vellocino de oro*, pudieron quizá haber sido representadas con anterioridad en los corrales.

Lo cierto es que conviene recordar que, tras la proclamación en 1621 del nuevo monarca, por la afición al teatro del sucesor y de su primera esposa Isabel de Borbón, alternaron compañías que actuaban en los corrales de comedias y que, al mismo tiempo, ofrecían constantes representaciones *particulares* en el viejo Alcázar. De hecho, «entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 se organizaron no menos de cuarenta y cinco *particulares*, de al menos una docena de

⁸ «Pero el Coliseo es aun más interesante si tenemos en cuenta que tenía funciones múltiples, ya que no solo era el teatro del rey, sino que también funcionaba como teatro público, con la repercusión que este aspecto tuvo en el campo artístico y económico» (Flórez Asensio, 1998: 171).

dramaturgos, la mayor parte de los cuales escribían para los *corrales*, por cinco compañías distintas en las habitaciones de la reina» (McKendrick, 1994: 229)⁹. Aun cuando se mantiene la dualidad teatral entre los espectáculos cortesanos propiamente dichos, concebidos para ser escenificados en palacios o en los Reales Sitios, y las representaciones *particulares*, el teatro de la corte y el del corral son vasos comunicantes. Lo demuestra el mismo hecho de que un autor de éxito en el corral de comedias como Lope de Vega compusiera también obras de encargo, como estamos viendo, para la corte de Felipe III y luego para la de su hijo de manera ininterrumpida, siendo al mismo tiempo el comediógrafo más popular de la época.

Desde la representación en las fiestas de Aranjuez en mayo de 1622 de *El vellocino de oro*, el madrileño había seguido escribiendo para la corte otras representaciones como *La selva sin amor*, una égloga dramática escenificada en el salón de comedias del Alcázar en 1627, ya bajo la dirección de Cosme Lotti y con acompañamiento musical, o *El Amor enamorado*, de la que nos consta una representación en los jardines del Buen Retiro el mismo año de la muerte del comediógrafo madrileño, en 1635. Se caracterizan ambas representaciones por su ambientación mitológica, tan habitual en el teatro cortesano, y por la exaltación cortesana a partir de un espectáculo concebido de modo casi ritual, como celebración del poder monárquico (Gómez, 2013: 56-58).

Sin embargo, las imágenes relacionadas con la coronación y con la presencia del monarca en escena no se dramatizaban solo en las representaciones cortesanas, ya que en la comedia barroca era habitual la intervención de la figura del rey, tan del gusto de Lope de Vega, sin que por ello sea necesario volver sobre la tesis hoy tan discutida de José Antonio Maravall sobre el teatro barroco como exaltación absolutista de la ideología monárquica (Gómez, 2017). La mixtura social que se produce en la comedia nueva favorece la mezcla de reyes y villanos habitual en el teatro del Siglo de Oro, como ocurre en *El mejor alcalde, el rey*, cuyas fechas de

⁹ «A juzgar por lo que sabemos, estas comedias eran una selección bastante representativa de lo que se veía en los corrales en aquellos momentos, aunque es posible que algunas fueran escritas por encargo y posteriormente pasadas a los *corrales*. Este programa de funciones privadas en el Alcázar, que se prolongó durante los años siguientes, ya debía suponer una considerable presión sobre las compañías que trabajaban en los *corrales* y que se verían en situación de tener que dejarlo todo para atender a las solicitudes de palacio. Con el tiempo las constantes exigencias que les hacía la corte debieron tener un serio efecto deletéreo sobre los teatros públicos» (McKendrick, 1994: 229). Traen la lista de comedias Rennert (1909: 234-237) y Arróniz (1969: 271-272, muchas de las cuales fueron catalogadas por Varey y Shergold (1989: 11), en referencia a las representaciones privadas en el antiguo Alcázar de Madrid ante la joven reina Isabel de Borbón, la primera esposa de Felipe IV, fallecida en 1644.

composición probables, entre 1620 y 1623, giran en torno a la sucesión de Felipe III en el trono; y donde la intervención de Alfonso VII en la ficción teatral, como antes había ocurrido con los respectivos monarcas de *Peribáñez* y *Fuenteovejuna*, sirve para mantener el orden social al personificar la justicia.

Valores comunes a la sociedad cortesana de aquella época sustentada sobre la figura del monarca no son exclusivos de las representaciones cortesanas, sino que se dramatizan también en la práctica escénica popular o comercial cuando, por ejemplo, explora los límites del poder mayestático encarnado en diferentes avatares teatrales que, como el del rey justiciero, aparecen no solo en la trilogía citada, sino en otras comedias de Lope compuestas en fechas próximas a la subida al trono de Felipe IV, como *Dios hace reyes* (1617-1621), a cuya representación en 1621 aludía Pellicer y cuyo título deriva de un dicho donde se limita el poder absoluto de la monarquía, de acuerdo con el derecho, como se recuerda en la comedia: «...Dios hace reyes/ y los hombres las leyes» (Cotarelo, 1917: 604). A pesar de su origen divino, el poder real suele aparecer condicionado en el teatro de Lope por la justicia de su conducta, sin que llegue a justificarse la tiranía.

Desde la perspectiva de la presencia del rey como personaje de la comedia, resulta también interesante por su fecha próxima a la subida al trono de Felipe IV otra comedia de Lope: *Amor, pleito y desafío*, ya que conservamos su autógrafo datado y rubricado en Madrid, a 23 de noviembre de 1621, si bien la autorización de Pedro Vargas Machuca para representarla está firmada en Madrid, a 14 de enero de 1622 (Presotto, 2000: 82). Compuesta, por tanto, tan solo ocho meses después de la muerte del anterior monarca, muestra de nuevo que se había reanudado la producción teatral sin mucha tardanza. Su acción está ambientada en tiempos de Alfonso XI, proyectando en ella no por casualidad una imagen idealizada de la coronación del monarca castellano. Es lógico pensar que los espectadores pudieron relacionarla con el reciente cambio de reinado, aunque se representara a mediados de enero del año siguiente, por la presencia en escena del rey castellano que, frente a su valido, se convierte dentro de la ficción teatral de *Amor, pleito y desafío* en garante de la justicia. Así como se conmemoraba la presencia del rey en las celebraciones palaciegas, el corral de comedias era el lugar donde se dramatizaban también los valores propios de la sociedad cortesana, en cuya cúspide se encontraba la figura del monarca.

Además de ser representadas, por otra parte, las comedias estaban destinadas a la lectura, en la que continuaban produciéndose también el predominio editorial en torno a la publicación de las sucesivas *partes* de Lope de Vega. Durante

1621 se imprimieron tres volúmenes, en cada uno de los cuales se agruparon doce comedias como era habitual. El enorme éxito del que gozaba el teatro de Lope para ser leído explica que, desde principios de siglo se hubieran publicado las *partes* de manera ininterrumpida hasta los volúmenes decimoquinto, decimosexto y decimoséptimo del mismo año en que se produce el fallecimiento de Felipe III¹⁰. Su aparición supone un nuevo síntoma del éxito teatral del que gozaba Lope no solo en los escenarios, sino también mediante la lectura de sus comedias ya representadas. Como afirman Alejandro García Reidy y Fernando Plata sobre el periodo teatral 1621-1624 y al proceso de edición que llega hasta la *Parte XIX* del Fénix, impresa ese último año, «Es una época de fecunda actividad literaria, dominada por la subida al trono de Felipe IV y los cambios de palacio, con la consiguiente renovación de las posibilidades de acceso al mecenazgo» (2020: I, 16)¹¹.

En la *Parte XVI*, se había incluido significativamente una versión nueva de *El premio de la hermosura*, ya representada siete años antes en la villa de Lerma, junto con varias comedias de tema mitológico, tan del gusto cortesano, como *Las mujeres sin hombre* sobre el mito de las Amazonas, *El Perseo* y *El laberinto de Creta*, además de una comedia anterior también de tema mitológico, *Adonis y Venus*, perteneciente a la época del primer Lope de Vega¹². En su proyecto editorial se hacía más presente, siempre en conexión con la escritura para el corral de comedias, el gusto de palacio más «decente», según lo había calificado Hurtado de Mendoza en el pasaje de su *Relación* sobre las fiestas de Aranjuez de 1622.

Las estrategias editoriales que adopta Lope para promocionar la lectura de sus piezas teatrales (Gómez, 2022) están vinculadas a la creciente importancia que adquiere la cortesанизación de su teatro, que se desarrolla en paralelo a su actividad para el corral de comedias, de tal modo que apenas sufre interrupción durante el cambio de reinado, más allá de los cuarenta días del luto obligado por la muerte de Felipe III. La noticia sobre los preparativos en mayo de 1621 para la reapertura de

¹⁰ Si bien la *Parte XVI*, a cargo de la viuda de Alonso Martín, aparece con posterioridad a la *Parte XVII*, impresa por Correa de Montenegro, quien también se había ocupado de la *Parte XV* (Sánchez Laílla, 2016).

¹¹ Se refieren ambos coordinadores a los «dos volúmenes misceláneos ambiciosos, que sirven como hitos editoriales para enmarcar este periodo: *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). Aunque las desilusiones llegaron pronto (ya en otoño de 1621 la ambición del Fénix de ser cronista real se vería frustrada con el recibimiento de Francisco de Rioja), los primeros años del reinado de Felipe IV son de notable actividad creadora para Lope» (García Reidy y Plata, 2020: 16).

¹² Wright (2001: 117-121) explica el retraso en la aparición de la *Parte XVI*, cuya aprobación y privilegios son de 1620, por las nuevas dedicatorias y otros cambios textuales adaptados a las circunstancias cortesanas surgidas bajo el reinado de Felipe IV.

los corrales de comedias y para organizar la fiesta del Corpus de ese mismo año así lo sugieren¹³. La festividad religiosa del Corpus Christi era normalmente uno de los momentos estelares de la temporada teatral porque las compañías que representaban en la villa y corte estaban obligadas a utilizar nuevas y costosas galas tanto del vestuario y atrezzo, como en la puesta en escena de los autos sacramentales.

La carta ya citada de Lope de Vega viene a sumarse a la noticia de Pellicer, en su *Tratado histórico*, sobre la reanudación de las comedias a finales de julio, unos dos meses después: «A la muerte de Felipe III, en 31 de marzo de 1621, se suspendieron las representaciones teatrales hasta el 28 de julio. Cuando reanudaron los espectáculos, la primera comedia que se representó fue una de Lope» (Rennert y Castro, 1968: 263). Sin embargo, el testimonio del comediógrafo madrileño abre la posibilidad de adelantar la reapertura de los corrales y de las comedias. En todo caso, no fueron las representaciones cortesanas de Aranjuez, en la primavera de 1622, las que habrían reanudado al año siguiente la actividad teatral a pesar de algunas opiniones que han llegado a suponer incluso que habría transcurrido un año de luto sin representaciones teatrales, «sería entonces el primer momento en que podría celebrarse con toda gala la renovación dinástica que marcaba el acceso de otro Felipe al trono» (Davies, 1995: 54). Quizá fuera así para la corte, pero la temporada teatral en los corrales se había iniciado el año anterior.

Tampoco han puesto de relieve los estudios precedentes sobre la evolución del teatro cortesano y popular el contraste entre lo ocurrido en 1621 y la anterior suspensión de 1598, cuya duración fue de más de un año, cuando las circunstancias históricas eran muy diferentes. A pesar de su éxito popular, la práctica escénica de la comedia nueva todavía no estaba plenamente consolidada, como sí ocurre veinte años después. Una interrupción mínima que se extiende poco más de los cuarenta días de luto obligado tras la muerte de Felipe III, quien había fallecido en cuaresma para más inri, cuando habitualmente se suspendían en cada temporada las representaciones durante la cuarentena religiosa que precedía a la Semana santa, por lo que la actividad teatral debió de reiniciarse en los corrales casi con normalidad. Una primera conclusión podría ser que la continuidad del teatro nada más comenzar el reinado de Felipe IV no solo prueba la afición de la familia real hacia las representa-

¹³ «Por numerosos documentos de la época, aparte de las memorias de las apariencias, conocemos el esplendor espectacular de las puestas en escena de los autos sacramentales. Resultaba muy costoso para el municipio este magno espectáculo, y por varios documentos sabemos del empeño que ponía en supervisar el estado de los carros, escenografía, vestuario, gigantes, tarascas, danzas, y tenía que aprobar, tras la muestra, la representación, concediendo, además, el preciado premio de la joya» (Díez Borque, 2002: 229).

ciones teatrales (una afición que el nuevo monarca había heredado de su padre), sino la propia centralidad de la que entonces gozaba la escritura inicialmente destinada al corral de comedias, entre los diversos espectáculos y festejos.

Más allá de sus diferencias y peculiaridades, una segunda conclusión sería que la práctica escénica pública o popular conectaba con la cortesana, alimentándose una y otra mutuamente, como ocurre en la trayectoria del propio Lope de Vega. Sin embargo, después del cambio de reinado, se producirá otro cambio de ciclo durante la vejez del comediógrafo porque la escritura teatral siguió bajo sospecha. Cuando arreciaron las opiniones contrarias a las representaciones en los corrales, una vez que Olivares se hizo con el poder, el afán reformista de la Junta Grande le llevaría a prohibir en 1625 la publicación de comedias y novelas en el reino de Castilla, una prohibición que se mantuvo durante diez años, casi hasta la misma muerte de Lope en 1635, porque «el ambiente que caracterizaba el Alcázar real en los años iniciales del gobierno del conde-duque de Olivares no favorecía la causa de Lope: las primeras medidas que tomó la nueva administración pretendían dar la impresión de purificación y renovación moral» (Sánchez Jiménez, 2006: 72-73). Son los años en que se produce este giro reformista, tomando como referencia el anterior estilo de gobierno de Felipe II, cuando se promulgarían diferentes medidas contrarias a la inmoralidad del teatro.

En 1625 la suspensión de licencias para imprimir novelas y comedias interrumpió la exitosa publicación de los sucesivos volúmenes que integraban las *partes* de comedias tanto del Fénix como de otros comediógrafos seguidores suyos, como Tirso de Molina, quien haría una encendida defensa del modelo teatral lopesco en sus *Cigarrales de Toledo*: «Y habiendo él puesto la Comedia en la perfección y sutileza que agora tiene basta para hacer escuela de por sí, y para todos los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichosos de tal maestro» (Vázquez Fernández, 1996: 229-230)¹⁴. Además de sufrir el mercedario la común suspensión de licencias a la hora de publicar su teatro, se propuso condenarle al destierro por haber escrito comedias profanas en el dictamen de 6 de marzo de 1625 emitido por la Junta de Reformación (Florit Durán, 1997), si bien las críticas del mercedario hacia el valimiento, dramatizadas en comedias como *La venganza de Tamar* de modo indirecto, se harían más explícitas en la década de los treinta (Patterson, 2016).

¹⁴ Aunque no se conservan ejemplares anteriores a la edición de 1624, tanto la licencia real como las aprobaciones llevan fecha de octubre-noviembre de 1621, pocos meses después del fallecimiento de Felipe III. Sobre las relaciones entre Lope y su destacado discípulo, no siempre armónicas, ha habido opiniones e hipótesis diferentes en la crítica, como recuerda Sánchez Jiménez (2017).

Se había abierto un cambio de ciclo político a la muerte de Felipe III que afectó a las prevenciones sobre la pública inmoralidad del teatro, incluyendo el de Lope, quien se encontraba todavía a la cabeza del arte nuevo¹⁵. El interés por reformar las costumbres a la llegada de los nuevos validos, Zúñiga y luego Olivares, se habría acentuado cuando, después de la caída en desgracia de Lerma y Calderón, reemplazan a los antiguos ministros, como Fernando de Acevedo, cesado de su cargo de presidente del Consejo de Castilla en 1621 y crítico con las medidas adoptadas por la Junta de Reformación: «El primer intento de crear un cuerpo de censores de las costumbres y la moral castellanas no constituyó, como diría Acevedo, un brillante éxito» (Elliott, 1990: 135)¹⁶. El interés de Olivares por reformar las costumbres, que se hace remontar al reinado de Felipe II, se materializa más tarde en la creación de la Junta Grande que, desde 1622, promulga una serie de medidas en contra del teatro, no solo la de suspender la publicación de novelas y comedias, sino también otras regulaciones que tienen lugar entre 1624 y 1625, como la prohibición de que los religiosos asistan a las comedias y a los toros, equiparando ambos espectáculos. Del mismo modo, se ordena que no hubiera más de una comedia cada día y, además, que se respetase la separación de hombres y mujeres en los corrales de comedias. Las medidas legislativas adoptadas durante estos años afectaban tanto a las representaciones teatrales como, en general, a las costumbres, regulando de manera estricta desde la manera de vestir a otras manifestaciones públicas para adaptarlas a una moral más rigurosa.

En resumidas cuentas, la animosidad hacia el teatro se manifestó en varias medidas posteriores al reinado de Felipe III, con cuya muerte apenas se había interrumpido la actividad teatral. Porque, a diferencia de lo ocurrido durante el fallecimiento de otros monarcas y miembros de la familia real, la actividad de los

¹⁵ Iglesias Feijoo (2016: 69): «En efecto, la Junta de Reformación, que existía ya en los últimos años del reinado de Felipe III y que no había obtenido resultados apreciables, cobró impulso con el nuevo monarca. Tras publicar en 1623 los *Capítulos de Reformación para el Gobierno del Reino*, se centraron en otras cuestiones y en seguida estuvo en su punto de mira el teatro». Sobre las *partes* de las comedias de Lope, sabemos que se interrumpió su publicación desde las *Partes XXI y XXII* (Gómez, 2022: 181-182), que no saldrían a la luz hasta después de su muerte.

¹⁶ Al referirse a la Junta de Reformación creada en 1620, precisa Rivero Rodríguez: «En menos de cuarenta y ocho horas todos los individuos que habían tenido algún vínculo con los validos de Felipe III habían sido barridos de la Corte siguiendo la suerte de sus patronos, el duque de Uceda, el confesor real fray Luis de Aliaga, el presidente de Castilla, Acevedo, el patriarca de las Indias Diego de Guzmán y el secretario real Juan de Ciriza, entre otros muchos» (2017: 80).

corrales se reanudó casi con normalidad en 1621, tanto por el enorme predicamento social del que gozaba el teatro como por la mayor relajación de las costumbres. Entre la década de los veinte y los treinta predominaba el gusto por asistir a los espectáculos teatrales, que eran las diversiones predilectas de toda la sociedad cortesana. Sin embargo, después de las medidas reformistas de 1624 y 1625, se plasmaría legalmente la necesidad de controlar su éxito con mayor énfasis, en nombre de la moralidad y del buen gobierno.

OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio «Algunos aspectos de la relación literatura-nobleza en el Barroco», *Il Confronto Letterario*, 15, 1998, págs. 331-353.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- BLECUA, José Manuel, ed., Lope de Vega, *Obra poética*, Barcelona, Planeta, 1989.
- CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega, de *Cartas (1604-1633)*, Madrid, Cátedra, 2018.
- CHAVES MONTOYA, M^a Teresa, *El espectáculo teatral en tiempos de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- COTARELO, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* [1904], ed. facs. de J.L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- , ed., *Obras de Lope de Vega* (Nueva Edición, vol. IV), Madrid, RAE, 1917.
- D'ARTOIS, Florence, «Hacia un patrón de lectura genérica de las *Partes* de comedias: tragedias y tragicomedias en las *Partes* XVI y XX de Lope de Vega», en “*Aún no dejó la pluma*”. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. de X. Tubau, Bellaterra, PROLOPE/Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 285-322.
- DAVIES, Gareth A., «La fiesta de Aranjuez. 1622», *Gramma y cal. Revista insular de filología*, 1, 1995, págs. 51-72.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.
- ELLIOTT, J. H., *El conde-duque de Olivares*, trad. de T. de Lozoya, Barcelona, Crítica, 1990.

- FEROS, Antonio *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED/Universidad de Sevilla/Univeritat de València, 1993.
- , «El vellocino de oro y *El Amor enamorado*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, ed. J. J. Berbel, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 1996, págs. 49-63.
- FLÓREZ ASENSIO, M^a Asunción, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, págs. 171-195.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «El teatro de Tirso de Molina después del episodio de la Junta de Reformación», en *La década de oro en la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1996*, ed. F. Pedraza y R. González, Almagro (Ciudad Real), Festival Almagro/UCLM, 1997, págs. 85-102.
- GARCÍA REIDY, Alejandro y Fernando PLATA, «La “Parte decinueve”: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, coord. de A. García-Reidy y F. Plata, Madrid, Gredos, 2020, vol. I, págs. 1-74.
- GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo/Universidad de Valladolid, 2013.
- , «La figura del rey en la comedia nueva: Lope de Vega y Felipe IV», en *La Corte de Felipe IV (1621-1665)*, dirs. J. Martínez Millán y M. Rivero, Madrid, Polifemo, 2017, vol. III.1, pp. 565-588,
- , «Estrategias editoriales en el teatro del último Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 28, 2022, págs. 176-204.
- GÓMEZ REQUEJO, M^a Victoria, «Los Austrias y las ceremonias alrededor de la muerte del rey, ritual y simbología», *Estudios Institucionales*, 3, 2014, págs. 251-266.
- GONZÁLEZ CUERVA, Rubén, *Baltasar de Zúñiga. Una encrucijada de la Monarquía Hispánica (1561-1622)*, Madrid, Polifemo, 2012.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «La Iglesia y la censura de libros en el Siglo de Oro», en *Iglesia, cultura y sociedad en los siglos XVI-XVII*, eds. R. Lázaro, C. Mata, M. Riera y O. Andreia, N. York, IDEA/IGAS, 2016, págs. 63-78.

- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, FUE, 2003.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, «Fragmentos del ocio nobiliario. Festejar en la cultura cortesana», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. B. J. García y M. L. Lobato, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, págs. 45-87.
- , *Rodrigo Calderón. La sombra de valido*, Madrid, Marcial Pons, 2009.
- MCKENDRICK, Melveena *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1994.
- OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro* [1986], trad. de M. Á. Vega, Madrid, Castalia, 1993.
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en *Teatro y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, ed. J. Oleza, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 9-42.
- PATTERSON, Alan K. G. «Tirso de Molina: el dramaturgo en la crisis de la sucesión de 1621», *Hipogrifo*, 4, 2016, págs. 267-300.
- PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, ed. de J.M. Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975.
- PENA SUEIRO, Nieves, «El desarrollo de la literatura informativa en España. La avidez de noticias en 1621», en *La Corte del Barroco. Textos literarios, avisos, manuales de conducta, etiquetas y oratoria*, ed. A. Rey, M. de la Campa y E. Jiménez, Madrid, Polifemo, 2016, págs. 261-297.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2000.
- RENNERT, Hugo A., *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, N. York, The Hispanic Society of America, 1909.
- RENNERT Hugo A. y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.
- REY HAZAS, Antonio, «Madrid: Corte y literatura en la primera mitad del siglo XVII», en *La monarquía de Felipe III: la Corte*, dirs. J. Martínez Millán y M^a A. Visceglia, Madrid, MAPFRE, 2008, vol. III, págs. 651-667.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, *El conde duque de Olivares. La búsqueda de la privanza perfecta*, Madrid, Polifemo, 2017.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «¿Qué autores de comedias trabajaron en el Coliseo del Buen Retiro en su época de esplendor (1650-1660)?», *Libros de la Corte. es*, 21, 2020, págs. 311-329.

- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín, *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Bodmin (Cornwall), Tamesis, 2006.
- , «El lopismo de Tirso de Molina: *La fingida Arcadia*», *Etiópicas*, 13, 2017, págs. 75-102.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «La “Decimaquinta parte”: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, vol. I, págs. 1-72.
- SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- VARELA, Javier, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1850)*, Madrid, Turner, 1990.
- VAREY, J. E. y N. D. SHERGOLD, *Fuentes para la historia del teatro en España, IX. Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books, 1989.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Luis, ed., fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, Madrid, Castalia, 1996.
- WILLIAMS, Patrick, «“Un estilo nuevo de gobernar”. El Duque de Lerma y la vida cortesana en el reinado de Felipe III (1598-1621)», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. B. J. García y M. L. Lobato, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, págs. 169-202.
- WRIGHT, Elizabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewis (Pennsylvania), Bucknell Univ. Press, 2001.