

## ENCUENTROS-DESENCUENTROS DEL TEATRO DE CORRAL Y DE PALACIO

José M.<sup>a</sup> Díez Borque  
Departamento de Filología Española II (Literatura Española)  
Facultad de Filología. Edificio D  
Universidad Complutense de Madrid  
Ciudad Universitaria  
E-28040 Madrid  
jmdiezbo@filol.ucm.es

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), vol. extra, 1, 2013, pp. 115-126]

### 1. EL TEATRO DE CORRAL Y DE PALACIO

Hoy, cuando decidimos ir al teatro, vamos al teatro (hay que contar con la rica polisemia de la palabra teatro: lo que se hace, dónde se hace y hasta nuestra vida, si seguimos a Calderón). Nada más lejos de la realidad en el siglo XVII. El teatro se hace en una pluralidad de espacios, que hoy han dejado de ser lugar de representación. Los espacios interiores: profesionales (corral y coliseo); palacios; espacios públicos (salones, Dorado, Reinos); espacios privados (dormitorios, salas);

casas particulares; iglesia; universidad; ayuntamiento, etc. Los espacios exteriores: plazas, calles, jardines, estanques, ríos, mar, caminos, etc.<sup>1</sup>.

Voy a centrarme aquí en el teatro realizado en el espacio público profesional del corral de comedias y en el que se hace en palacio, en la pluralidad y variedad de espacios: Coliseo del Buen Retiro, salones, jardines, estanque, ríos, en particular en el Alcázar y en el palacio lúdico del Buen Retiro.

Lo primero que hay que tener presente, lo veremos, es que en palacio no sólo se representaba un teatro privativo y exclusivo, las llamadas en la época «comedias grandes», «de tramoya», sino también comedias de capa y espada y otros géneros, coincidentes con lo que se hacía en los corrales de comedias, es decir, hay encuentros y desencuentros. De ello voy a ocuparme aquí y ahora.

La comedia grande representada en palacio era cara, muy cara, como veremos más adelante, lo que suponía un verdadero exceso de gastos en una época de penuria y crisis económica, lo que originó malestar y multitud de protestas<sup>2</sup>.

La comedia grande era verdaderamente espectacular, con excesos de todo tipo en escenografía, tramoyas, vestidos, música..., como ponen de relieve los numerosos estudios en este sentido, en que no entro. En contraste, la comedia «habitual» de corral de comedias, aunque hubiera alguna excepción, naturalmente, era mucho más pobre y limitada en este sentido, avivándose así las diferencias entre palacio y corral, entre lo que, con reservas (hay que tener presente lo que significa el Coliseo del Buen Retiro) podríamos denominar «espacio privado» y «espacio público», con la contradicción que supone el que el *espacio profesional* que es el corral sea inferior teatralmente al espacio privado de la realeza, que no es, en principio, un espacio teatral. Pero analizar esto, con detalle, nos llevaría a plantear en todo su alcance las consecuencias de la estructura estamental piramidal de la sociedad en el siglo XVII.

Dicho lo dicho, son necesarias algunas matizaciones importantes. Hay que preguntarse en primer lugar por la *espectacularidad* teatral y festiva fuera de palacio y por el teatro «no espectacular» en palacio,

<sup>1</sup> Ver Díez Borque 1998, 2002a.

<sup>2</sup> Ver Díez Borque, 2009.

que, como se verá después, lo hubo, y de forma muy destacada. Es decir, los encuentros y desencuentros.

En buena medida, la espectacularidad fuera de palacio —aunque, como queda dicho, pudiera haber algunas puestas en escena más o menos rimbombantes— tiene una forma clara de manifestación en los autos sacramentales, donde, como es bien sabido, no sólo hay una gran riqueza escenográfica, sino una atención a todos los sentidos, como fiesta sacramental barroca<sup>3</sup>. Bien es cierto que la forma de organizar los lugares de representación, con una estructura jerárquica (Palacio, Consejos...) no apoya, en principio, una importante presencia del pueblo en el diseño organizador, aunque hubiera alguna representación popular. Pero tenemos, sobre todo, el hecho significativo de que los autos sacramentales se pusieran en escena también en los corrales de comedias<sup>4</sup>, donde no sólo pudieron ser vistos como «sermones puestos en verso», sino como auténtico teatro de espectáculo, aquí del «Dios verdadero» y no de los dioses paganos, objeto del gran teatro de palacio, donde, además, se representaron también autos sacramentales, incluso en habitaciones privadas de la realeza<sup>5</sup>. Supone esto formas de encuentro y desencuentro entre palacio-calle-corral. Como se dirá después, no he encontrado testimonios significativos de representaciones mitológicas en corrales de comedias, en cambio, en palacio, junto a éstas —sobre su significado e importancia volveré más adelante— hay una presencia muy destacada de la «comedia de corral».

Otra forma de espectacularidad compartida es la fiesta cortesana. No hace falta entrar aquí en la descripción del complejo aparato de este tipo de fiesta, ya ampliamente estudiado, de complicado cortejo, arquitecturas efímeras, adorno de la arquitectura real, carros, poesía en la calle, lujosos vestidos, música, etc. Coinciden en esto las fiestas de palacio, especialmente en el Buen Retiro, con las fiestas cortesanas de calendario variable, en la calle, que se suman al ámbito lúdico de las propias fiestas populares, con sus ritos folklóricos, gastronómicos, celebrativos, participados y contemplados. Hay unas marcadas diferencias entre participación y contemplación, pues en las fiestas cortesanas en la calle, el propio rey y la nobleza, en forma mayestática, pueden ofre-

<sup>3</sup> Ver Díez Borque, 1983.

<sup>4</sup> Ver Díez Borque, 1991.

<sup>5</sup> Ver Díez Borque, 1998 y 2003a.

cer un espectáculo al pueblo, con las consecuencias de obtener unos réditos de prestigio, exaltación, propaganda en suma. El encuentro entre palacio y calle estaría en la máxima espectacularidad de la fiesta cortesana, pero el desencuentro estaría, como he dicho, en las diferencias entre el contemplar y el participar. El rey y los nobles *participan*, el pueblo *contempla*. Aparte, claro, la fiesta popular compartida, también con elementos de espectacularidad.

## 2. COMEDIA Y FIESTA DE ESPECTÁCULO EN PALACIO

Lo primero que hay que hacer es determinar el peso real de la comedia grande, de espectáculo, de tramoya, en el conjunto de las representaciones de palacio, para valorar y comprender los encuentros y desencuentros. Contamos con una base documental importante, útil para una primera aproximación, pero de la que es difícil extraer conclusiones porcentuales, por la insuficiencia de datos. Baste decir que en *Comedias en Madrid 1603-1709* no aparecen reflejadas, en general, puestas en escena, tanto en corral como en palacio, de obras fundamentales que, evidentemente, fueron representadas, aunque sí aparecen otras<sup>6</sup>. Con estos mimbres hay que hacer el cesto, a falta, y en la espera, de otras indagaciones documentales.

Felipe Pedraza aporta algunas conclusiones destacables (retengo por extenso sus clarificadoras afirmaciones):

No se ha conservado una información exhaustiva sobre lo representado en los palacios y reales sitios, pero, gracias a los beneméritos esfuerzos de N. D. Shergold y John E. Varey [*Fuentes*, I y IX], disponemos de documentación amplia y suficiente para calibrar en qué actividades teatrales ocupaban sus ocios y sus negocios la familia real y sus servidores.

Podemos usar para el cómputo la extensa relación de comedias que incluyen Shergold y Varey en el tomo IX de sus *Fuentes*. Registran en ella, si la cuenta no me falla, en torno a ochenta piezas identificadas (con las dudas inevitables) que fueron representadas en los palacios y jardines reales entre 1621 y 1665. Claro está que con el auxilio de otras fuentes podríamos acrecentar considerablemente este número. Para nuestros propósitos actuales no es preciso apurar todos los extremos. De esa relación

<sup>6</sup> *Fuentes* IX.

son contadas las obras que pertenecen al género de gran comedia o comedia de tramoya:

*El vellocino dorado* ¿de Lope de Vega? (¿9 de octubre de 1626?)  
*Júpiter agraviado* ¿de Diego Jiménez de Enciso? (15 de marzo de 1632)  
*El alcázar del secreto* de Antonio de Solís (12 de febrero de 1657)  
*El golfo de las sirenas* de Pedro Calderón (17 de enero de 1657)  
*Hipómenes y Atalanta* de Francisco Antonio de Monteser  
 (carnestolendas de 1659)  
*Eco y Narciso* de Pedro Calderón (12 de julio de 1661)  
*Psiquis y Cupido* de Pedro Calderón (19 de enero de 1662)

El resto (más del 90%) son o parecen ser comedias de las que se escenificaban o podían escenificarse en los corrales.

Estos números no constituyen una demostración en toda regla ya que el corpus que se maneja es limitado y responde al azar de los documentos encontrados, no a criterios de representatividad; pero son sintomáticos. La gran comedia es un hecho esporádico, ocasional, reservado a las solemnidades ya que precisaba un considerable esfuerzo de producción y una inversión económica que no se podía hacer todos los días<sup>7</sup>.

El mencionado investigador establece el siguiente esquema del teatro en palacio, en el que ya destacan las coincidencias entre dicho lugar y corral:

- Representaciones palaciegas de comedias ya estrenadas en el corral.
- Encargos de textos y representaciones para fiestas palaciegas, dentro de los esquemas vigentes en el teatro de corral y, en consecuencia, susceptibles de reponerse en los locales públicos.
- Producciones escénicas específicas para palacio, generalmente de gran aparato, con música o con exigencias muy especiales en lo relativo al espacio escénico: estanques, jardines, etc.
- Comedias burlescas escritas para las fiestas palaciegas.
- Comedias de repente.
- Loas, bailes, entremeses, sainetes y saraos que complementan la representación principal<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Ver Pedraza, 1998, p. 77.

<sup>8</sup> Ver Pedraza, 1998, pp. 76-77.

Para la época que nos ocupa sin establecer cuantificaciones numéricas, por las razones apuntadas, tenemos el hecho destacable de que en palacio es mucho más abundante el teatro «no espectacular» que el teatro «espectacular». Es importante, como veremos, el teatro mitológico, el de los excesos económicos a que aludiré, pero es mucho más importante y destacable el que, para entendernos, podríamos denominar teatro de corral. Así se desprende de las fuentes<sup>9</sup>.

Destacaré, primero, las coincidencias de palacio y corral, aunque, en general, no a la inversa, como dije. Baste una enumeración sintomática. En corral y palacio se representaron obras singulares como *El alcalde de Zalamea*; *Antes que todo es mi dama*; *La dama duende*; *El desdén con el desdén*; *La niña de Gómez Arias*; *Peribáñez y el comendador de Ocaña*... Pero también obras de menor calidad en la memoria literaria y canon de excelencia como: *Abrir el ojo*; *Afectos de amor y odio*; *Agradecer y no amar*; *La amistad vence el rigor*; *El capitán Belisario*; *Cerco y toma de Namur*; *Dar tiempo al tiempo*; *El alcázar del secreto*; *El conde Lucanor*... Sabido es que las compañías que estaban representando en el corral eran llamadas a palacio, con la obra que estaban poniendo en escena, interrumpiendo la representación en el corral, con el natural disgusto de los espectadores. Hay abundantes documentos de las bajas y descuentos por esta razón.

Aparte de estas coincidencias corral-palacio, encontramos en palacio otras puestas en escena de «comedias no espectaculares», que no aparecen citadas en corrales de comedias y que muestran el gusto de palacio por este tipo de representaciones, es decir, de encuentro entre palacio y corral. Por otra parte, es significativo el hecho de que tanto en corral como en palacio se representaran autos sacramentales en espacios interiores<sup>10</sup>.

Y llegamos al teatro privativo de palacio —desencuentro— fundamentalmente el mitológico, en que voy a centrarme (aunque hubiera algún otro género), que es, en principio, el de los excesos económicos a que aludiré después. Sin apurar la nómina, en absoluto, basta recordar las representaciones palaciegas de obras como: *La caída de*

<sup>9</sup> Ver Díez Borque 1998 y 2002a; Marcos, 1997, pp. 114, 115, 124, 133, 135, 140, 149, 160, 162, 171-172, 189, 194, 212, 214, 237, 267, 280-281, etc.; García Gómez, 1999, pp. 128, 237, 400, 405, 421, 444, etc.

<sup>10</sup> Ver Díez Borque, 1991; 1998 y 2002a

*Faetón; El divino Orfeo; Eco y Narciso; La estatua de Prometeo; Fábula de Júpiter; Faetón; La fiera, el rayo y la piedra; El juicio de Paris; La fragua de Vulcano; Júpiter agraviado; Psiquis y Cupido; El vellocino dorado; Endimiión y Diana; Eurídice y Orfeo; Júpiter y Europa; Laurel de Apolo; Paris y Elena, y muchas más. No sé si alguna de éstas pudo ver la luz en espacios públicos de corrales de comedias fuera de palacio<sup>11</sup>. Otra cosa es que un público amplio pudiera asistir al Coliseo del Buen Retiro, pagando el precio de entrada.*

Habría que preguntarse por las causas y razones de la mitología, de los dioses de la gentilidad, como espectáculo, y por el sentido y convivencia de los dioses paganos con el Dios católico, también en pintura y escultura. Lo he hecho en otra ocasión, y obviamente, no hay aquí espacio para ello<sup>12</sup>.

Hay razones de espectacularidad en esta utilización de la mitología, pero quizá habría que indagar más en el significado de la «convivencia» del Dios admitido como único verdadero y los dioses paganos, lo mismo que en pintura y escultura, como dije. Para el pueblo sólo «se permite» la espectacularidad del Dios católico, en los aparatosos autos sacramentales, que también aparece en imágenes y estampas religiosas.

### 3. EXCESOS ECONÓMICOS DE LA COMEDIA Y FIESTA DE ESPECTÁCULO EN PALACIO

Y llegamos, por fin, a los excesos económicos de la comedia y fiesta de espectáculo en palacio. Podemos partir de la afirmación de que este teatro era caro, muy caro, y generó, como dije, protestas y males-tar<sup>13</sup>.

No puedo dejar de aludir, de entrada, al problema de las fuentes de información. Por una parte, hay diferencias notables entre los datos documentales de las *Fuentes* de Varey-Shergold<sup>14</sup> y de los que pro-

<sup>11</sup> Ver Díez Borque 1998 y 2002a y Varey y Shergold, 1989.

<sup>12</sup> Ver Díez Borque, 2002b y 2003.

<sup>13</sup> Ver Díez Borque, 2009.

<sup>14</sup> Ver Díez Borque 1998 y 2002a; Marcos, 1997, pp. 114, 115, 124, 133, 135, 140, 149, 160, 162, 171-172, 189, 194, 212, 214, 237, 267, 280-281, etc.; García Gómez, 1999, pp. 128, 237, 400, 405, 421, 444, etc.

ceden de Barrionuevo, Deleito, costumbristas y otros, con ausencias de información del propio teatro palaciego y, lo que es más importante, después de repasar los numerosos volúmenes de la serie *Fuentes*<sup>15</sup>, constato que, aunque insuficiente, destaca la abundancia de datos de costos del teatro y fiesta de espectáculo palaciegos, frente a una ausencia de datos en este sentido, del teatro en corral, lo que impide una pertinente comparación, aunque, en términos absolutos, cabe afirmar el exceso económico del teatro y fiesta de espectáculo palaciego. Básicamente, lo que nos muestran los documentos sobre la «economía» de los corrales de comedias es información sobre descuentos, reparaciones, bajas, arriendos, ingresos, deudas, limpieza, obras, transporte de las compañías, alquiler de vehículos, pago a actores..., etc. Lo que no es útil para mis propósitos aquí, aunque hay algún otro tipo de información, que puede ser orientativa, como veremos. La falta de datos sobre los costos totales de la puesta en escena en corrales, impide, como he dicho, comparaciones pertinentes con los excesos económicos del teatro y fiesta de espectáculo en palacio. No obstante, hay alguna información sobre lo que se paga al autor de comedias por representar comedias y autos, que puede ser interesante al respecto, y que no se aleja de lo que se pagaba en palacio por las comedias no de espectáculo. Prescindiendo de informaciones parciales de pagos a actores, poetas, préstamos, ayudas para viajes, alquiler de vestidos, etc., que por su carácter parcial no nos sirven como término de comparación, me referiré, globalmente, a lo que se pagaba al autor por comedias y autos para el Corpus. Sin entrar en detalles, pues no es objeto de este estudio, tenemos datos referidos a comedias y autos, que muestran lo que se pagaba al autor de comedias por las representaciones.

Abundan las menciones entre 300 y 500 reales<sup>16</sup>, pero también hay los que superan estas cifras, llegando a los 1000 reales y superando esta cantidad<sup>17</sup>. Son datos meramente orientativos, pues no se me oculta que para afinar en esto harían falta informaciones más completas y sistemáticas. Con todo, puede servir de referencia para valorar la mag-

<sup>15</sup> Ver Díez Borque 1998 y 2002a; Marcos, 1997, pp. 114, 115, 124, 133, 135, 140, 149, 160, 162, 171-172, 189, 194, 212, 214, 237, 267, 280-281, etc.; García Gómez, 1999, pp. 128, 237, 400, 405, 421, 444, etc.

<sup>16</sup> Ver *Fuentes* XXVII, pp. 114; 115; 124; 133; 149; 162; 171-172; 281, etc.

<sup>17</sup> Ver *Fuentes* XXVII, pp. 135; 140; 160; 189; 194; 212; 214; 237; 267; 280, etc. *Fuentes* XXXIV, pp. 128; 237; 400; 405; 421; 444, etc.

nitud de los costos del teatro cortesano de espectáculo, en contraste también con lo que se pagaba en palacio por representaciones no de espectáculo:

De 1622-1623 tenemos la información de que las comedias representadas por las compañías de Valdés y Olmedo en el cuarto de la reina se pagaron a razón de 300 reales cada una<sup>18</sup>.

Sirva esto como útil comparación con las elevadísimas sumas que costaron las representaciones de comedias de espectáculo y fiestas, que veremos a continuación. Soy consciente de que para valorar el verdadero alcance y significado de las cantidades que daré ahora sería necesario recoger una muestra de precios y salarios en la época. No hay espacio aquí para ello y remito a donde lo he estudiado con detalle<sup>19</sup>. A la luz de lo que allí se da, puedo afirmar, sin más, que las sumas que iremos viendo a continuación son desorbitadas y elevadísimas.

Como he venido diciendo, las «comedias de gran espectáculo», es decir, las «grandes», «de tramoya» eran muy caras. Lo he estudiado con detalle en otro lugar, a donde remito<sup>20</sup>. Entresacaré aquí algún dato del conjunto aludido, como testimonio, prescindiendo además de las elevadas sumas que costaron diversos componentes de la fiesta cortesana<sup>21</sup>.

En las detalladas cuentas del capitán Fontana para las fiestas en Aranjuez de 1622, que incluía la representación de *La gloria de Niquea*, de Villamediana, y *El vellocino de oro*, de Lope de Vega, encontramos partidas tan elevadas como 18.597 reales por la madera y transporte para la representación; 6.935 por lienzos; 4.750 reales por elementos escenográficos; 8.396 reales por «pintura del salón» y aparato de la comedia, y hay otras partidas elevadas para otros componentes de la representación.

En 1634, 6.000 reales a Avendaño y 2.200 a Roque por representaciones en el Buen Retiro. En 1637, en San Juan y San Pedro las tramoyas costaron 66.000 reales y «los vestidos y aparatos de los ca-

<sup>18</sup> Fuentes I, p. 47.

<sup>19</sup> Ver Díez Borque, 1978.

<sup>20</sup> Ver Díez Borque, 2008; 2009.

<sup>21</sup> Ver Díez Borque, 2008; 2009.

rros», 220.000 reales. En 1652 se pagan a Baccio del Bianco, para las mutaciones, 33.000, 44.000, 22.000 reales, aparte de otros 44.000 reales para gastos diversos, en el Buen Retiro. En 1658, la «comedia grande» en el Buen Retiro, por San Blas, costó 550.000 reales. En 1672, para los vestidos de *Fieras afemina amor*, 277.861 reales, y en documento de 1673 se señala que el Príncipe de Astillano debe 331.996 reales de «mercaderías» para vestidos de *Fieras afemina amor* y de la zarzuela de Diamante. En 1679 se mencionan 66.326,50 reales para el *Faetón*, y al año siguiente, 358.533 reales para *La púrpura de la rosa*.

En el mismo año de 1680, se da la suma de 39.994,50 reales para comedias no de espectáculo (*El celoso extremeño*; *Entre bobos anda el juego*)<sup>22</sup>. Tengo más datos recogidos, pero baste con estos, que se comentan por sí solos, para comprobar los elevadísimos costos del teatro de espectáculo palaciego, inasumibles para las públicas representaciones en los corrales de comedias, marcando el desencuentro, frente a los encuentros que vimos.

Las comedias grandes de palacio suponían, aparte de los gastos propios de la puesta en escena, otros muchos (comidas, transportes, carbón, copistas, apuntadores, etc.). Baste como ejemplo los 109.463 reales por comidas a propósito de *Psiquis y Cupido*, en 1679<sup>23</sup>.

Tanto exceso motivó repetidas quejas y protestas, y no estuvo exenta de riesgos la «espectacularidad», por ejemplo, del Buen Retiro.

#### 4. QUEJAS, PROTESTAS, RIESGOS DEL EXCESO DE ESPECTÁCULOS PALACIEGOS

He estudiado, detenidamente, en otro lugar, las críticas y protestas por los excesos de teatro y fiesta en el palacio lúdico del Buen Retiro<sup>24</sup>, y allí remito, pues no es pertinente entrar en esto. Sólo retendré que en una mala situación económica, a veces crítica, de España, son mal

<sup>22</sup> Para las fuentes y referencias completas de los gastos del teatro cortesano recogidos aquí: (Chaves; *Fuentes I*; Brown-Elliot; Deleito; *Fuentes XXIX*; Barrionuevo; Cotarelo, etc.) remito de una vez a Díez Borque, 2008 y 2009 donde hay también otras referencias bibliográficas. Voluntariamente renuncio aquí a dar cuenta de la extensa bibliografía sobre teatro en corral y palacio y remito a las fuentes bibliográficas habituales.

<sup>23</sup> Ver Díez Borque 2008 y 2009.

<sup>24</sup> Ver Díez Borque, 2008 y 2009.

soportados tantos gastos de teatro y fiesta de palacio, y así las quejas en cartas de jesuitas, avisadores, historiadores como Matías Novoa, poesía de sátira y crítica del ciclo de Quevedo, escritos de varios religiosos, memoriales, epitafios, pasquines, etc., con tono muy duro, en ocasiones, y amarga crítica.

En cuanto a los riesgos, en que tampoco me detengo aquí, he escrito en otra ocasión:

En este mundo placentero, tan cuidadosamente diseñado para la diversión, el esparcimiento, el regocijo continuado, con los excesos que hemos visto, no faltaron riesgos, situaciones difíciles, delitos, que nos dan otra perspectiva de la vida del palacio lúdico del Buen Retiro, sin que por su carácter extraordinario lleguen a ser la otra cara, cual dios Jano. Pero hay que contar con ello para entender en su complejidad lo que fue la vida de este «complejo para el ocio»<sup>25</sup>.

Peligro y riesgo hubo en fiestas de toros; alborotos y turbación en el espectáculo teatral con la suelta de ratones; cuchilladas a Calderón en un ensayo, 1640; muerte de un actor que cayó en un ensayo; alcaldes de corte que asisten con sus amigas a la representación; pólvora en el tablado del Buen Retiro; «tempestad» en el estanque del Buen Retiro e inundaciones; pavorosos incendios como el de 1640, etc<sup>26</sup>.

Y así pasaban los días del exceso en teatro y fiesta, pero con críticas y riesgos. Y en todo esto, claro, no había encuentro de corral y palacio.

<sup>25</sup> Ver Díez Borque, 2008, pp. 164-165.

<sup>26</sup> Ver Díez Borque, 2008; 2009.

## BIBLIOGRAFÍA

- DÍEZ BORQUE, J. M.<sup>a</sup>, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, A. Bosch, 1978.
- *Calderón de la Barca, Una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1983.
- «El auto sacramental en los corrales de comedias», en *Coloquio Anglogermánico de Calderón*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, pp. 45-53.
- «Espacios del teatro cortesano», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. J. M. Díez Borque. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 119-135.
- «Teatro español del siglo xvii: pluralidad de espacios, pluralidad de recepciones», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*, ed. E. García Santo Tomás, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002a, pp. 139-172.
- «Calderón de la Barca y la celebración teatral de los dioses: puntos de encuentro», en *Calderón 2000*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002b, pp. 63-90.
- «Encuentros escénicos de los dioses en Calderón de la Barca», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. XIII Coloquio anglogermánico sobre Calderón*, ed. M. Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 63-84.
- «Excesos y riesgos en el Buen Retiro», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de una época. XIV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 157-172.
- «Teatro de palacio: excesos económicos y protesta pública», en *Literatura, política y fiesta en el Madrid del Siglo de Oro*, dir. J. M. Díez Borque, ed. E. Borrego y C. Buezo, Madrid, Visor 2009, pp. 43-78.
- Fuentes I: Shergold, N. D., Varey, J. E., *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982.
- Fuentes IX: Varey, J. E., Shergold, N. D., col. Davis, Ch., *Comedias en Madrid 1603-1708. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis, 1989.
- Fuentes XXVII: Marcos, F., *Teatros y vida teatral en Badajoz. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1997.
- Fuentes XXXIV: García Gómez, Á. M.<sup>a</sup>, *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de las comedias 1602-1737. Estudio y documentos*, London, Tamesis, Diputación de Córdoba, 1999.
- PEDRAZA, F., «El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. J. M. Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 75.