

PRÓLOGO

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO

INTERESADO LECTOR:

No debes extrañarte de que haya llegado a tus manos un volumen como este, centrado en la importancia que atesoró el Coliseo del Buen Retiro en el panorama teatral del Barroco español y que ha visto la luz con el título de *El Coliseo del Buen Retiro y el teatro cortesano español del Barroco*. No. Lo que debería llamar poderosamente tu atención es que algo así haya tardado tanto en producirse, es decir, que sea este el primero que se dedica a dicho asunto, y ello a pesar de haber sido aquel un espacio perfectamente conocido, documentado y mencionado en infinidad de trabajos desde hace décadas. Pero casi siempre se había hecho de manera puntual, contingente, accesoria, anecdótica, arquetípica y redundante. Las no pocas veces que se ha traído a colación ha sido como referencia a un montaje, a los gastos ocasionados por este, a la importancia de su supuesto aparataje escenotécnico, a los actores que trabajaron allí en un momento determinado, a alguna anécdota curiosa...¹ Se había instalado la sensación

¹ De entre los trabajos previos que, en mayor o medida, se han dedicado al Coliseo, podrían destacarse los siguientes: Rafael Maestre, "El actor calderoniano en el escenario palaciego", en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. London: Tamesis Books, 1998, pp. 177-193; M.^a Asunción Flórez Asensio, "El Coliseo del Buen Retiro en el siglo xvii: teatro público y cortesano", *Anales de Historia del Arte*, 1998, pp. 171-195; Margarita Torrione, "El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida", en Margarita Torrione (ed.), *España festejante. El siglo xviii*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2000, pp. 295-322; Carmen Blasco, *El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, 2001; Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un*

generalizada de que se trataba de un espacio tan sobradamente conocido que era innecesario detenerse demasiado en él, dedicar tiempo y esfuerzo a explicarlo y describirlo. Incluso, en alguna ocasión puntual, cuando eso se intentó, se hizo a partir de hipótesis más o menos generales, aproximadas e incluso ancladas en la pura elucubración, cuando no directamente en la fantasía. Sin embargo, los resultados de nuestras investigaciones han venido a demostrar, entre otras cosas, que no era tanto lo que realmente sabíamos del Coliseo y que esos supuestos no eran del todo atinados y necesitaban una revisión.

Ese fue el punto de partida del proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual (FITECO)*, que fue financiado, dentro del Plan Nacional, por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00². Es en su marco de acción en el que se inserta este volumen que ahora mismo consultas. Se trata, de hecho, de la última de las acciones que vamos a llevar a cabo, ya que a este monográfico le antecedieron otros cuatro, nada menos, que fueron publicados en otras tantas revistas científicas de reconocido prestigio internacional³. Como ves, el trabajo ha sido mucho, intenso y fructífero, hasta el punto de estar en disposición de afirmar, perdóname el atrevimiento, que el conocimiento que ahora tenemos no solo sobre aquel espacio, sino sobre la actividad teatral desarrollada allí, así como su importancia global en el panorama teatral europeo del Barroco, ha crecido de manera exponencial en muy poco tiempo.

palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV. Madrid: Taurus, 2003, pp. 55-90; María Teresa Chaves Montoya, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, pp. 79-107; e Ignacio López Alemany, *Teatro y diplomacia en el Coliseo del Buen Retiro: 1640-1746*. Valencia: Universitat de València, 2022.

² Pueden consultarse las motivaciones que originaron el proyecto, sus objetivos principales, sus integrantes y una relación de otras acciones acometidas durante su periodo de vigencia tanto en su página web oficial (<https://www.ucm.es/fiteco/>) como en Francisco Sáez Raposo, “Hacia la recuperación del Coliseo del Buen Retiro”, *Archiletras Científica [Literatura]*. *Revista de Investigación de Lengua y Letras*, vol. IX, 2023, pp. 85-98.

³ Los cuatro monográficos fueron coordinados también por quien escribe estas líneas. En 2020, la revista *Librosdelacorte.es* publicó *La actividad teatral cortesana en la España del Barroco* (núm. 21, otoño-invierno, <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/13406>), en 2022 en la revista *Criticón* (núm. 144) vio la luz el monográfico *La práctica escénica en el Coliseo del Buen Retiro durante la década de 1650* (<https://journals.openedition.org/criticon/21119>), en ese mismo año en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* (núm. 48, 2022) se publicó *Del Salón de Comedias del Alcázar al Coliseo del Buen Retiro: el teatro cortesano español del Barroco* (<https://revistas.fuesp.com/cilh/issue/view/22>). Por último, en mayo de 2025 vio la luz en la revista *Mélanges de la Casa de Velázquez* (Nouvelle série, 55.1) el último de estos monográficos, que tiene el título de *El Coliseo del Buen Retiro en el entramado socio-cultural de la España del Barroco* (<https://www.casadevelazquez.org/es/publicaciones/libreria-en-linea/libro/mcv-55-1>).

El Coliseo del Buen Retiro no sólo fue el teatro de corte más importante que existió en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII, sino también uno de los más relevantes en toda la Europa del periodo aurisecular. Diseñado expresamente por un afamado escenógrafo, el florentino Cosimo Lotti, con él nuestra tradición teatral áulica se equipara con la italiana (el Teatro Mediceo, el Teatro Farnese y el Teatro all'Antica de Sabbioneta) y la francesa (Théâtre du Palais-Royal), que contaron en la corte con espacios pensados, como el nuestro, expresamente para la práctica escénica, y nos sitúa por delante de otros contextos teatrales fundamentales de nuestro entorno, como el inglés o el austríaco, que o bien contaron con estancias palaciegas adaptadas para la actividad teatral (el Banqueting House del Palacio de Whitehall, para el primero de los casos, o el parque del castillo de Schönbrunn, para el segundo), o con teatros que se inauguraron mucho tiempo después que el nuestro, como podría ser el caso, salvando las distancias, del Burgtheater o el Schlosstheater Schönbrunn, ambos emplazados en Viena. Una particularidad que diferenció al Coliseo de sus hermanos y primos europeos es que, a pesar de formar parte del recinto de un palacio real, funcionó también de un modo análogo a cómo lo hacían los corrales de comedias públicos, pues se ofrecían de manera habitual algunas funciones de los espectáculos que allí se estrenaban para la familia real y la nobleza al público en general previo pago, eso sí, de la preceptiva entrada. Esto tuvo su repercusión no solo desde un punto de vista logístico, ya que había que modificar la distribución del espacio del parterre dependiendo de si se ubicaba allí la familia real o el espectador corriente, sino que tuvo que afectar de manera decisiva en el gusto y el horizonte de expectativas de este último, ya que este tipo de espacios y los espectáculos allí representados solían marcar tendencias culturales y artísticas cuyo vector de influencia discurría y se transfería desde las élites hacia el resto de sectores de la sociedad. Al ofrecer espectáculos cuidadosamente elaborados, con muchos mayores recursos escenográficos que los que se podían ofrecer en los corrales de comedias, y con una temática mayoritariamente inspirada en modelos mitológico-pastoriles que satisfacían los intereses de la nobleza, tanto la producción teatral popular como la cortesana empezaron a influirse mutua y recíprocamente, lo que propició la introducción de nuevos estándares estéticos y argumentales. Con el tiempo, y la modulación de las expectativas del público, estos elementos se fueron filtrando en ambas direcciones generando un tipo de espectador que de manera paulatina comenzó a valorar una mayor sofisticación en los argumentos, la puesta en escena o la calidad interpretativa de los actores y actrices. Así, lo que inicialmente fue una inclinación exclusiva del espectador palaciego terminó, sin duda, articulando las preferencias del espectador común.

En el caso de la corte española, no fueron pocos los espacios en los que se llevaron a cabo representaciones teatrales. Hubo funciones en el Salón de Comedias, también conocido como Salón Dorado, del Real Alcázar madrileño,

así como en diversos emplazamientos del Palacio del Buen Retiro: los Cuartos del Rey, de la Reina y del Príncipe, y el Estanque Grande. A todos ellos habría que sumar los otros sitios de recreación que la familia real tenía distribuidos en las inmediaciones de la capital (el Palacio de la Zarzuela, el de Aranjuez, el de El Pardo, el de Los Vargas, etc.), e incluso, ya fuera de la capital, los palacios de algunos nobles, que llegaron a acoger montajes teatrales de cierto aparato como fue el caso, por ejemplo, de los vinculados con el duque de Lerma, sobre todo el Palacio Real de Valladolid, el palacio de su villa ducal y su quinta de La Ventosilla, ubicada a escasos catorce kilómetros de Aranda de Duero.

Siguiendo el planteamiento de todo el proyecto, hemos diseñado este volumen de una manera transversal e interdisciplinaria. Solo así es posible llegar a vislumbrar de forma contextualizada la complejidad de un fenómeno sociocultural vinculado a un espacio determinado, pero que afectó de manera decisiva a la práctica teatral de su tiempo y ayudó con fines propagandísticos a transmitir al mundo, a través de las estrategias del denominado poder blando, la imagen de la Monarquía Hispánica que convenía en un contexto delicado de decadencia política y económica. En torno a la actividad teatral programada en el Coliseo se establecieron toda una serie de redes de sociabilidad tanto a nivel político, entre diversos nobles interesados por acceder al favor real y, de este modo, medrar en el abigarrado ambiente cortesano madrileño a través del patrocinio de ciertos espectáculos teatrales, como artístico, esto es, entre los nobles que sufragaban los fastuosos espectáculos y los dramaturgos, compositores y directores de compañía de actores que los imaginaban y ponían en pie.

El contenido del volumen lo hemos organizado en dos bloques prácticamente simétricos. En el primero, denominado “El Coliseo del Buen Retiro”, se agrupan los trabajos que abordan asuntos directamente vinculados con aquel teatro.

Lo inaugura la hipótesis arquitectónica llevada a cabo por Juan Ruesga Navarro (“El Coliseo del Buen Retiro. Una hipótesis arquitectónica a partir del levantamiento de René Carlier de 1712”), que ha aceptado el reto de levantar virtualmente el mismísimo Coliseo a partir de un análisis sustentado científicamente en el plano conservado de René Carlier.

Se continúa con el artículo de Marcella Trambaioli (“*Los bandos de Verona* de Rojas Zorrilla y la inauguración del Coliseo del Buen Retiro”) centrado, como su título indica, en la comedia con la que se inauguró, el 4 de febrero de 1640, el Coliseo. En sus páginas, entre otras cosas, se analizan las circunstancias de dicho estreno y el proceso que emprendió el dramaturgo toledano para adaptar su argumento a los gustos del público de palacio.

Los siguientes tres trabajos abordan el estudio de diversos montajes que se realizaron allí prestando una especial atención a su dimensión escénica. Y es que, si el teatro siempre es mucho más que el texto literario sobre el que se vertebra

el montaje, esto se hace todavía más evidente en las fábulas que nacieron para ser recibidas con un alto nivel de espectacularidad. La representación de una obra en el Coliseo condicionaba notablemente el potencial visual con el que se proyectaba, ya que el dramaturgo sabía de antemano que podía contar con los medios escenotécnicos más avanzados de su tiempo y con la colaboración, para materializar lo imaginado, de un importante escenógrafo. De ahí que la siguiente sección de trabajos tenga como hilo conductor la puesta en escena, en sentido amplio, de los montajes ejecutados en aquel teatro. El primero de ellos lo firma Delia Gavela García (“Recursos escénicos en *Pico y Canente*: ¿el texto supeditado a la espectacularidad?”) y en él demuestra cómo los comediógrafos Rodrigo Dávila y Luis de Ulloa supeditaron el texto de su comedia *Pico y Canente* al criterio y los planes escenográficos de Baccio del Bianco, hasta el punto de que incluso este último quedó sorprendido del enorme éxito que tuvo el montaje, superior al de otras obras que consideraba mucho más logradas desde el punto de vista de la construcción argumental.

Esencial, claro está, era la labor de los actores en estos montajes de aparato. De ahí que Natalia Fernández Rodríguez se haya animado a estudiar la técnica interpretativa subyacente en *Euridice y Orfeo* (“‘Con el semblante procura suplir la voz’: gestualidad y acción dramática en *Euridice y Orfeo*, de Antonio de Solís”), comedia mitológica compuesta por este importante dramaturgo del denominado ciclo de Calderón. A través de su análisis comprobamos el modo en el que el comediógrafo saca partido de la retórica gestual a la que son capaces de recurrir los actores a través de su gesto y su cuerpo para generar todo un abanico de emociones.

Quien escribe estas líneas, Francisco Sáez Raposo, aprovecha el empleo de un mismo mito como materia dramática, el de Dánae, Perseo y Andrómeda, por parte de tres de los dramaturgos más relevantes de la historia del teatro universal (Lope de Vega, Pierre Corneille y Pedro Calderón de la Barca) y en un arco temporal relativamente corto, el que transcurre aproximadamente en una generación, para demostrar cómo el espacio para el que fueron diseñados los tres montajes (los jardines de la quinta de La Ventosilla, el Théâtre du Petit-Bourbon y el Coliseo del Buen Retiro, respectivamente) condicionaron de manera decisiva el planteamiento escénico de sus momentos más representativos.

Fuera ya del ámbito puramente espectacular, Elena Martínez Carro lleva a cabo en su trabajo (“Las comedias colaboradas en el Coliseo del Buen Retiro”) un inventario de las comedias escritas de consuno que se representaron también en aquel teatro. Este tipo de colaboraciones se pusieron de moda a partir de la década de 1630, es decir, en un momento casi coetáneo al de su inauguración. Tanto los datos relativos a los títulos y autores, como al número de representaciones de cada obra nos proporcionan interesantes conclusiones sobre los gustos dramáticos predominantes en palacio. A este le sigue el texto preparado por

Jesús Gómez (“En torno al Buen Retiro: el gracioso mitológico calderoniano”), en el que estudia cómo la representación de una determinada obra en el marco del Coliseo influía en el modo en el que Pedro Calderón de la Barca diseñaba las figuras del donaire que habitaban en ellas, hasta el punto de resultar sustancialmente diferentes de los graciosos que concibe para otras comedias mitológicas pensadas para ser disfrutadas en otros espacios áulicos.

La única manera de entender un espectáculo construido a partir de una polifonía simbiótica es estudiando de manera contextualizada cada uno de los elementos que lo conforman para, finalmente, ponerlos en relación entre sí. Si, como vamos a comprobar, se han dedicado trabajos a descifrar los espacios de representación, las temáticas de las obras, la coyuntura política en la que se forjaron algunos montajes, así como al texto literario y espectacular de las mismas, no podía faltar, claro está, un apartado dedicado al elemento musical, imprescindible por inherente en estos espectáculos. A este asunto ha dedicado su artículo María Asunción Flórez Asensio. Con un trabajo titulado “Actrices-músicas en *Triunfos de Amor y Fortuna* (1658)”, aprovecha los datos obtenidos en esta importante obra escrita por Antonio de Solís y estrenada en el Coliseo para revelarnos el relieve que en este tipo de espectáculos atesoraban las actrices que se especializaron en el rol de cantantes e intérpretes musicales. El gusto por las voces femeninas llevó aparejado una mayor relevancia con respecto a la consideración que tuvieron sus compañeros músicos hombres. Para la autora, es precisamente este espectáculo el que marcaría el punto de inflexión en ese cambio de paradigma hacia una mayor profesionalización de las actrices del Barroco. Con este trabajo se cierra el primero de los bloques en los que está dividido el libro.

El segundo, titulado “El Coliseo en el contexto teatral español del siglo XVII”, sirve para contextualizar la relevancia que tuvo este espacio dentro del panorama teatral cortesano de su tiempo. Como en la sección anterior, se ha buscado poder aportar la visión más global y completa posible, atacando el fenómeno teatral cortesano desde todos sus frentes.

De manera especular, abre este apartado un binomio de trabajos que tienen el espacio como eje vertebrador y, más concretamente, los espacios cortesanos de representación teatral. El primero de ellos, firmado por Mercedes Simal López (“Los espacios teatrales del palacio del Buen Retiro durante los siglos XVII y XVIII: de la versatilidad a la especialización”), repasa, precisamente, los que existieron y convivieron en el Palacio del Buen Retiro para, a continuación, dar paso a las reflexiones que Javier Rubiera lleva a cabo con el objetivo de intentar poner orden en la siempre compleja taxonomía de espacios que existieron no solo en el Palacio del Buen Retiro, sino en el Real Alcázar madrileño (“De salones, saloncetes y saloncillos: espacios de representación en el Alcázar de Madrid y en el Buen Retiro (II)”).

A la instrumentalización política e ideológica que se dio al teatro cortesano durante los primeros años del reinado de Mariana de Austria dedica Carmen Sanz Ayán su trabajo, titulado “Teatro palaciego y conflictos faccionales en los inicios de la gobernación de Mariana de Austria”. En ese contexto era crucial la elección del mito que se quería representar debido al mensaje político que era susceptible de transmitir a los miembros de la familia real, la nobleza y los embajadores extranjeros que eran invitados a presenciar estos montajes.

Por su parte, el trabajo de Juan Antonio Martínez Berbel (“¿Qué no haces desnudo Atlante...?”: la selección mitológica del teatro áureo) propone una suerte de categorización de las funciones con las que se recurrió al mito clásico en el arte del Barroco, especialmente en lo tocante al teatro cortesano, donde se convirtió en temática predilecta.

También en la esfera de influencia del Coliseo se enmarcan los trabajos preparados por Miguel Ángel Teijeiro Fuentes y Abraham Madroñal Durán. El primero, titulado “Notas al *Persiles y Sigismunda* de Francisco de Rojas Zorrilla, dramaturgo cortesano”, se centra en los inicios de la carrera del autor toledano, que dedicó buena parte de su actividad creativa al ámbito cortesano en tiempos de Felipe IV y, más en concreto, en la adaptación dramaturgica que hizo de la novela póstuma de Cervantes, que se estrenó en los salones de El Pardo ajustada a los gustos cortesanos; el segundo —“Entremeses para el rey (con la edición del manuscrito inédito *El Tutilimundi*)”— se interesa por el éxito del que gozaron los entremeses en los escenarios áulicos del Barroco, a pesar de tratarse de un subgénero aparentemente disonante con el decoro debido en ese ambiente. Además, nos presenta la edición de una pieza inédita, descubierta por el propio Madroñal Durán, perteneciente a la temática de los *mundinovos* o *tutilimundis*, a la que tan aficionados fueron los espectadores de aquel ambiente.

Cierra el volumen Julio Vélez-Sainz con un trabajo (“El motivo de la apoteosis en el teatro áulico barroco: de las fiestas extramuros a las palaciegas”) centrado en un recurso recurrente en los finales de los montajes palaciegos de naturaleza mitológica: la apoteosis. Para ello, hace un repaso exhaustivo a diferentes celebraciones que se llevaron a cabo tanto en espacios interiores como exteriores, para las que se aprovechaba, claro está, la tan sugerente y típica pluri sensorialidad de los espectáculos del Barroco con la que se asombraba y cautivaba al público.

Como ves, querido lector, el recorrido que te proponemos es intenso, variado y riguroso. Y, además, es multifacético, porque solo de ese modo se puede intentar aprehender la esencia de una actividad cuyo resultado final trasciende los límites de cada una de las disciplinas que lo conforman. De ese modo se genera un producto, una entidad superior a la mera suma de sus partes; lo que nació siendo un espectáculo, se termina convirtiendo, por mor de la calidad de sus creadores y de la reiteración de su materialización, en un auténtico fenóme-

no cultural que define no solo una disciplina artística, sino toda una época y la sociedad en la que nace y se inserta.

Pero aunque el volumen termina aquí, no sucede lo mismo con nuestro camino, ya que en los próximos meses irán apareciendo las respectivas ediciones críticas de un total de siete fiestas teatrales que se estrenaron allí, en el Coliseo, acometidas desde un punto de vista global y coherente, esto es, prestando atención a cada uno de los componentes (teatrales, musicales y escenográficos) con los que se diseñaron en forma de espectáculo polifónico⁴. Nuestro objetivo es ofrecer la edición de la fiesta completa en los casos en los que se conservan las piezas breves que acompañaron a la comedia que vertebraba el espectáculo para, de este modo, entenderlo en toda su dimensión, pues era diseñado como un todo unitario conducente a causar un efecto epatante en el auditorio. Así, recuperaremos un repertorio significativo del teatro cortesano español del Barroco, un arte que, más allá de su función estética, fue vehículo de poder, símbolo de prestigio y reflejo de una compleja red de relaciones sociales y políticas. Sin embargo, el interés que despierta su riqueza escénica, simbólica e ideológica sigue vigente y nos impulsa a continuar explorando sus múltiples dimensiones.

Y es por eso por lo que el final de un proyecto no ha sido sino el inicio de uno nuevo y complementario. El desenlace de uno no ha sido más que el principio de otro. El proyecto sobre el Coliseo ha tenido su continuidad en otro que está ahora en marcha y que, en esta ocasión, tiene como eje vertebrador el Salón de Reinos del mismo Palacio del Buen Retiro⁵. Así, mientras uno de los proyectos ha llegado a su fin, otro toma el relevo, hereda su espíritu y abre nuevas posibilidades y desafíos que nos conducirán, sin duda, a conocer aún mejor este apartado crucial de la historia del teatro español. Porque aunque una etapa se cierre, el camino no se detiene; continúa, con nuevos y decididos pasos, hacia horizontes todavía por descubrir. De este modo, se conformará una suerte de macroproyecto de largo recorrido en el que, junto con los equipos que he dirigido, habremos estudiado y (re)creado los tres espacios teatrales más importantes de la España de los Siglos de Oro: el Salón Dorado del Real Alcázar, el Coliseo y el Salón de Reinos. Como en el plan anterior, un equipo multidisciplinar se está encargando ya, mientras escribo estas líneas, de estudiar la fiesta mitológica que

⁴ Estas son *La renegada de Valladolid* (comedia escrita de consuno por Francisco Antonio de Montesper, Antonio de Solís y Diego de Silva), *La fiera, el rayo y la piedra*, la *Fábula de Andrómeda y Perseo* (ambas de Pedro Calderón de la Barca), *Eurídice y Orfeo*, *Las amazonas* y *Triunfos de amor y fortuna* (de Antonio de Solís) y, por último, *Pico y Canente* (compuesta por Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila).

⁵ *La fiesta mitológica cortesana durante el reinado de Carlos II: doctrina, catalogación, edición crítica y recreación virtual (FIMITCO)*. El proyecto está financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación con la referencia PID2022-141448NB-I00. Pueden consultarse los integrantes, objetivos y actividades relacionadas en su página web: <https://www.ucm.es/fimitco/fimitco-1>.

se representó en este último espacio durante el reinado de Carlos II, esto es, durante uno de los periodos aún menos estudiados de todo nuestro teatro clásico. Porque comprender el pasado no es solo un ejercicio académico, sino también una forma de proyectar nuevas miradas sobre el presente que, a medio plazo, seremos capaces también de materializar sobre un escenario, en forma de acciones concretas que sirvan para transferir nuestro conocimiento a la sociedad del siglo XXI. La última frontera será poner en pie, a partir de nuestras investigaciones académicas, el teatro cortesano español del siglo XVII en un escenario actual. Pero eso, amigo lector, es ya otra historia que, ojalá, nos permita reencontrarnos en un futuro no muy lejano.

Boadilla del Monte, otoño de 2025