

El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano

M.^ª ASUNCIÓN FLÓREZ ASENSIO

Los numerosos estudios dedicados al teatro barroco español, principalmente al llamado Siglo de Oro, centran su atención en los corrales como espacios de la representación. Mucho menos se ha escrito sobre otro de los recintos teatrales fundamentales en la época: El Coliseo de El Buen Retiro. Este teatro, situado en el palacio del mismo nombre, tendrá un fuerte protagonismo en la vida teatral de la Villa y Corte, y si en un primer momento comparte el protagonismo con los dos corrales madrileños —el del Príncipe y la Cruz—, a lo largo del siglo XVII ira robándoles protagonismo hasta llegar a hacerles una competencia tan fuerte que contribuirá a su decadencia.

Inaugurado oficialmente el 4 de febrero de 1640, se hicieron en él magníficos espectáculos, convirtiéndose rápidamente en el principal lugar para las representaciones cortesanas, pues con su construcción se satisfacía un deseo largamente acariciado por los reyes ¹: contar con su propio teatro que permitiese distraer los ratos de ocio sin salir del palacio, sobre todo en la época invernal, que era el «...tiempo en que mas se gozan [las comedias]...» (Barrionuevo, *Avisos*, I, 147). Pero el Coliseo es aun mas interesante si tenemos en cuenta que tenía funciones múltiples, ya que no sólo era el teatro del rey, sino que también funcionaba como teatro publico, con la repercusión que este aspecto tuvo en el campo artístico y económico.

El Coliseo, aunque era ya un teatro cubierto ² y con una clara influencia italiana, presentaba una distribución de espacios parecida a la de los corrales, pero con

¹ Felipe III había tenido intención de construir un teatro en las Casas del Tesoro (Rennert, *Spanish*, 230) y Felipe IV lo intentó cerca del juego de pelota del Alcázar, al menos en dos ocasiones: en 1622 (Rennert, *Spanish*, 237) aunque no se llevó a cabo por la oposición del Ayuntamiento de Madrid, y en 1655 (Barrionuevo *Avisos*, I, 147).

² Esto permitía que los espectadores, y especialmente los Reyes, viesen los espectáculos en cualquier época del año y con un mayor «confort» que en los corrales públicos, pues el Coliseo contaba con un sistema de calefacción que permitía caldearlo en invierno: «El Conde de Oñate dize a D. Antonio de Mayers que para mañana viernes que yran sus Magdes. a ver la comedia tenga puestos braseros y

algunas variaciones significativas. Según Deleito (*El Rey*, 224), el salón ³ destinado al público era menor que en los corrales, pero el escenario era mucho mejor y mayor, y además podía abrirse por el fondo dejando ver los jardines del palacio.

A) EL ESCENARIO:

Muchas de las obras que se representaron en este teatro tenían argumentos mitológicos, y los efectos escénicos eran fundamentales para el desarrollo de la acción, en la que los personajes volaban y se movían con increíble velocidad. El gran atractivo que ofrecía el Coliseo eran las luces y sobre todo la escenografía, ya que estaba preparado para el uso de las más modernas técnicas escenográficas, importadas de Italia junto con los escenógrafos al servicio del rey. La presencia en España de algunos de los mejores arquitectos teatrales del momento es decisiva para comprender el desarrollo del teatro cortesano y también del religioso, que se apropiará de algunas de estas técnicas. Felipe IV contará con dos artistas magníficos en éste campo, ya que sus principales escenógrafos fueron Cosme Lotti y Baccio del Bianco.

Maestre (*Actor*, 180-1) —siguiendo los datos de Palomino (*Museo*, 345)— considera que con una altura de proscenio de 1,40 mtrs., el escenario del Coliseo medía de embocadura 10,92 mtrs. de ancho por 8,30 mtrs. de alto, y 17,36 mtrs. de profundidad. La superficie del tablado era por tanto de 189,56 mtrs. cuadrados, lo que permitía el uso de complicadas tramoyas y mutaciones, que resaltaban y contribuían a realzar las largas representaciones cortesanas, que podían durar 5 o 6 horas, como la que se hizo en 1655 para el día de San Juan, la cual «...hanla hecho todos los mejores ingenios de la corte. Hay diversidad de bailes, juguetes entremeses, músicas. Dura una tarde entera y mucha parte de la noche...» (Barrionuevo, *Avisos* I, 152).

i) Escenografía:

El escenario del Coliseo presentaba una serie de novedades importantes ya que el uso de elementos en perspectiva permitía posibilidades hasta entonces insospechadas. Aurora Egido (*La fiera*, 22), ha señalado como las innovaciones en la perspectiva pictórica empleadas por la pintura italiana, se aplicaron al teatro «...utilizando un suelo inclinado ⁴ y decorados laterales que estrechaban sus dimensiones

enzendidas chimeneas [sic] y que esten repartidos en las partes que se acostumbra, y especialmente en las galerías del Coliseo para que esten templadas» (*Archivo General de Palacio, Lrg.^o 667*).

³ «...El salon de bastante capacidad, esta hermoscado por estatuas y bellas pinturas ... No hay orquesta ni anfiteatro...» (D'Aulnoy, *Relación*, 270).

⁴ Según Palomino (*Museo*, 345), el «desnivel del plano hasta el segundo foro» era de media vara y dos dedos.

conforme se acercaban a la tela del fondo, lo mismo que las bambalinas de la techumbre...». El conjunto de éstos era lo que en la época se denominaban «mutaciones», y su diseño exigía unos conocimientos técnicos considerables, como señala Palomino (*Museo*, 337), pues «...haber de hacer una perspectiva que parezca pintada en un lienzo solo, estando disipada en muchos, colocados en diferentes distancias, es verdaderamente arduísimo empeño... Pero como el arte abunda de reglas para todo, no hay dificultad que le parezca insuperable.». Vemos por tanto que el Coliseo contó con los elementos más novedosos inventados por el teatro italiano, que según Egido (*La fiera*, 28) eran embocadura, telón de boca ⁵ y bastidores.

La **embocadura** era una innovación aparecida por primera vez en el Teatro Farnesio de Parma en 1628 (Orozco, *Teatro*, 49), que pronto se extendió a los restantes teatros cortesanos. Servía como marco a la representación, y por tanto marcaba una clara separación entre el mundo ficticio de la representación y el real de los espectadores, pero era un marco flexible que podía romperse, si la ocasión así lo requería, para poner en contacto ambos mundo. Maestre («Escenotécnica...», 195) considera que en ella se reflejaban los cambios de gusto estético. La fachada del teatro dorado del Alcázar, que en la época de Fontana tenía una decoración a base de columnas de orden dórico, en la segunda mitad de siglo, con Francisco Rici, se adornaba con columnas salomónicas rodeadas de sarmientos y racimos, en estilo muy próximo al churrigueresco. La embocadura del remozado Coliseo tras la boda de Carlos II y M.^a Luisa de Orleans, presentaba un aspecto magnífico a juzgar por una descripción de la época ⁶ «.. sobre quatro columnas altisimas de orden compuesta, cuya robustez ayudaua la ymitación de su materia, que era jaspe verde salpicado de diferentes colores ... Entre columna y columna hauia a cada lado vn nicho, que colocaua vna estatua de Palas y otra de Minerba, de elegante forma ... Sobre estas columnas cargaua el arquitraue, friso y cornisa...». La habilidad para el trampantojo de los pintores del siglo XVII está suficientemente documentada, ya que éste tipo de decoraciones fingidas que imitaban ricos materiales eran habituales incluso en los propios palacios reales ⁷.

Las **mutaciones** ⁸, que hoy llamaríamos decorados, se pintaban sobre *bastidores*, y contribuían por su situación y composición en perspectiva a crear la ilusión ópti-

⁵ El telón de boca podía estar relacionado con la representación si su decoración se inspiraba en los temas de la obra teatral.

⁶ Citado por Zapata Fernández de la Hoz, T., «El teatro y las fiestas públicas en la corte de Carlos II», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro*, G.^o Lorenzo y Varey (eds.), Támesis, Londres, 1991, p. 223.

⁷ En 1629 se le libran 2.764 reales a Angelo Nardi por hacer entre otras cosas «...el marmol serpentino que fingio en el paso que cae a la galeria en los rodapiés y a la galeria del çierço, los chapados y demas azulejos que asimismo fingio en la camara de la Reina nuestra Señora...» (Azcárate, «Algunas noticias...», 53).

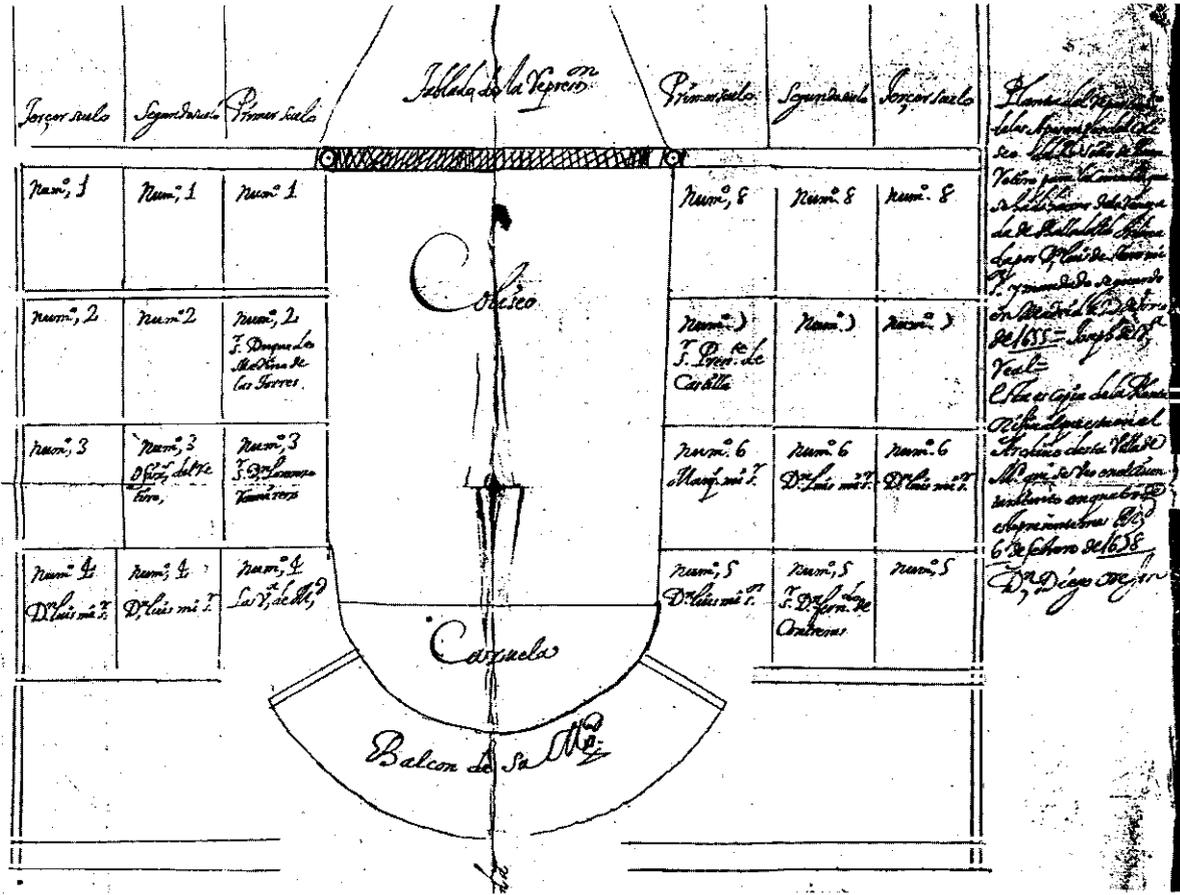
⁸ «En las comedias se llaman las diversas perspectivas que se forman corriendo los bastidores para que queden descubiertos los que antes estaban ocultos, y juntos representen los sitios en que se supone la representacion...» (*Diccionario de Autoridades*).

ca necesaria. Gracias a un sistema de guías sobre el suelo y a la acción de unos cabrestantes, se podían mover con asombrosa rapidez. Cualquier obra en la que se exigiese la presencia de bastidores indicaba que se había concebido para el teatro de la corte. En cierta medida también resaltaban la posición del rey ya que, desde su situación en la sala, eran las personas reales las que podían apreciar con toda perfección los efectos escénicos, y no los espectadores situados en los laterales del salón. Según Varey («Influjo...», 715), el Coliseo contaba con múltiples pares de bastidores «...encajonados en carretillas y tirados hacia un lado u otro por maromas, iba controlado [su movimiento] por un cabrestante debajo del tablado...», que exigían el trabajo de un gran número de personas ⁹. Se encargaban a los pintores al servicio del rey. Era éste un trabajo «menor», pero podía ser muy útil para los artistas de segunda fila, sobre todo en tiempos de crisis. Pérez Sánchez («Los pintores...», 62) ha señalado como esta labor era menospreciada por los pintores, sobre todo a principios de siglo; pero a medida que avanza el siglo XVII y la crisis económica se hace notar, encontramos nombres de pintores conocidos colaborando en la escenografía teatral. Tras la prohibición de 1645-49 hay entre los pintores encargados de los decorados nombres más prestigiosos que los de la etapa anterior; pintores como José Caudí, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Pedro Nuñez del Valle, Francisco Rici, y buen número de discípulos del propio Rici, como Juan Fernández de Laredo ¹⁰. Apenas nos han llegado dibujos de las «mutaciones», aunque los documentos nos informan de su existencia ¹¹. Sí se han conservado varias ordenes de pago o mención de las mismas, que permiten hacernos una idea del gasto que suponían: «...Por dos cartas de pago que otorgo el dcho. thesorero en 15 y 17 de Mayo de 1652 ante Fco. Vazquez secretario de S.M. y perpetuo de la casa de su Real thesorero parecio heuer reciuido della 4.000 Rs. de vellón que por dos decretos de S.M. mandoselos entregasen al dicho thesorero de B. Retiro para el gasto de las mutaciones de las comedias que se hacen en el Coliseo del por Bacho del Vianco yngeñero...» (AGP., C.^a 11.752, *expte.* 38). En el mismo documento se reseñan otros pagos en abril y junio de ese mismo año a Baccio del Bianco, uno por 3.000 Rs. de

⁹ Para la representación de la comedia de Calderón *Hado y Divisa*, durante las Carnestolendas de 1680, se necesitaron 69 personas para manejar los tomos, y 36 personas para que se ocuparan de los bastidores (Fuentes I, 123-6).

¹⁰ En 1674 Laredo se obliga a «...pintar un teatro de jardín y otro de peñascos con sus toros y un toro de castillo y otro castillo para una mutacion y el frontis y aderecar las bambalinas y de pintar una cortina nueva de nubes y para todo este se me a de dar el lienco que fuere menester y bastidores todo por quatrocientos ducados para la comedia que se a de acer a los años de la Reina nuestra señora, que dios guarde...» (AGP., C.^a 9408).

¹¹ En 1688 informa D. José de Mendieta al Condestable de Castilla, Mayordomo Mayor del Rey que «...el frontis conforme al dibujo que embie a V.E. a de lucir mas...». Un día después Mendieta insiste en que «...en quanto al frontis ha helijido el poeta el que imbie a V.E. de pedrería, porque a de estar muy hermoso y a de parecer muy bien. Mañana se empezaran los bastidores del frontis y de la mutacion de selba para que se pueda desde el viernes empear a pintar...» (Fuentes I, 192-3).



Plano del «repartimiento» de los aposentos del Coliseo en 1655. (A.G.P., Leg.^o 667).

vellón «...para gasto de la comedia...» y otro de 2.000 Rs. de vellón «...para dicho gasto de las tres mutaciones que executaba Bacho del Vianco yngeniero...»¹².

Otra innovación importante fue la introducción de maquinaria capaz de mover rápidamente los complicados decorados¹³ y permitir el movimiento espectacular de los actores. Se denominaban *tramoyas*¹⁴ y se movían mediante maromas, cuerdas, poleas y garruchas. Se usaba un «unto» de aceite y jabón para que corrieran los mecanismos que las hacían moverse¹⁵. Las cantidades que se llegaban a gastar solo en las tramoyas de un espectáculo eran enormes¹⁶, pero éstas eran muy apreciadas por los espectadores, tanto cortesanos como populares. Los textos literarios citan con frecuencia este gusto por la complicación del aparato escénico¹⁷.

Estos elementos daban a la representación cortesana la espectacularidad requerida, sobre todo si tenemos en cuenta que las obras podían ser representadas por las personas reales, que debían aparecer con la magnificencia que su rango requería¹⁸.

¹² Todos estos gastos en una época en la que las dificultades económicas ya se hacen sentir en la vida diaria de los reyes, según nos informa Barrionuevo en aviso del 27 de sep. de 1656 «...El día de S. Mateo no hubo en palacio que comer y fue necesario que don Juan de Gongora socorriese este aprieto y casi los mas días se dice que es esto...» (*Avisos I*, 319).

¹³ Según Maestre («Actor...», 179) en el Coliseo una serie de cabrestantes permitían que los elementos situados en el foso, articulados como construcciones escénicas, surgiesen de abajo sobre el escenario. Estos cambios, junto con los de los bastidores, se hacían a la vista del público, lo que explica su éxito.

¹⁴ «...en las farsas para la representación propia de algun lance ... Executase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas, o tornos. (D. A.).

¹⁵ Las cuentas de la comedia montada en el Salón dorado en 1672 recogen que eran necesarias para la fabricación del «unto» 6 libras de aceite, a 1 1/2 real la libra (9 rs.), y otras 6 libras de jabón, a dos reales y cuartillo la libra (15 rs.), mas una «olla grande vidriada para coser [sic] este unto para que corran las tramoyas» que costó 7 reales (*AGP.*, C.^o 9407. *Expte 1*).

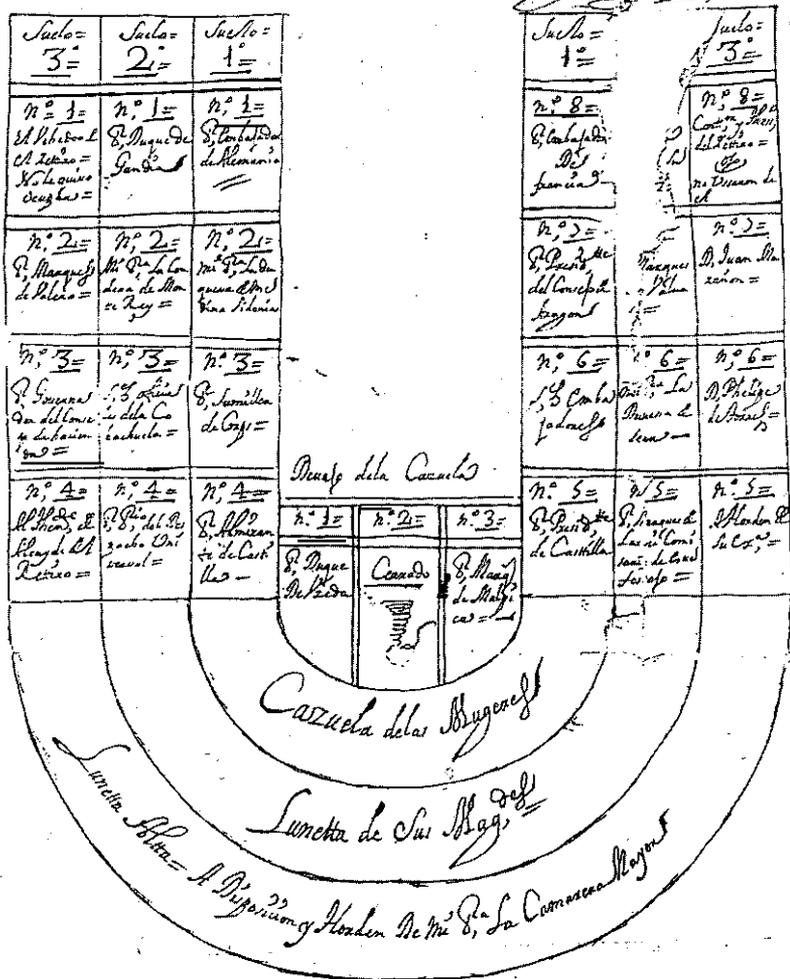
¹⁶ Para celebrar San Juan y San Pedro de 1637, se gastaron en tramoyas de comedia (3 mutaciones en una hora y media), 6.000 ducados. A esto hay que añadir otros gastos enormes como los 20.000 ducados que se gastaron en la «danza de los planetas», con un vestuario muy lujoso y aparato de carros (*Deleito. El rey*, 220).

¹⁷ Sirvan de ejemplo las palabras de uno de los galanteadores de Isabel, en el entremés *Las burlas de Isabel* de Quiñones de Benavente (*Entremeses*, 207-8): Yo te daré un romance con tramoyas/sin perdonar el gusto ni el trabajo...»

¹⁸ Famosa fue la representación de *La gloria de Niquea*, escrita y dirigida por el Conde de Villamediana, cuando la velada terminó con un incendio de considerable magnitud, que pudo haber sido trágico. El espectacular montaje se recordaba en el reinado de Carlos II, junto con la leyenda del enamoramiento de Villamediana por la reina Isabel de Borbón. A finales del siglo XVII, Mme. D'Aulnoy (*Relación*, 160) nos informa de estos rumores, que corrían por la Corte y también del precio, que según se decía habían costado las tramoyas del espectáculo en el que participaron la reina, la infanta María y sus damas: «...cuidose [Villamediana] de la confección de los trajes y ordenó las maquinarias, que le costaron mas de 30.000 escudos...». Los pagos de todo el montaje de la obra se hicieron con cargo a la Contaduría Mayor del Rey, que libró a Fontana 10.000 ducados en 5 pagos, fechados en 8 de marzo, 8 y 28 de abril y 14 y 25 de mayo. Pero las cuentas presentadas por el artista italiano suman cerca de 10.800 ducados. Fontana dividió los gastos en tres apartados muy detallados, que de forma resumida serían:

Conte esta Distribucion de los Aposentos del Coliseo de Buen Retiro para la Camara que se le represento en el Año 28 de Octubre de 1698 en el Libro de las Ordenes de Su Magestad (que sigue) Concedida por su Magestad, y en Conformidad de las Ordenes y Pláticas hechas en el Consejo de Su Magestad por el Sr. D. Juan de Blas y de la Cruz que se sigue en esta planta para la Distribucion de Buen Retiro y de 30 de 1698

[Handwritten signature]



Plano con la distribución de los aposentos del Coliseo del Buen Retiro en 1698, en el que figuran la «luneta de sus Magestades» y «la luneta alta» o 2.ª cazuela (A.G.P., Leg.^o 667).

Junto con las tramoyas y la escenografía, los efectos de luminotecnia constituían uno de los apartados de gastos más importantes de estas largas representaciones.

ii) Luces:

La utilización de iluminación artificial era otra de las características del teatro cortesano. El gasto en luces es por tanto una clara indicación para saber si una comedia se destinaba a la corte. El tipo de luces empleado eran muy variado: hachas, bujías, velas de cámara, lámparas de aceite, etc.. Parece que se utilizaba cierto tipo de aceite con olor ¹⁹, ya que cuando en 1655 el Marques de Liche se hace cargo de los costes de una comedia importante, manda traer de Génova 40 arrobas de aceite de jazmines (Barrionuevo, *Avisos* I, 147). Se usaba este tipo de aceite ya que con tanta llama «... se busca medio de alguna mistura olorosa que morigere lo adusto del fuego para que cada torcida sea un pebete, cada lampara un perfumador y cada ardor una pastilla...» ²⁰. En las representaciones del Coliseo también se usaba iluminación de cera, con distintos tipos de velas; entre ellas eran muy frecuentes las «hachas», que eran cirios muy gruesos de cera blanca, largos y según Mme. D'Aulnoy (*Relación*, 328) muy caros. Aún así no parece que el Coliseo contase con lámparas de suficiente aparato porque en 1656, según informa Barrionuevo (*Avisos* I, 248) «...se llevó una araña de plata de Nuestra Señora de Atocha para que luciese y adornase mas el Coliseo...». Otro tipo de luces que aparecen frecuentemente en las cuentas son las bujías y los «morteretes» ²¹. Las luces se instalaban sobre soportes muy variados, tales como «bambalinas» para las velas de cámara, «acheros» para las hachas y también «tablones», que se decoraban y pintaban, como indican los pagos a pintores por pintar «las perchas para las luces» ²².

— Materiales	37.356 Rs. y 11 mvs.
— Jornales de los oficiales	76.973 Rs. y 19 mvs.
— Partidas de gastos menudos	4.198 Rs. y 19 mvs.

Las cuentas detalladas de este famoso montaje han sido publicadas por M.^a T. Chaves Montoya, *La Gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, (Aranjuez, Doce Calles, 1991), pp. 95 a 116.

¹⁹ La afición del Rey, igual que la de sus contemporáneos, por los perfumes se refleja en el gasto anual en «aguas de olor» para su cámara, que ascendía en 1630 a 300 rs., pagados a Valerio Forte «destilador» para «...el aderezo de las aguas de olor y para comprar agua de Açar...» (AGP. Leg.^o. 6764. *Cuentas del secretario de la cámara*.)

²⁰ Aviso de 29 de mayo de 1655 (Barrionuevo, *Avisos* I, 141).

²¹ «Pieza de cera hecha en forma de vaso con su mecha. Usase para iluminar los altares, o theatros de perspectiva, poniendolos en un vidrio con agua...» (D. A.).

²² En la nómina de 24 a 29 de octubre de 1673, se recogen los gastos ocasionados por el montaje de la obra que se representó para el cumpleaños de la reina en el «teatro dorado», y se indica que se necesitan «...cuerdas para poner los tablones para las luces de la comedia...» (AGP., C.^o 9407. *expte 1*).

Había que tener previsto no sólo las luces gastadas durante la representación, sino también las de los ensayos²³. Además de las luces del escenario, había que contar con las luces de la sala y de los camerinos²⁴. En 1660 y según una «Memoria de las belas y achas para el teatro...» (*Fuentes I*, 60) se necesitaban 78 velas para el frontispicio, 4 para los apuntadores, 16 hachas para los bastidores y el foro. Se destinaba para el guardarropa de cada compañía un hacha. Dos años mas tarde, en 1662 (*Fuentes I*, 61-2) en una cuenta de cera necesaria para representar en el Coliseo, se especifica que «para lo que toca a tablado» se entregaran 200 velas de cámara, 12 bujías, dos hachetas y 24 hachas. A los comediantes se les entregan 40 bujías, 20 hachetas, un hacha negra y 12 hachas.

Para hacernos una idea de las luces necesarias para una representación, tenemos las cuentas de lo que se gastó en 1653 en la cera para una fiesta en el Retiro (*Fuentes I*, 58) En total se gastaron 695 libras de cera diarias²⁵, distribuidas de la siguiente forma:

— 2 arañas; 50 velas de cámara	50 libras
— Luces del Coliseo: 200 velas de cámara.	100 libras
— Para los lados del Coliseo, 12 hachas	192 libras
— Para la máscara que se danza en la loa: 12 hachetas	96 libras
— Para poner en «el corral del Coliseo» 4 o 6 hachas	96 libras
— Bujías para los «atos» de 66 representantes/as	33 libras
— 8 hachas para iluminar «la pieza de los pintores, la de Bacho, el paso que vaja de la puerta al tablado y los guardarropas y en el foso»	96 libras

El encargado de proveer las luces necesarias era el jefe de la cerería, pero a medida que avanza el siglo y las representaciones necesitan una mayor iluminación,

²³ Recibo de cera del 17 de febrero de 1658: «La cera blanca que se ha gastado en las comedias y ensayos desde que se vino al Retiro y la que últimamente se pide para los tres días que se ha de representar la comedia de tramoyas ymporta 2.207 libras, que a 9 reales la libra montan 19.863 reales» (*Fuentes I*, 60).

²⁴ Con motivo de la comedia representada para el cumpleaños de la Reina en el Alcázar se pagan 48 reales en 1675 por «...quatro libras de bujías la noche de la fiesta para bestirse y desnudarse la compañía...» (*Fuentes I*, 64).

²⁵ La obra se representó los días 18, 19 y 20 de mayo «.. y esto se ha de dar cada vno de quatro dias, los tres de la fiesta que se hace a S.M., consejeros y Villa y el otro el ensayo...» (*Fuentes I*, 58). Según los datos recogidos por Shergold y Varey (*Fuentes I*, 60), hacia 1658 la cera blanca costaba 9 reales la libra, por lo que suponiendo que ese fuera el precio en 1653, las 695 libras de cera costaron 6.255 reales diarios. En 1679, la libra de cera cuesta 12 reales según se indica en la relación de gastos de la fiesta *Psíquis y Cupido* (*Fuentes I*, 83). También en bujías y morteretes la libra de cera se tasaba a 12 reales. Un año mas tarde, en 1680, según las cuentas de la representación de *La púrpura de la rosa*, la cera de las hachetas había subido a 13 reales (*Fuentes I*, 100). Sin embargo, ese mismo año, toda la cera de *Hado y Divisa* usada tanto en bujías como en hachas, hachetas, velas y morteretes se tasó a 10 rs. (*Fuentes I*, 113).

es el Mayordomo Mayor del Rey ²⁶, como responsable máximo de la representación, quien ordena al jefe de la cerería la cantidad de luces necesarias, las cuales se entregan a cambio de un recibo. Este sistema evita la imprevisión ya que las luces necesarias se calculan de antemano y se especifican en una «memoria» en la que se indica tanto la cantidad como el tipo.

Este tipo de iluminación unido a los materiales usados en los complicados montajes, telas, cartones, etc., fáciles de prenderse, era sumamente peligroso por el riesgo de incendio siempre presente. Por ello no debe llamar la atención que la preocupación por posibles incendios llevase a tomar algunas medidas para tratar de sofocarlos ²⁷, como indica la orden que en 1684 dio el Mayordomo mayor para «...repartir con agua en diferentes partes para los casos de ofrezerse algun inzendio, se lleven de la munizion de Palazio a aquel Real sitio 50 cubos de vaqueta...» (*Fuentes I*, 159). El fuego era un peligro constante ²⁸, como se había demostrado en la desgraciada representación de *La Gloria de Niquea*.

B) LA SALA:

Ninguna representación gráfica nos ha llegado de esta sala, que según Mme. D'Aulnoy (*Relación*, 270) estaba toda pintada y dorada «...de un bello dibujo, muy grande, toda adornada de tallas y dorados...».

Maestre («Actor...», 180-1) considera que teniendo en cuenta las dimensiones del escenario, la sala debía medir unos 37 mtrs. de largo por 23 mtrs. de ancho. Por el plano de 1655 (*Lam. I*) podemos ver que el teatro contaba con 3 pisos o «suelos», cada uno de ellos con 4 «apuestos» a cada lado, numerados del 1 al 8 comenzando por el lado izquierdo de los espectadores. Los apuestos del tercer piso mas cercanos al escenario, parece que tenían escasa visibilidad, y así se reconoce en 1698 cuando se adjudican el n.º 1 al Veedor del Retiro y el n.º 8 al Contador y al Tesorero del Retiro, pero ninguno lo ocupa «...por ser el peor del Coliseo este y el 1.º que le corresponde enfrente...» (*AGP., Leg.^o. 667*). Según cuenta Mme. D'Aulnoy (*Relación*, 270) «...Pueden estar quince en cada palco con comodidad. Todos ellos tienen celo-

²⁶ En época en que el maques de Liche dirigía las representaciones, era él quien indicaba al Mayordomo mayor la cera necesaria. Así en 1661 declara el Mayordomo que «El Sr. Marques de Heliche me a dicho que para la comedia que se hace mañana a SSMM en la Çarquela son menester 90 uelas de cama- ra y 16 hachetas y dos hachas grandes, y así hordene a vm. las de luego...» (*Fuentes I*, 61).

²⁷ En las cuentas de una fiesta hecha en Palacio en 1672 —nómina de 31 de octubre— se recogen diversos gastos hechos con la intención de prevenir posibles incendios: 2 tinajas grandes (a 24 rs. cada una) y 12 cubos de madera (a 15 rs. cada uno) que 4 mozos (cada uno cobró 4 rs.) llenaron de agua (*AGP. C.^o 9407*).

²⁸ El 23 de julio de 1620 se produjo un incendio en el Coliseo de Sevilla al encender las luces de las apariencias, que provocó un gran pánico entre el público asistente, muriendo varias personas como resultado de la desbandada de aterrizados espectadores, mas que porque fueran alcanzadas por el propio fuego.

sías...». Las celosías parecen haber sido uno de los rasgos distintivos del teatro, según confirman los documentos de la época ²⁹, e incluso el palco real o «luneta» se adornaba con ellas ³⁰. Los planos conservados con las distribuciones de aposentos (*Lam.II*), muestran que el Coliseo tenía enfrente del escenario tres aposentos bajos ³¹, encima de los cuales se situaba la cazuela, y sobre ella estaba la «luneta» o palco real ³², que según la viajera francesa «es magnifico» (*Relación*, 280) y estaba muy dorado (*Relación*, 270). Encima del palco de los reyes había otra cazuela que los textos denominan indistintamente como «luneta alta» o «cazuela encima de la luneta».

Aunque Brown y Elliot (*Un palacio*, 217) creen que los hombres se situaban, igual que en los corrales, de pie delante de la cazuela y enfrente de la embocadura del teatro, Mme. D'Aulnoy indica que los espectadores «...Se sientan en la sala sobre bancos...», y su existencia queda confirmada porque a pesar de contar con un palco real, en ocasiones, y parece que sobre todo durante el reinado de Carlos II, los reyes veían los espectáculos directamente desde lo que hoy llamaríamos patio de butacas, que en esta época parece que tenía una serie de asientos o «gradas», pues cuando el 8 de mayo de 1687 se representa en el Coliseo a los reyes la comedia *Alfeo y Aretusa*, «...estuvieron sus Magdes. en el patio...», y por este motivo el día anterior no hubo representaciones ya que «...se quitó la gradería del patio...». Tampoco las hubo el viernes 9 porque «...se estuvieron poniendo las gradas...» que permitieron el comienzo de las representaciones al pueblo el sábado 10 (*AGP.*, *Leg.^o* 667).

La distribución de los espectadores en el Coliseo presenta mayor complejidad que en los restantes espacios cortesanos, debido a su doble función como teatro cortesano y público. Durante las representaciones cortesanas en los salones del Alcázar y del Buen Retiro, los espectadores se distribuían según la rígida etiqueta de la corte de los Austrias ³³, reflejada en los reglamentos titulados «*Etiquetas de Palacio*,

²⁹ En 1695 con motivo de la representación de la comedia *La fuente del desengaño* para celebrar la festividad de Santa Ana el 26 de julio, en la que ambas reinas celebraran su onomástica, se indica al portero del Coliseo que los reyes verán la comedia desde el patio, por lo que se le ordena que los aposentos «...estén con sus celosías, pues estando Sus Magestades abajo no puede estar sin celosía ninguno...» (*AGP.*, *Leg.^o* 667).

³⁰ Mme. D'Aulnoy (*Relación*, 277) cuenta que fue a una representación de la ópera *Alcina* en el Coliseo y pudo ver al rey «...porque abrió las celosías de su palco para vernos en el nuestro...»

³¹ Los dos laterales eran las tiendas para el alojero, los dulces y demás chucherías en las representaciones para el pueblo. En las representaciones cortesanas se repartían, mediante el sistema habitual de boletas, entre los miembros de la nobleza. En 1697 el del lado derecho se le dio al Duque de Gandía y el izquierdo al Duque de Uceda (*AGP.*, *Leg.^o* 667).

³² Orden el 7 de noviembre de 1695 al conserje del Retiro: «...se tenga aderezada y compuesta la luneta, en la misma forma que lo a estado en otras ocasiones para que sus Magestades puedan yr a ella siempre que gustaren...» (*AGP.*, *Leg.^o* 667).

³³ Varey, («La auditoire...», 84) ha estudiado la evolución de estas etiquetas desde la implantación por Carlos V de la etiqueta borgoñona. En las primeras etiquetas, las del siglo XVI, no se menciona la disposición de los espectadores en los espectáculos teatrales, pero a partir de las reformas introducidas en 1647 y 1651 ya aparece la colocación de personas en las fiestas. Varey cree que la reforma de 1647 incluyó una disposición que ya era tradicional y que se conoce gracias a un documento de 1625: «Copia

estilo y gobierno de la Casa Real», de los que se han conservado varios ejemplares, y que cuentan con un capítulo dedicado a «Comedias y otras fiestas que se azen em palacio y el lugar que a cada uno de los que tienen entrada en ella les toca» (AGP. Leg.^o. 667), en el que se indica con toda precisión el lugar que debía ocupar cada persona, según su rango y oficio, con respecto a la posición del rey dentro del salón³⁴, incluida la familia real³⁵.

La distribución del público cortesano en el Coliseo se hacía según el criterio del Mayordomo Mayor del Rey, quien repartía las localidades entre la nobleza y los altos funcionarios, mediante una «planta» en la que se indicaban los aposentos que tocaban a cada cual³⁶:

de un papel escrito y señalado de la Real mano de S.M. en que dice las personas que tienen entrada en las comedias que se hacen en Palacio; y el lugar que les toca». Este documento no hace nada más que fijar unas normas ya conocidas pues Varey señala que «...d'après une description des fêtes du carnaval de 1623, que la disposition du public était déjà réglementée cette année-là: «Hicose esta fiesta en el Salon grande que ay en este Alcazar para las fiestas publicas y estubieron SSMM y Altecas, damas, señoras y meninas en la forma y manera que suelen en las comedias ordinarias».

³⁴ El papel del rey como espectáculo por sí mismo dentro del espectáculo teatral ha sido tratado por numerosos estudiosos: Varey, «L'auditoire du Salon Dorado de L'Alcazar de Madrid au XVIIe. siecle» en *Dramaturgie et Societe*, J.Jacquot (ed.), (Paris, NCRN, 1968), 77-91; Brown y Elliot, *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (Madrid, Alianza-Rev. Occidente, 1981); Elliot, «Philip IV of Spain. Prisoner of ceremony» en *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty 1400-1800*, A.G. Dickens (ed.), (Londres, 1977); Amadei Pulice, «Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano» en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro*, III, G.^o Lorenzo (ed.), (Madrid, CSIC, 1983), 1519-1531; etc..

³⁵ «...La silla de S.M. se pone sobre una alfombra a la parte del saloncillo del dormitorio diez o doce pasos desuiado de la pared y a las espaldas un biombo...».

- *La reina*, a la izquierda del rey, sentada, como todas las damas que asistían a la representación, sobre almohadones en el suelo.

- *Príncipes, princesas, infantes e infantas*: ellos al lado del rey y ellas al lado de la reina.

- *Camarera Mayor de la Reina*: a la izquierda de ésta y un pie atrás (0,28m)

- *Ayos y ayas de las personas reales*: detrás de la persona de quien fueran aya, y en el caso de la reina, tiene preferencia la camarera mayor.

- *Damas*: sentadas sobre almohadones a ambos lados de la sala y detrás de ellas unos bancos cubiertos con tapices que les sirven de respaldo «...para que se arrimen y sirvan de reparo...». Los bancos no se arriman a la pared ya que entre ésta y aquellos se sitúan los caballeros.

- *Caballeros*: en el lado izquierdo junto a la puerta del Saloncillo se sitúan los Grandes Consejeros de estado, Gentilshombres de Cámara, Mayordomos, primogénitos de los Grandes, Llaves sin ejercicio, Consejeros de guerra, Ayudas de Cámara en ejercicio, Secretarios, Mayordomo del Príncipe y de la Reina. Delante y de rodillas se sitúan los meninos. En el lado derecho o de la capilla se sitúan el Capellán y Limosnero Mayor, Gentilshombres de la boca, Títulos y Gentilshombres de Cámara y caballeros «muy conocidos», Hermanos de grandes y sus hijos, primogénitos de títulos y sus hermanos, Caballerizos de S.M., Caballerizo de la reina, Gentilshombres de la Casa, Caballeros del hábito, Jefes de la casa del rey y de la reina. Delante y de rodillas, los pajes. En los bancos de entrada solo puede estar el Mayordomo Semanero del rey.

³⁶ En un documento de finales del siglo XVII, que recoge varias plantas de distribución de aposentos, aparece el siguiente título: «*Coliseo de Buen Retiro*. Plantas de la distribución de sus Aposentos, así en días de festejos de sus Magdes. como los de Representaciones al Pueblo. *Nota*: Todas las plantas de apo-

«Horden del exmo. Señor Condestable de Castilla, Mayordomo mayor del el Rey nro. señor para dar los Aposentos de el Coliseo a las personas que su ex.^a manda en la comedia que se hizo en festejo de el nombre de la Reyna Reynante nra. Señora en 25 de Agosto de el año de 1686 —que fue la de *Andromeda y Perseo*—.

A los embajadores	n. ^o 6
Al conde de Oropesa	n. ^o 5
Al Condestable	n. ^o 4
A la condesa de Sauson	n. ^o 7
A la condesa de Marfelt	n. ^o 2
A D. P. ^o de Aragon	n. ^o 3
A D. Manuel de Lira, n. ^o 4 de suelo segundo	n. ^o 4

Estos son los aposentos que se han de dar para la fiesta de mañana, advirtiendo que todos los demas an de estar cerrados sin que se de ocasión a que S.M. bea a nadie en ellos ...» (AGP., Leg. 667).

A cada persona con derecho a asistir a la representación se le entregaba una «voleta» personalizada³⁷, dándose incluso casos de «adjudicaciones secretas»³⁸. Según Pellicer (*Avisos*, 66) los palcos o aposentos eran repartidos entre los nobles «por sus turnos», y aunque eran bastante grandes, y en cada uno podían estar 15 personas (D'Aulnoy, *Relación*, 270), no parece que estuviesen muy bien acondicionados, pues en 1690 la Princesa de Astillano pide a D. Manuel de Mayers, conserje del Retiro y persona encagada de cumplir las ordenes del Mayordomo Mayor, que «...le haga un gusto de que tengan el aposento barido [*sic*] y alguna cosa en que se sienten las que an de ir» (APG., Leg.^o 667).

Aunque el Mayordomo Mayor repartía los aposentos, la luneta superior correspondía a la Camarera Mayor³⁹, ya que «...en tales funciones de venir sus Magestades con familia de Damas y Camaristas por estar en lo Ynterior de la casa y posadas que ocupan donde solo tiene arbitrio de dar licencias para su entrada dha. Sra. Camarera Mayor o Guarda Mayor, porque aunque sea solo por vn dia se regula como Palacio y se Practica lo mismo que en las jornadas que sus Magestades hazen por mas dilata-

sentos del Coliseo haze el Señor Mayordomo Mayor de su Magd. y de su horden se entregan las llaves» (AGP. Leg.^o 667).

³⁷ «Dese el aposento n.^o 2.^o del suelo primero para oy miercoles a mí Sra. la Prinzeza de Stillano para la comedia de Coleseo [*sic*]. Madrid a 20 de nouiembre de 1697» (AGP., Leg.^o 667). La comedia era *Muerte de amor es la ausencia*, de Cárdenas y Vallejo.

³⁸ En 1693 se representó *Psiquis y Cupido*, y además de los Boletos oficiales se repartieron otros aposentos secretamente, advirtiendo al conserje del Retiro que debe prevenir «a los interesados» para que «...estén con reserva porque estas se han de dar en secreto y que así no vayan hasta estar sentados Sus Magdes., ...» (AGP. Leg. 667).

³⁹ «Al conserje dice D.^a Maria de Benabides camarera de la reyna nuestra señora que deje entrar en la luneta a las criadas que le entregaren este que son suyas...» (AGP., Leg.^o 667).

do tiempo» (AGP., Leg². 667). Pero la Camarera no disponía de la luneta solo para las damas de palacio, sino en general para cualquier persona que la quisiera ocupar ⁴⁰.

El Mayordomo Mayor del rey no sólo era responsable de la distribución de localidades entre los espectadores cortesanos, sino que en teoría era también el responsable de la organización de las representaciones cortesanas en el Coliseo, y en calidad de tal tenía reservado uno de los mejores aposentos: el n.º 4 del primer piso ⁴¹. No obstante no siempre estuvieron claras estas competencias, y desde su construcción el Conde-Duque se ocupó también de estos asuntos, como Alcaide perpetuo del nuevo palacio. Tras la desaparición de Olivares, sus funciones las asumió el nuevo valido, D. Luis de Haro, que parece haber delegado el cargo y todo lo que a espectáculos se refiere en su hijo, el marqués de Liche, personaje indisolublemente unido a uno de los periodos de mayor esplendor del teatro cortesano, quien ejerció estas funciones también como Alcaide del Retiro, cargo para el que fue nombrado en 1658 (11 de septiembre), en sustitución de su padre (AGP. C.^a. 11.730):

«Por quanto atendiendo a las continuas y graves ocupaciones de mi servicio que concurren en D.Luis Mendez de Haro, Gentilhombre de mi camara, mi caballerizo mayor y Alcayde de mi R. Casa de B. Retiro y a que respecto dellas combiene nombrar persona en su lugar para que no se falte a dar ... he tenido por bien de nombrar y nombro al Marques de eliche su hijo mi geltilhombre de la camara y Montero mayor para que en virtud de la presente por sus ocupaciones exerza el dicho Marques la Alcaydia de la dicha Real casa de B.Retiro y para ello le conzedo toda mano y autoridad y la misma que reside en la persona de el dicho D. Luis sin disminucion alguna...».

Años mas tarde, por un decreto de 20 de octubre de 1661, se encomiendan al marqués de Liche las representaciones en el Alcázar y al duque de Medina de las Torres las del Buen Retiro ⁴² La airada reacción del marqués ⁴³ al perder un cargo

⁴⁰ «Para lunes 25 y martes 26 de nouiembre [1697] Luneta Alta. Al conserje dice D.^a Maria de Benabides y camarera de la reina nucstra Sra. que a estos relijiosos y a los de Atocha los acomode en la luneta y que oi ni mañana no an de entra[r] mujer ninguna que mañana tambien an de ir a ber la comedia los relijiosos de San Jeronimo y otros de San Jil y algunos confesores del oratorio de palacio...» (AGP., Leg.². 667).

⁴¹ No siempre podía disponer de él, y en ocasiones debía cederlo a alguna personalidad: así se hizo en varias ocasiones en 1697: con motivo de la representación de la comedia *Los triunfos de la hermosura y los infiernos de amor*, de Carlos de Villamayor, para celebrar el santo de la reina, se ordena al conserje del Retiro que el aposento «...que toca al Mayordomo Mayor se le a repartido su ex.³. por esta vez al Sr. Almirante...». El 17 de noviembre se representó *Muerte de amor es la ausencia*, de Antonio Zamora, para celebrar el cumpleaños del rey, y en esta ocasión el aposento del Mayordomo Mayor se cedió «por esta fiesta al Sr. principe de Armeestat y el de Alcayde [el n.º 2 del piso 1.º] al Sr. Almirante por esta vez...» (AGP., Leg.². 667).

⁴² «...en 29 de Diziembre de 1661= que el Sr. Marques de Eliche cuide de las comedias de Palacio y de las del Retiro el Sr. Duque de Medina de las Torres...» (AGP. Leg.². 667).

⁴³ Parece que aspiraba a mantenerse en el cargo de Alcaide a la muerte de su padre, pero al ser apartado por el nombramiento del duque de Medina de las Torres, planeó una venganza que provocó un gran escán-

que «...él había tenido con común adoración y total imperio...» (Barrionuevo, *Avisos* II, 272) confirma la importancia que la organización de las representaciones tenía dentro de la corte. Como Alcaide del Retiro era también el director del teatro de la corte, y se encargaba de supervisar y organizar las representaciones y los ensayos. Según el mordaz Barrionuevo (*Avisos* II, 271) su sustitución por el duque no le sentó nada bien porque «...no quería que el duque de Medina de las Torres luciese con lo que a él le había costado desvelo...», y no sólo le dolía perder lucimiento ante el Rey, sino que estas actividades le habían resultado muy lucrativas, ya que en el momento de su destitución la fortuna del marqués ascendía a dos millones de oro y plata, con una renta de 150.000 ducados. Liche se ocupaba de todos los aspectos, pues no sólo asistía y vigilaba la representación, sino que también acudía a los ensayos, incluido el general, en los que cuidaba de la asistencia de los actores, para que no hubiese ausencias y se desarrollasen sin contratiempos ⁴⁴. También se ocupaba de contratar a los actores y cantantes más prestigiosos, como a las tres hermanas Andrade (Ana, Feliciano y Micaela), llamadas las *Tenientas*, que a partir de éste contrato harán en la corte una importante carrera artística ⁴⁵.

Durante los años en que controlaba el Coliseo su presencia parece haber sido constante en todos los festejos, así como su entrometimiento en las funciones de otros dignatarios ⁴⁶, usurpando algunas de las prerrogativas del Mayordomo Mayor

dalo en la corte: contrató a un esbirro para que volase el Coliseo. El caso empeoró cuando para evitar que le comprometiera, intentó envenenar al esbirro. Tras ser apresado y a pesar de la aparente severidad del rey, que lo envía preso a Lisboa, el marqués terminará su vida como virrey de Nápoles, donde seguirá en contacto con actores y montajes teatrales. Ver toda la historia del fracasado atentado en Barrionuevo (*Avisos* II).

⁴⁴ El 28 de noviembre de 1658 declara el escribano enviado por el arrendador de los corrales, que habiendo ido las compañías al Buen Retiro a ensayar, estando Liche presente, junto con otros señores, éste preguntó si ya estaba toda la gente para el ensayo y «...dijeron que sí, y el dicho señor Marques dijo a voces: pues vengan a empezar...» (P. Pastor, *Docs. Calderón*, 258).

⁴⁵ «El marques de Liche ha traído de Toledo a Madrid para festejar al Rey tres hermanas que llaman las *Tenientas*, por serlo del teniente cura de la Magdalena de aquella ciudad. Son de extremado parecer: representan, cantan, tocan y bailan, y tienen todas las partes necesarias de graciosidad que hoy se hallan en grado excelente y superior. Tienelas en una casa muy regalada, dándoles cada día para su plato cincuenta reales y un vestido riquísimo el primer día que las viere y oyere el Rey, y para el Corpus otro, y todo cuanto desean y piden por su boca, y de verdad, que según se dice, lo merecen, por ser únicas y generales en todo genero de festejo...» (Aviso de 4 de abril de 1657). (Barrionuevo, *Avisos* II, 74-5).

⁴⁶ La prepotencia parece haber sido uno de los rasgos de Liche durante su «valimiento», y le llevó a enfrentarse con el propio Velázquez. En 1679 D. Felipe de Torres, Jefe de la Tapicería, presenta una queja ante el Condestable por lo que considera intromisiones en su oficio y así nos enteramos de como Liche en su afán por controlar los festejos reales había querido «...atropellar también a Diego Velázquez [en 1637] por lo que tocaba al oficio de Aposentador en el repartimiento del tablado que estaba debajo del balcon de SSMM y amenazando a Carlos de Salazar, mozo de su oficio que se [*sic*] repartía dicho tablado, le prendería a él y a todos los criados de S.M. que le ocupasen sin pagarle primero o llevar cedula suya, no pudo conseguirlo el Marques porque Diego Velázquez, con la autoridad que por Aposentador tenía, acomodo en él a todos los criados de S.M. ... hechando de dicho tablado a los Alguaciles de Corte que le guardaban por orden del Marques, haviendolo executado por haver podido hablar a S.M. con la entrada que tenía de Aiuda de Camara...» (Varey, «Mayordomía...», 153).

del rey. Sirvan como ejemplo de su omnipresencia las numerosas referencias que de él se hacen en los documentos referentes a la fiesta cantada para celebrar los años del príncipe en 1660 (P.Pastor, *Docs. Calderón*, 278-9). El 23 de noviembre certifica el escribano Matías de Santos que la fiesta se ensaya en la casa «que el señor Marques de Liche había mandado alquilar para los ensayos ... que es en la esquina de la calle del León que da vuelta a la de las Guertas...». El 30 de noviembre, el mismo escribano certifica que los comediantes «...ensayan por la mañana y tarde todos los días y que asiste el señor Marques de Liche...». El 5 de diciembre, día de la representación, certifica que «...a hora de las tres y media de la tarde fui a Palacio y vi entrar a las compañías por los corredores y puerta del Salón ... y tambien vi al Señor Marques de Liche que esta de guarda en la puerta por donde entra la xente...».

Las desavenencias entre los Mayordomos mayores y los Alcaldes del Retiro, para ejercer el oficio de encargado de la organización de los festejos, fueron constantes aunque un documento sin fecha titulado «Noticias y puntos de formalidad tocantes al empleo de Maiordomo maior del Rey nuestro señor» especifica que «...todas las comedias de Coliseo y Palacio corren por Maiordomia maior y S.E. hace repartimiento de los aposentos en aquel Real sitio, y para estas, las de años y nombre, y otras fiestas reales de esta calidad se hace representacion a S.M. y para que mande librar la cantidad que se gasta en ellas...» (Varey, «Mayordomía...», 158). Durante sus «valimientos» Olivares, Haro y Liche, apoyándose en su cargo de Alcaldes de Buen Retiro, parecen haber usurpado parte de las funciones que competían a los Mayordomos mayores, sentando un mal precedente, como declara años mas tarde el Condestable en el litigio que mantuvo por estas cuestiones con el príncipe de Astillano. El problema se planteó en 1677, siendo Astillano ⁴⁷ Alcaide del Retiro y el Condestable de Castilla Mayordomo mayor. El Rey resuelve (29 de enero) que sea su mayordomo mayor el que se encargue de tales asuntos, pues considera que «...atento a deuserse considerar ynseparable del Mayordomo Mayor la jurisdiccion que en el reside donde concurre mi Real persona ...» (*AGP.*, *Leg.^o*, 667). Las disputas parecen haber continuado, y el 29 de marzo de 1679 el Condes-

⁴⁷ Astillano fue alcaide durante toda la década de los 70, aunque en 1677 fue sustituido, provisionalmente al ausentarse de la corte, por el Marques de la Guardia. En 1689 era Alcaide el Duque de Medinasidonia por muerte del Príncipe, pero todo quedó en familia ya que Medinasidonia estaba casado con la hermana del príncipe. Cuando el duque es nombrado virrey de Cataluña en 1690 le sustituye en el cargo de Alcaide el Conde de Oñate. Como organizador de las fiestas cortesanas, Astillano también había costado de su bolsillo entretenimientos para el rey, aunque de poco parece haberle servido su prodigalidad. En 1672 organizó en el Retiro festejos para celebrar a los Reyes, que le costaron «...solo en lo tocante a galas que dio a los comediantes para vestir los papeles de la comedia yntitulada *Hercules u fieras afemina amor*, conque sirvio y festejo a sus Majestades a su costa...» 277.861 reales (*AGP.*, *Leg.^o*, 667), que como indica el documento fueron «a su costa». Según un documento enviado por el Condestable al rey, en el que defendía sus derechos como Mayordomo mayor frente a las intromisiones del Alcaide del Retiro, el príncipe había gastado en estas fiestas la enorme suma de 60.000 ducados. (Varey, «Mayordomía...», 169).

table dirige un escrito de alegaciones al rey contra las pretensiones de Astillano, en el que deja bien claro que las anteriores intromisiones de los Alcaldes en las atribuciones del Mayordomo mayor se deben mas al «valimiento» que gozaban los titulares que a su poder legal (Varey, «Mayordomía...», 158-61). El rey dictó dos decretos mas ⁴⁸, en 29 de marzo de 1679 y 21 de agosto de 1682, en los que insiste en lo mandado en 1677. Desde 1684 el Mayordomo mayor del rey, el Condestable de Castilla, se ocupará de la organización y dirección de los festejos y es él «...a cuyo cargo corre todas las fiestas y particulares que hazen las compañías de representantes a SSMM...» (*Fuentes* V, 130). No obstante, aunque a principios de 1695 es todavía el Codestable, por intermedio del secretario, D. Manuel de Mendieta, el que se ocupa del reparto de aposentos, en el mes de noviembre de ese año es el duque de Medinasidonia el que da las ordenes al conserje del Retiro (*AGP, Leg.^o, 667*). Y cuando en 1697 se representa *Muerte en amor es la ausencia*, de Antonio Zamora, es el Duque de Medinasidonia, Alcaide del Buen Retiro, el que hace la planta y distribuye los aposentos en su calidad de «superintendente de los festejos reales» (*AGP., Leg. 667*). A la muerte en 1698 del Condestable, el rey ordena que se encargue de la organización de las fiestas el Marqués de Laconi, «... Mayordomo mas antiguo de los de semana...» y que «...en falta de Mayordomo Mayor...» sea el Marqués de Leganés, como Alcaide del Retiro, quien «...hiciese el repartimiento de los aposentos del Coliseo...» (*AGP., Leg.^o, 667*).

Cuando el Coliseo se abría para el publico común, funcionaba como un corral mas y por tanto los espectadores se distribuían en él según la forma habitual en los teatros públicos, estableciéndose un precio para las localidades. No obstante, en ocasiones el Mayordomo mayor se reservaba ciertas localidades, generalmente aposentos, que repartía según su criterio y sustraía al arrendador o compañía que hubiese obtenido el producto de las entradas de ese día ⁴⁹. En estas ocasiones no se le daba al arrendador todo el Coliseo, y entonces algunas personas de la Corte, tanto nobles como funcionarios, podían acudir reservándose algunos aposentos para ellos, que se repartían con el habitual sistema de plano (no siempre) y «boletas» en las que se indicaba que día tocaba a cada uno ⁵⁰. También se podía reservar uno o varios aposentos que se repartían entre diferentes personas, durante distintos días,

⁴⁸ «...no se haga nobedad y continueis en lo que mande el año de 1677 dando las hordenes en la casa de aquel sitio y haciendo el repartimiento de valcones y aposentos en las plazas y coliseo, y que tambien sirban sus oficios los criados de mi casa y el Alcayde haga que se os entreguen y al apossentador de Palacio las llaves del retiro...» (29-marzo-1679) y «...por ser ynseparable del puesto de mi Mayordomo Maior la jurisdiccio[n] que en él reside para exercerla en quealesquiera parte adonde concuriexe mi Real persona...» (21-agosto-1682).

⁴⁹ «...S.E. dexa a la compañía toda la casa del Coliseo y los aposentos menos seis de ellos que se señalaran los que son...» (*Fuentes*V, 150).

⁵⁰ «Sr.Dn. Manuel de Mayers se manda que desde mañana sabado beynte de octubre que se empieza a representar en el Coliseo la comedia de Ycaro y Dedalo al Pueblo, entregue Vm. las llaves de los Aposentos siguientes:

por turno y según sus empleos. Con ocasión de la representación de *Muerte de amor es la ausencia* en 1697, se reservan dos aposentos del piso 3.^o para los diferentes funcionarios: el n.^o 4 para «Ministros y Oficiales» y el n.^o 3 para los «oficiales jurados» del Buen Retiro (AGP., Leg.^o. 667):

«Repartimiento del aposento del Coliseo que toca a los señores Ministros y Oficiales que abajo se espresan. Suelo 3.^o num.^o. 4 para desde 20 de noviembre de 1697 que se empezó a representar en el Coliseo la comedia intitulada muerte en amor es la ausencia:

Miercoles 20	Sr. Theniente.
Jueves 21	Sr. Veedor.
Viernes 22	Sr. Contador.
Sabado 23	Sr. The. ^o .
Domingo 24	Sr. Conserje.
(...)	

Repartimiento de aposento del Coliseo del suelo 3.^o num.^o. 3 que toca a los oficiales jurados de dho. sitio para desde dho. día [20 de noviembre de 1697]:

Miercoles 20	Guarda mayor.
Jueves 21	Sobre estante mayor.
Viernes 22	Jardinero mayor.
Sabado 23	Thenedor de materiales
Domingo 24	Ayuda de Conserje
Lunes 25	Aparajador [sic]
Martes 26	Capellan
Miercoles 27	Medico
Jueves 28	Zirujano
(...) ⁵¹	

Primer suelo:	La del n. ^o 4 de mano izquierda a s. excelencia [el mayordomo mayor] La del número 3. ^o al Sr. Sumiller de Corps. La del num. ^o 2. ^o al Sr. Alcayde del Retiro. La del num. ^o 1 al Sr. Protector.
Suelo 2. ^o :	La del n. ^o 4. ^o del suelo 2. ^o al Sr. Dn. Juan de Angulo
Suelo 3. ^o :	Las del n. ^o 4. ^o y 3. ^o del suelo 3. ^o a los del Retiro. La del n. ^o 5. ^o de mano derecha del suelo primero al Sr. Gouernador del Consejo. La del n. ^o 6. ^o de mano derecha a la Villa de Madrid La del Aposento de enmedio debajo de la cazuela al Sr. Mayordomo Mayor.

Por todos los días que durare la fiesta, y las demas llaves de los demas Aposentos que se entreguen al Arrendador y que acabada la fiesta buelva Vm. a recoger todas las llaves. Madrid, 19 de octubre de 1691.» (AGP., Leg.^o. 667).

⁵¹ La lista continua, incluyendo prácticamente todos los oficios presentes en el Buen Retiro (oficial de teneduría, oficial de veeduría, oficial de contaduría, etc.) así como las criadas de las damas, señoras de honor y camaristas.

Si el «aprovechamiento» del Coliseo era en su totalidad para el arrendador, entonces no se hacían planta ni boletas ⁵², pues se le entregaban todas las llaves ⁵³ y era el arrendador el que se encargaba de todos los asuntos como si de un corral se tratase, incluyendo el cobro de las entradas en la puerta ⁵⁴. Desde mediados del siglo, y debido a la fuerte competencia del Coliseo, los arrendadores de los corrales habían conseguido que en los contratos de arriendo se incluyera la parte de los beneficios obtenidos en las representaciones públicas del Coliseo.

También podía el rey dar todo el «aprovechamiento» a una compañía y en ese caso se ordenaba que «...las llaves del Coliseo y aposentos se entreguen a las compañías para representar al pueblo la comedia yntitulada Amor procede de Amor y no se haga planta porque tuuieren por suio todo el aprouechamiento y no se repartieron balcones algunos...» (AGP. Leg^o. 667). Lo mismo sucedía si era el *autor* el que alquilaba el Coliseo, ya que todo «...el util y aprovechamiento» eran para él ⁵⁵. En 1686 lo hicieron Manuel Mosquera y Rosendo López, quien «...represento por su cuenta en el Retiro los días 2,3,5,6,7,8,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29 de mayo» (P. Pastor, *N. Datos*, 2.^a, 1914, 481).

Desde la segunda mitad de siglo el Coliseo parece haber funcionado con bastante regularidad como teatro público, lo que explicaría el intento de la Villa en 1695 para obtener un aposento gratuito en él, igual que lo tenía en cada uno de los corrales. Si se denegó tal petición fue porque «...si se da ohidos a Madrid se abrirá la puerta a que todos los demas ynteresados pidan justamente lo mismo, que en tal caso no podrian los arrendadores costear la fiesta, y por consiquenzia se imposibilitaria el continuar la representzion al pueblo que S.M. ha tenido bien mandar se dispusiese con el arrendamiento...» (*Fuentes VI*, 184). A finales de siglo el Coliseo

⁵² «No huuo planta para distribucion de los Aposentos en esta representacion al pueblo por que todo el aprouechamiento del Coliseo se dio enteramente al Arrendador...» (1686) (AGP., Leg^o. 667).

⁵³ «...manda el excelentissimo Sr. Duque de medina Sidonia que de orden para que se entreguen al arrendador de las comedias la llave de todos los Aposentos sin reserbar ninguno...». (8-nov.-1695) (AGP. Leg^o. 667).

⁵⁴ Carta del Presidente del Consejo al Ayuntamiento en 1686, informando que el Rey «...se ha seruido mandar se acuda al arrendador con los emolumentos de la primera puerta, que siempre ha perciuido en el Coliseo del Sitio real de Buen Retiro quando se han representado en el comedias, para que con ellos pueda correr en su arrendamiento sin pedir la vaja que tiene capitulada para en caso de no guardarse esta costumbre...» (*Fuentes V*, 155).

⁵⁵ En 1695 con ocasión de representar al pueblo la comedia *Amor procede de Amor*, el Duque de Medinasidonia ordena que «...se guarde el estilo que ha auido en otras ocasiones que se ha dado el Coliseo a las compañías de comediantes...» y se les entreguen las llaves del Coliseo y de los aposentos. También se indica que «No ay planta por que tuvieron por suio todo el aprouechamiento y no se repartieron balcones algunos» (AGP., Leg^o. 667). Sin embargo, aunque las compañías fuesen responsables de la representación, parece que era el conserje del Retiro el encargado acondicionar el teatro. En 1687 el Mayordomo Mayor ordena a D. Manuel Mayers, conserje del Retiro que «...entregue Vm. a las compañías de Simon Aguado y Agustin Manuel las llaves de los aposentos y del Coliseo y que los bancos que a de imbiar el contralor los haga Vm. poner en la caçuela...» (AGP., Leg^o. 667).

funcionaba como un teatro mas en el que las compañías se turnaban para representar, igual que se había hecho siempre en los corrales ⁵⁶.

Aunque lo habitual era arrendar el Coliseo a los arrendadores de los corrales públicos o a las compañías, también podía arrendarlo un noble ⁵⁷ o incluso el propio rey, que podía así obtener algunos ingresos directos por estas representaciones públicas ⁵⁸ que ayudasen a mejorar la siempre maltrecha economía de Palacio. Barrionuevo (*Avisos* I, 248) nos informa del precio de las entradas en aviso de 27 de febrero 1656: «...la entrada es a real de a 4 en plata, y el asiento a lo mismo; bancos y delanteras, a 3 y a 4 [reales] de a ocho, que con la gente que acude es una gran suma, de que el arrendador no le pesa nada. La comedia grande se deja para San Juan. Ya ha bajado el consejo la entrada y asiento a 4 reales...».

Los beneficios debían ser bastante apetecibles y así cuando en 1685 se representó *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, para celebrar el cumpleaños del rey el 6 de noviembre, se decide que se represente «al pueblo» a partir del 11 de ese mes (*AGP, Leg.^o 667*), siendo «los aprovechamientos» para el Rey. En total se hicieron 15 representaciones ⁵⁹ (del 11 al 25 de noviembre) y según el extracto de las ganancias, se obtuvieron por los 15 días 63.504 reales ⁶⁰. Las cuentas nos informan de los tipos de localidades que había en el Coliseo y del precio que se cobró por cada una de ellas ⁶¹ :

— Cazuela:	6 rs.
— Taburetes:	12 rs.
— Bancos:	10 rs.
— Gradas:	4 rs.
— Bancos del patio:	6 rs.
— Patio:	2 rs.
— Aposentos de piso 1. ^o :	192 rs.

⁵⁶ Orden del Condestable en abril de 1687: «...que desde el lunes siguiente 14 han de empezar las compañías a representar en el Coliseo al pueblo por semanas, vna semana vna y otra otra, todo el tiempo que durare aquella asistiendo, corriendo Vm y las compañías como corren aora en los corrales...» (*Fuentes* V, 161).

⁵⁷ En 1658, según aviso de Barrionuevo (*Avisos* II, 165) de 20 de febrero, se hace en el Coliseo «una comedia grande» durante 11 días y el arrendador es el marqués de Liche en 500 ducados diarios.

⁵⁸ «Todos los días que se ha hecho en el Retiro la comedia, estando lleno el Coliseo o panteón desde las cinco de la mañana, y estos para el gasto de Palacio, donde no hay un cuarto...». Aviso de 19 de junio de 1658 (Barrionuevo, *Avisos* II, 199-200). El rey obtenía por estas representaciones 5.000 reales diarios.

⁵⁹ El día 15 no se representó, pues se hizo al rey la comedia *Por su rey y por su dama* en el «salón». Las interferencias de palacio eran habituales aunque perjudicasen a los propios intereses de la casa real.

⁶⁰ Según el detalle de las cuentas, fueron 65.306 reales. Están mal sumadas.

⁶¹ El primer día (11 de noviembre) los taburetes se cobraron a 10 reales y los bancos de patio a 4 reales.

- Aposentos de piso 2.^o: 144 rs.
- Aposentos de piso 3.^o: 96 rs.
- Aposentos de la cazuela: 144 rs.⁶²

El nivel de ocupación, y por tanto de ingresos, suele ser común en todos los tipos de localidades. El día que mas público asistió fue lógicamente el 11, excepto en los taburetes (la máxima ocupación la tuvieron los días 18 y 19) y el patio que tuvo mejor entrada el día 12 (310 personas frente a las 294 del primer día). La entrada mas baja fue el día 22, en la que alcanzaron los mínimos de ocupación seis tipos de localidades: taburetes (5 cuando el máximo ocupado era 32), bancos (12, máximo 98), gradas (46, frente a 220), patio (57, máximo 310), aposentos de piso 1.^o (2 frente a 5), de piso 2.^o (3 frente a 7). Sin embargo las localidades de cazuela (73 frente a 364), bancos de patio (5 frente a 42) y aposentos de piso 3.^o (1 frente a 4) alcanzaron el mínimo el día siguiente, 23 de noviembre. No obstante hay excepciones muy curiosas, pues el día 12, segundo día de representación, los aposentos del piso 2.^o alcanzaron su cota mas baja, mientras que los del piso 3.^o alcanzaron la ocupación mas alta. El día 23 que por ser uno de los últimos tiene una ocupación general muy baja, fue en el que los aposentos del piso 3.^o alcanzaron una de sus mayores cotas de ocupación.

Por todo lo dicho anteriormente, vemos que a finales de siglo el Coliseo tenía capacidad para unos 1.066 espectadores, sin contar los de los aposentos⁶³. Suponiendo una ocupación total de estas localidades, el arrendador podía ingresar, según los precios «oficiales» de 1685, la nada despreciable suma de 5.300 reales (solo la cazuela eran 2.184 reales, siendo las restantes localidades 3.116 reales), a lo que se añadían unos 2.352 reales por los aposentos cada día. Es decir un total de 7.652 reales⁶⁴.

A medida que avanza el siglo, la crisis se refleja también en la entrada al Coliseo que va perdiendo público, sobre todo en las representaciones de obras corrientes⁶⁵.

Los problemas de financiación no hicieron mas que agravarse también en el caso de las fiestas cortesanas, ya que el dinero necesario para su montaje era aún mayor. Hay que tener en cuenta que la duración del espectáculo solía ser muy larga⁶⁶, por lo que a los gastos de la representación, montaje y gastos artísticos, se añadían otros para el agasajo de los comediantes y de los ilustres espectadores. Todos estos gastos

⁶² Salvo el día 23 que se cobraron a 23 reales. No se vendieron estas localidades los días 11 y 24.

⁶³ Ya vimos que en cada aposento cabían unas 15 personas «con comodidad». Había 8 aposentos en cada piso, lo que hace un total de 120 posibles espectadores

⁶⁴ En 1685 el día del estreno al pueblo de *La fiera, el rayo y la piedra* (11 de noviembre), se recaudaron en total 7.452 reales. (*A.G.P., Leg.^o, 667*).

⁶⁵ Orden del Condestable a José de Mendieta para que se represente en el Coliseo en 1685: «...y que ha de empezar a las tres de la tarde a representar, aya xente o no la aya...» (*Fuentes V*, 149).

⁶⁶ El 29 de julio de 1635 cuando se representó en el estanque del Buen Retiro *El mayor encanto amor*, la representación «...duró seis horas y se acabo a la una de la noche...» según se relata en las cartas de los padres jesuitas. Cit. en Shergold, («First performance...», 25).

corrían por cuenta de la casa real y era responsabilidad del Mayordomo Mayor del rey el controlarlos y librar las ordenes de pago ⁶⁷.

Las comedias y fiestas se pagaban «por la Cámara», pero la escasez de dinero era tan habitual ⁶⁸ que en 1686 (27 de abril) D. Jose de Mendieta se lamenta ante el Condestable, con motivo de los preparativos para una comedia en el Salón del Buen Retiro: «Las obras de palacio se continuan como avise anoche a V.E., siendo de mucho desconsuelo para tanta gente como anda en ellas el hauerme visto oy andar aperrado por darles esta noche vn socorro...» (*Fuentes I*, 172.). Ya el día 25 la falta de dinero para pagar los salarios era tan evidente que se había dirigido al Condestable aguardando «...la resolucion sobre el dinero de obras y comedias porque los oficiales y peones y demas gente se desconsolaran si el sabado no se les paga...» (*Fuentes I*, 171). En 1689 continuaron los atrasos, agravados por el déficit de la Contaduría Real, que ese año ya asciende a 29 millones de maravedís, por lo que se decide pagar las comedias de otros fondos diferentes, principalmente de los fondos destinados a «gastos secretos» de S.M. (*Fuentes I*, 227), recurso que se había utilizado en años anteriores, pues en la búsqueda de dinero necesario para financiar los montajes teatrales ya en 1673 la reina había ordenado que «...se entregasen de los efectos de gastos secretos para acavar de satisfacer los gastos de las comedias que hicieron en Palacio a los años de sus Magestades que corrieron a disposición del Duque del Infantado su mayordomo mayor...» 93.967 reales (*AGP. C.^a 9407*). No fue esta la única vez que se recurrió a los gastos secretos para financiar las obras teatrales. De 1678 tenemos varias ordenes para pagar las comedias con estos fondos: el 9 de febrero se libran 40.734 reales, el 13 de junio 33.715 reales y el 18 de julio 22.000 reales (*AGP. C.^a 9408*). Vemos por tanto, como en los últimos años del siglo se generaliza el uso de los fondos secretos para pagar las comedias. El proceso que se seguía era la entrega de las cantidades necesarios por el tesorero de los fondos secretos al pagador de las obras, que daba el correspondiente recibo, quien lo guardaba a disposición del Mayordomo mayor del Rey ⁶⁹.

⁶⁷ «Nomina de los gastos que se an hecho para la comedia de los años de la Reyna nuestra señora de horden del Exmo. Sr. Duque de Alburquerque, Mayordomo mayor del Rey nuestro señor...» (1675). (*Fuentes I*, 64.).

⁶⁸ El 9 de agosto de 1685 D. Eugenio de Marbán, secretario de la Cámara, ante las peticiones de los comediantes «...de lo que se les ha librado, por cuenta de lo atrasado.» confiesa que aunque están justificadas «...no nos dan lugar para discurrir en hacer viuas diligencias que produzgan algunos medios que nos saquen de este aogo y otros. Los muchos que padece la Camara por falta de caudal, tengo representado a S.E. ... i de lo primero que nos librare el Presidente de Hazienda se aplicara la maior porcion a este fin...» (*Fuentes I*, 166)

⁶⁹ «Reciui [el pagador D. Melchor de Arce] del Sr. D. Juan Antonio Dominguez, thesorero de los reales gastos secretos de Su Magd. once mil Rs. de vellon para los gastos de la comedia que se izo a su Magd. que Dios gde. el dia seis deste presente mes y año [enero de 1681] y la que se a de hazer el dia diez y ocho a los años de la señora Archiduquesa para thenerlos a disposición del Sr. condestable de Castilla...». (*AGP., C.^a 9409.*)

Existían otros sistemas para conseguir el dinero de las fiestas durante el reinado de Carlos II. Si las representaciones teatrales formaban parte de los festejos preparados para la celebración de un acto importante, su financiación se hacía con parte de los fondos allegados para estas celebraciones. Así en 1680, con motivo de la boda del rey, se crea un fondo de «efectos beneficiados para el feliz casamiento del rey», del cual se financian no solo los gastos de la comedia *Faetón*, con la que se festejó el casamiento, sino también las reparaciones del Coliseo ⁷⁰.

La desvalorización de la moneda, principalmente la de cobre, era un problema añadido. Shergold y Varey (*Fuentes I*, 23) han señalado como el gobierno desde 1680, al tratar de estabilizar los precios, los fija por decreto artificialmente bajos, lo que perjudica a las compañías, que verán sus honorarios gravados con descuentos que se fijan en las cuentas de gastos de las grandes fiestas de este periodo. En la práctica las compañías cobran cada vez menos ⁷¹. A finales de siglo el problema se agudiza y se llega a deber a las compañías cantidades muy importantes ⁷². Estos retrasos motivan que el Rey, tratando de paliar algo el problema, ordene en 1685 al Conde de Monterrey: «...porque en adelante no se llegue a hacer tanta carga, y sea menos los empeños y necesidad desta pobre gente, dispondreis que acauado el festejo se les pague en mano un doblón de a ocho por cada uno...» (*Fuentes I*, 165). La orden real establece el precio del doblón de a 8 para pagos inmediatos, y fija su valor en 192 reales (*Fuentes I*, 169). En 1686 el valor del doblón subió de 192 a 240 reales y el Rey, ante la consulta que se le hizo, resolvió que en adelante se pagara a las compañías «...a doblón de a 8 en especie de oro...» (*Fuentes I*, 174).

La crisis no consiguió acabar con la afición de los reyes a las fiestas, y los enormes gastos ocasionados suscitaron algunas críticas en la época, aunque pocas tan mordaces como las de Barrionuevo ⁷³. El fasto que rodeaba a los reyes barrocos hacía necesarios estos gastos para mantener el prestigio real, y el Coliseo era un marco ideal para desplegar este esplendor. Cuando la nueva dinastía imponga de manera decidida un determinado tipo de espectáculo, creado en Italia por y para la corte —la opera— la identificación entre teatro y género teatral será aún mayor, hasta el punto de que el término «coliseo» se definirá como: «Se llama oy comunemente el lugar o teatro donde se representas las Comedias o fiestas de música que llaman Operas» (*D.A.*).

⁷⁰ Ver los documentos relativos a estos festejos en *AGP.*, C.^o 9409.

⁷¹ Si en 1675-76 la de Escamilla cobra 6.600 reales por su participación en las fiestas, en 1679 la compañía de Vallejo sólo cobra 4.400 reales y en 1686 Rosendo López y Manuel Mosquera se quejan de que ya sólo les pagan 1.100 reales.

⁷² Es el caso de Eufrasia María, que representa 14 comedias en 1684, y en 1688 reclama todavía su pago (*Fuentes I*, 158).

⁷³ «... sabado y domingo representron al rey dos comedias de Don Antonio de Solis, criado del de Oropesa. Hizole merced de oficial segundo de Estado y título de secretario suyo, que en esta era se premian solo los gragejos...». (Aviso de 10-febrero-1655) (*Avisos I*, 110).

BIBLIOGRAFÍA

- Aulnoy, Mme. d', *Relation du voyage d'Espagne*, C. Barbin, París, 1691. (Hay edición española: Akal, Madrid, 1986).
- Azcárate, J. M.^a, «Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños (AIEM)*, 1970, pp. 43-61.
- Barrionuevo, J., *Avisos*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1968, Tomos I y II.
- Brown, J y Elliot, J. H., *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza Rev. Occidente, Madrid, 1981.
- Deleito y Piñuela, J., *El rey se divierte*, Alianza, Madrid, 1988.
- Egido, A. (ed.), *Calderón: La Fiera, el Rayo y la Piedra*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Fuentes I*: Shergold, N. D. y Varey, J. E. (eds.), *Fuentes para la historia del teatro en España. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*, Tamesis, Londres, 1982.
- Fuentes V*: Shergold, N. D. y Varey, J. E. (eds.), *Fuentes para la historia del teatro en España. Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687*, Tamesis, Londres, 1974.
- Fuentes VI*: Shergold, N. D. y Varey, J. E. (eds.), *Fuentes para la historia del teatro en España. Teatros y comedias en Madrid: 1688-1699*, Tamesis, Londres, 1979.
- Maestre, R., «El actor calderoniano en el escenario palaciego», *Actor y técnica de representación en el teatro clásico español*, Diez Borque, J. M.^a (ed.), Tamesis, Londres, 1989, pp. 177-93.
- «Escenotecnia de los «salones dorados: el del Alcázar, el del Palacio del Buen Retiro», en *Espacios teatrales del barroco español*, Diez Borque, J. M.^a (ed.), *XIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro*, 1991, pp. 185-197.
- Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del barroco*, Planeta, Barcelona, 1969.
- Palomino, *El museo pictórico y escala óptica (1715-1724)*, Aguilar, Madrid, 1947, 3 tomos.
- Pellicer, J., *Avisos Históricos que comprenden las noticias y sucesos mas particulares ocurridos en nuestra monarquía desde 3 de enero de 1640 a 25 de octubre de 1644*, Tierno Galván, E. (selec.), Taurus, Madrid, 1965.
- Pérez Pastor, C., «Documentos para la biografía de Don Pedro Calderón de la Barca», *RAEH*, 1905.
- «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII» (2.^a Serie), *Bulletin Hispanique*, 1914, pp. 209-224 y 458-487.
- Pérez Sánchez, A., «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», *La escenografía del teatro barroco*, Egido, A. (ed.^a), Universidad, Salamanca, 1989, pp. 61-90.
- Quiñones de Benavente, L., *Entemeses*, Andres, Cr. (ed.), Cátedra, Madrid, 1991.

- Shergold, N. D., «The first Performance of Calderon's *El mayor encanto amor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 35, 1958, pp. 24-27.
- Varey, J. E., «L'auditoire au «Salón Dorado» de l'Alcazar de Madrid, au XVIIe. siecle», *Dramaturgie et Societe*, Jacquot, J. (ed.), NCRN, París, 1968, pp. 77-91.
- «La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo xvii», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4, 1969, pp. 145-168.
- «El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 1989, pp. 715-729.