

LOPE DE VEGA, LA FIESTA CORTESANA
Y LAS EDADES DE LA DANZA

LOPE DE VEGA, COURT FESTIVITIES
AND THE AGES OF DANCE

Florence d'Artois

<https://orcid.org/0000-0003-0821-652X>

Sorbonne Université (CLEA)-Institut Universitaire de France

31 rue Gay Lussac

75005 Paris

FRANCIA

Florence.D_Artois@sorbonne-universite.fr

Resumen. Al mostrar una coincidencia entre la edad de Lope, la edad de la danza cortesana y el reinado de Felipe III, el artículo se interesa por dos fenómenos conexos: primero, la evolución que afecta a la interpretación e incorporación de la danza en la corte, segundo, la posición del dramaturgo ante la danza, componente esencial y evolutiva de las fiestas de esta época.

Palabras clave. Danza cortesana; baile; Lope de Vega; Felipe III.

Abstract. By showing a coincidence between the age of Lope, the age of court dance and the reign of Philip III, the article is interested in two related phenomena: first, the evolution that affects the interpretation and incorporation of dance in the court, second, the position of the playwright before the dance, essential and evolutionary component of the festivities of this time.

Keywords. Court dance; «baile»; Lope de Vega; Philip III of Spain.

Resulta difícil deslindar las coordenadas nacionales de una práctica como la de la danza cortesana porque es esta una práctica transnacional, común a las cortes europeas, que comparten en gran medida unos mismos códigos festivos y coreográficos. Dentro de este marco globalizado, hubo, sin embargo, períodos de mayor auge propios a cada tradición nacional.

Esto transcurrió cuando la danza cortesana, que formaba parte de los hábitos de las cortes y se transmitía a la nobleza a través de un patrón pedagógico que le da mucha importancia desde fines del siglo xv¹, se identificó con un determinado monarca, especialmente diestro e interesado en este arte. Si en Francia el reinado de Louis XIV fue —más aún que el de su padre— la edad de oro de la danza², como en Suecia el reinado de Cristina³, en España, el gran período de la danza cortesana fue, sin lugar a duda, el reinado de Felipe III, el rey danzarín.

Ahora bien, este período también coincide con las fechas de otra “monarquía”, si bien “cómica”: la del dramaturgo Lope de Vega. Sobre la base de esta triple coincidencia (edad de oro de la danza, reinado de Felipe III, monarchía de Lope de Vega), me gustaría interrogar aquí la relación entre el arte de la danza y los dramaturgos, en el marco específico de la danza cortesana. Con este cometido, trataré de precisar, primero, la periodización de la historia de la danza cortesana en su relación con la fiesta teatral para destacar, en un segundo momento, la postura singular de Lope de Vega con respecto al uso de la danza en la fiesta.

HISTORIA DE UNA COINCIDENCIA: FELIPE III, LOPE Y LA DANZA

En su *Teatro de los teatros*, Bances Candamo explica retrospectivamente que, si no se cultivó la comedia en la corte antes del reinado Felipe IV, fue porque Felipe III tenía otra pasión, la de la danza:

El señor rey don Felipe III las dio (a las comedias) poca entrada en Palacio por ser su majestad el más airoso danzarín de su tiempo y gustar mucho de mostrar esta galantería a los saraos que se hacían en fiestas de años⁴.

Una fama de danzarín que queda confirmada por testimonios anteriores. En 1605, el embajador de Venecia, en una carta al duque de Toscana, refiere que Felipe «danza muy bien y que es lo que mejor

¹ Ver Neville, 2004, McGowan, 2008 y Acone, 2020.

² Ver Christout, 2005.

³ Ver Fogelberg Rota, 2018.

⁴ Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, p. 29.

hace»⁵. También hay que recordar que, en 1602, Cesare Negri, en probable homenaje a la afición danzarina del joven monarca hispano, le dedicó sus *Gratie d'amore*, uno de los tratados técnicos de danza más importantes de la Europa premoderna⁶.

Prueba adicional de la habilidad del monarca por la danza, unos años más tarde, Esquivel Navarro, en sus *Discursos sobre el arte del danzado* publicados en Sevilla en 1642, refiere «el compás, aire y gracia, conque su majestad obraba los movimientos del danzado y cuan aficionaba era a todos los que danzaban bien»⁷. También destaca la excelencia de su valido en este arte: en el apéndice del tratado en que proporciona un elenco de los «Grandes señores, diestros en danzar», el primer nombrado es el duque de Lerma:

Los que yo he visto danzar, grandes caballeros, que no sé quién los enseñó, fueron el señor duque de Lerma, don Francisco de Rojas y Sandoval, el señor conde de Elda, el señor conde de Sástago, el señor conde de la Fuenclara, su hermano, el señor conde de Saldaña...⁸

Gran artífice de fiestas, y amante de la danza, el valido fomentó su uso en las fiestas con fines de entretenimiento y también como soporte de la imagen de la monarquía⁹.

Las cifras indicativas que podemos elaborar confirman el peso de la danza en los distintos programas festivos que acompañan los grandes eventos de la vida de la corte a lo largo del reinado de Felipe III. Por ejemplo, de las cincuenta ocurrencias del término «sarao» en el

⁵ Cito por Stein, 1993, p. 68.

⁶ La primera edición es de 1602, la segunda es de 1604. Negri había coreografiado máscaras y danzas para familiares de los reyes de España (desde la entrada de don Juan de Austria en Milán hasta la de la futura reina Ana de Austria en su tránsito hacia España).

⁷ «Antonio de Obregón y Cerceda, capellán de su majestad real, el prudentísimo señor don Felipe II, rey de las Españas, que está en el cielo, en el libro que dirigió a su Majestad el rey don Felipe III, siendo príncipe, que se intitula *Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles* y funda en Filosofía, que el arte del danzado, muestra a traer bien el cuerpo, serenidad en el rostro, graciosos movimientos, fuerza en las piernas y ligereza. Y cuenta el compás, aire y gracia, conque su majestad obraba los movimientos del danzado y cuan aficionaba era a todos los que danzaban bien» (Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado*, fol. 4v).

⁸ Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del danzado*, fol. 46.

⁹ Ver d'Artois, 2020.

catálogo de Alenda y Mira¹⁰ que cubre un período que va desde el siglo xv hasta el siglo xix, 31 casos se remontan al intervalo 1598 y 1632 (60 %), con una especial concentración entre 1598 y 1618 (40%). Conservamos relaciones de fiestas muy documentadas del período valisoletano de la corte, en particular del sarao celebrado el 16 de junio de 1605, con motivo del bautismo del príncipe¹¹. A este período valisoletano de la corte, se remonta también un anónimo manuscrito intitulado *Reglas del danzar*¹², cuya aparición hay que situar en ese contexto de especial auge de la danza de corte.

Finalmente, durante este período, la danza también ocupa un lugar especialmente destacado en el pensamiento teórico. Así, por ejemplo, en las poéticas neoaristotélicas, cosa que no se repetirá en adelante, y que es un reflejo directo del peso de la danza en la práctica festiva y espectacular de la época. La *Philosophía antigua poética* (1596) del Pinciano, le dedica un amplio fragmento en relación con el género antiguo del ditirambo. En el otro extremo del período que nos interesa, en 1633, González de Salas en su *Nueva idea de la tragedia antigua* también se extiende llamativamente en la cuestión de los danzarines. Y es que la integración progresiva de la danza al espectáculo teatral, lejano recuerdo de la estructura del espectáculo antiguo, obliga a las poéticas a integrar la danza en su reflexión. El capítulo que le dedica González de Salas responde a una intención filológica y arqueológica (reconstituir la tragedia antigua con sus coros danzantes), pero es motivada en primera instancia por el auge contemporáneo de los bailes, un género que le interesaba como editor de los de Quevedo en el *Parnaso*.

¿QUIÉN BAILA? MUTACIONES EN EL RÉGIMEN DE INTERPRETACIÓN DE LA DANZA CORTESANA

Además de ser un período de gran entusiasmo danzarín y quizás, por eso mismo, el reinado de Felipe III, fue, para la danza cortesana un período de mutaciones de la danza cortesana. En esos años, lo

¹⁰ Alenda y Mira, 1903.

¹¹ *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Dominico Víctor nuestro señor hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron*, pp. 56-57.

¹² Ver Antón Priasco, 1998.

que inicialmente era una práctica social de la corte (a caballo entre entretenimiento puro y ritual político), pasa a ser una práctica escénica. Algo de esta transformación transcurre cuando la danza cortesana empieza a dotarse de espacios arquitectónicos propios. Otro hito decisivo en esta evolución es la integración de la danza al espectáculo propiamente teatral, lo que no implica que desaparezca completamente como práctica social autónoma. Sigue habiendo máscaras y sarao autónomos, pero las danzas tienden cada vez más a colocarse en los intersticios de las comedias (al igual que los bailes en los intermedios de las comedias de corral) a medida que el teatro empieza a ocupar una posición de centralidad en la práctica festiva. No soy de los que piensan, como Stein¹³, que la evolución de esta cohabitación teatro/danza en el ámbito cortesano se resuelve con la progresiva desaparición de la danza, sustituida por las comedias, como modalidad única del fasto cortesano. Lo que sí cambia es el tipo de danza y el uso que se hace de ella: a partir de la segunda década del siglo, la cohabitación danza/teatro, implica el choque con el género entremesil del baile, es decir, un género no pura ni exclusivamente dramático, sino también bailado, pero que deriva de una tradición corética distinta de la danza de cuenta practicada en la corte¹⁴. Por lo demás, la cohabitación danza/teatro también implica un cambio en las personas que danzan, ya que de los bailes de las fiestas pasan a ocuparse las compañías teatrales, y ya no los monarcas, ni sus familiares o cortesanos, quienes se convierten en espectadores. En lo que sigue me propongo detenerme en el análisis de los primeros momentos de esta evolución que conduce a una redefinición del lugar de la danza en el dispositivo festivo.

1605, EL SARAO PARA EL BAUTISMO DEL PRÍNCIPE

El sarao para el bautismo del príncipe es paradigmático del triunfo momentáneo de una modalidad autónoma de la danza cortesana —constituida en espectáculo, e interpretado por los monarcas, y los cortesanos. Celebrado el 16 de junio de 1605 en Valladolid, cerró un amplio programa festivo que se desplegó durante dos semanas. Dada

¹³ Stein, 1993.

¹⁴ El trabajo de referencia sobre el género del baile sigue siendo la tesis inédita de Merino Quijano, 1980.

la presencia de una embajada inglesa —encabezada por el conde de Nottingham y cuyo propósito era ratificar la paz de Londres y negociar una alianza matrimonial anglo-hispana—, la pompa y los lujos de los festejos estaban encaminados a ostentar el poder de la Monarquía hispánica no solo ante la mirada de la corte y del pueblo, sino también de los representantes de la potencia extranjera. A diferencia de saraos anteriores organizados en los aposentos de la reina, este se desarrolló en el recién inaugurado Salón de saraos, concebido como un teatro. Su celebración ratificó entonces la evolución de la danza hacia un régimen escénico, gracias a la construcción de este nuevo espacio especialmente dedicado a la danza¹⁵. Efectivamente, no se trataba solo de crear, dentro de palacio, un espacio más para bailar, sino un espacio organizado *para ver* las danzas.

Una de las varias relaciones conservadas atestigua claramente esta intención. Explica que el proyecto arquitectónico nació de la constatación de la falta de una «sala tan capaz como requieren los saraos reales, que se representan con gran pompa y majestad». Es decir que el sarao ya se contemplaba como representación escénica. Reincide el relator en esta misma intención cuando explica que se organizó el espacio de manera a permitir que se sienten o arrimen los cortesanos como se suele hacer e los saraos, pero no solo para descansar sino para ver:

Por los lados de la sala se pusieron bancos como se usa en los saraos, cubiertos de alhombros, para arrimarse las señoras, damas y caballeros que tienen lugar y porque los caballeros que están detrás no diesen molestia ; y aquí hubo una discreta consideración ; que en la distancia desde los bancos y las paredes se habían puesto tres gradas, una más alta que otra, porque los caballeros de atrás no pudiesen ser impedidos de los de delante, y así vino a quedar la sala en lo bajo, en el medio y en lo alto, como un bien proporcionado teatro, y con la experiencia se vio que el disignio de su Majestad salió prudentísimo pues habiendo mandado a sus mayordomos de la manera que se habían de repartir los lugares y acomodar las personas, no siendo escasos en dar entrada como fuesen personas dignas, se juzgó que no había menos de tres mil hombres¹⁶.

¹⁵ No puedo sino coincidir con Ferrer Valls, 2019.

¹⁶ *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid*, p. 36.

1614, EL PREMIO DE LA HERMOSURA

Unos diez años más tarde, la modalidad de aparición de la danza en la fiesta en torno a la comedia de Lope *El premio de la hermosura*, representada el 3 de noviembre de 1614 en el teatro efímero construido en los jardines de Lerma, confirma la evolución espectacular de la danza cortesana y atestigua una nueva evolución: la hibridación entre teatro y danza cortesanos.

Conservamos dos relaciones de la fiesta. Una, cuyo original hemos perdido, pero que editó Menéndez Pelayo en la BAE¹⁷; otra, manuscrita, atribuida a Antonio de Mendoza. A partir de la información contenida en ambas, sabemos que la representación de la comedia, a cargo del príncipe Felipe, la princesa Ana y sus damas, estuvo acompañada por unas danzas. En el intermedio entre el primer acto y el segundo, bailó el príncipe, con la dama enana doña Sofía una galería de amor:

Daba fin la primera jornada y salió en su intermedio el príncipe a danzar con la señora doña Sofía una galería de amor, hallando todos en esto no menos que encarecer que en oírle representar, estando su Alteza tan atento a la comedia, que ordenaba a su tiempo cuanto se había de hacer de manera que, sin mirar al que la registraba, la gobernaba con notable acuerdo, sin que jamás se errase en nada: que entre otras excelencias no fue la menor no haber qué enmendar. Danzó no mucho, aunque airoso y gallardamente¹⁸.

En el intermedio entre el segundo acto y el tercero, bailó la princesa Ana con sus damas:

Salieron la reina y las señoras doña Estefanía de Mendoza, doña Luisa Osorio, doña Ana María de Acuña a bailar la española, con tanta gala que aumentó la admiración de lo hasta allí visto¹⁹.

Finalmente, la representación terminó con una máscara de doce damas, guiada por la futura reina de Francia:

¹⁷ *Relación de la famosa comedia del Premio de la Hermosura y Amor.*

¹⁸ Mendoza, *Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos*, fol. 4v.

¹⁹ Mendoza, *Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos*, fol. 5r.

Diose principio a la máscara que fue doce divididas en tres cuadrillas: abríanse en el teatro dos espaciosas puertas, tan acompañadas de yedra, ramos y flores, y tan escondidas a los ojos, que hasta entonces no se había echado de ver que allí las hubiese. Aparecía en ellas la primera cuadrilla, que era de la reina, y venían en ella las señoras doña Estefanía de Mendoza, doña Isabel de la Cueva y doña Ana María de Acuña, meninas. Los vestidos eran basquiñas y vaqueros encarnados guarnecidos y cuajados de pasamanos de plata, abaninos de argentería y tocados de bichos de plata y argentería, y cintas encarnadas y plata, plumas blancas y nácar y todas de plata; pendientes, máscaras negras y hachas blancas. Salieron danzando y, llegando a donde su Majestad estaba, hicieron su reverencia, y luego habiendo enlazado mil diferencias de cruzados y mudanzas se volvían a abrir las mismas puertas y se veía la segunda cuadrilla, que eran las señoras doña Joana de Castro, doña Joana Portocarrero, doña Catalina de la Cerda y doña Joana de Noroña, con vaqueros y basquiñas de raso blanco cuajados de pasamanos de plata sobre pestañas negras y alamares de plata y tocados de flores y argentería, plumas blancas y negras, máscaras y hachas. Hicieron la misma entrada que las primeras y, juntándose con ellas, fabricaron nuevos paseos y cruzados de nunca imaginada novedad, cuando ya la tercera cuadrilla, abriéndose las puertas, salió con la misma entrada. Venían en ella la señora doña Mariana de Córdoba, doña Luisa Osorio, doña Isabel de Aragón y doña Catalina de Acuña, con vaqueros y basquiñas de raso azul celeste cuajados de pasamanos de plata, abaninos de argentería y mantos de velillo encarnado y plata, y tocados de flores blancas y azules y argentería y plumas azules y blancas, y máscaras negras y hachas blancas. Guiaban la máscara la reina y la señora doña Estefanía de Mendoza. Danzola su Majestad con la misma que todas sus acciones y con atención a que en aire y gallardía la siguiesen las damas que la danzaron con tan bizarrísimos talles, con airosos cuerpos y con tan maravilloso concierto que, siendo de grandísimo arte, no tuvo que admitir el maestro sino preciarse mucho de haber logrado cuanto imaginó en ella. Quedó la reina, aunque cansada, contentísima del agrado con que su padre oyó la comedia y el que mostró en toda la fiesta; y el príncipe, Dios le guarde, gustosísimo de que, habiendo sido su Alteza el dueño, como era razón, la más aventajada que jamás se esperaba ver; el rey nuestro señor contento del gusto con que sus hijos le quisieron festejar; las damas justamente agradecidas de sí propias, por haber hecho lo que era imposible osarse emprender ni poder acabar sin ellas; y el duque alegre de que en Lerma se hiciese cosa en que sus Majestades y Altezas se entretuviesen tanto, y todos quedasen pagando con encarecimientos, con alabanzas y admiraciones, la más feliz, más famosa y bien acabada fiesta que ha visto el mundo²⁰.

²⁰ Mendoza, *Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos*, fols. 6r-6v.

Si bien el rey ya no danza y está en una posición de espectador (la fiesta es un regalo de los príncipes a su padre), los intérpretes de las danzas son los príncipes y las damas, supervisados por un maestro de danzar (mencionado por la relación manuscrita). Por lo demás, los tipos de danzas involucradas (galería de amor, españoleta) son danzas de cuenta, que pertenecen a la tradición europea de la danza cortesana y en la que se formaba la nobleza.

En la fiesta del *Premio*, los bailes y el sarao final destacan el cuerpo ágil de los futuros reyes de España y de Francia y sus visibles dotes físicas y morales. Es que la obra, en su conjunto, se presta a una lectura alegórica. La comedia representada en Lerma buscaba celebrar una imagen de la política internacional propugnada por el duque desde principios de los años 1610, a saber, la paz con Francia afianzada por las alianzas matrimoniales. En 1612, se habían concertado las dobles bodas de Felipe e Isabel y de Ana y Luis. Estas se habían hecho públicas al año siguiente previéndose su celebración efectiva en 1615. Representada en los jardines del palacio de Lerma e interpretada por Felipe y Ana, la comedia no podía ser recibida sino como un anticipo publicitario y propagandístico del evento nupcial que estaba por celebrar la monarquía y, de paso también, como una imagen idealizada de la concordia entre las dos coronas que iban a consolidar las dobles bodas²¹.

1617, MÁSCARAS DE LAS FIESTAS DE LERMA

El premio de la hermosura de Lope de Vega confirma la evolución de la danza en arte escénico, integrándose esta a la fiesta teatral a modo de interludios entre los actos de la comedia. Ahora bien, en adelante, se produce un cambio importante en el régimen de interpretación de las danzas cortesanas del que dan constancia otras fiestas lermenses, celebradas en 1617. En estas fiestas, organizadas con motivo de la consagración de la iglesia colegial de San Pedro de Lerma y que duraron un poco más de dos semanas²², la danza ocupó un lugar muy destacado: danzas en procesiones religiosas, bailes interpolados en comedias,

²¹ Para un balance crítico de la bibliografía sobre la relación entre la comedia y las dobles bodas, me permito remitir a d'Artois y Ruiz, 2017.

²² García García, 2007.

mojigangas y máscaras patrocinadas por el duque o sus allegados. La pieza más ambiciosa y espectacular de este programa fue la máscara costeada por el conde de Lemos, sobrino y yerno de Lerma, y presidente del Consejo de Italia, después de haber sido virrey de Nápoles. Segundo acto de un programa en díptico iniciado el día anterior con la representación de la comedia de *La casa confusa*, la máscara se representó en el patio de Palacio en la noche del 17 de octubre. Se trataba de una sucesión de máscaras menores, de índole muy variable, enlazadas todas por la voz de la Fama que abría la máscara al toque de un clarín. Ahora bien, estas danzas fueron interpretadas por los familiares y los pajes del conde de Lemos, quien costeó las máscaras, pero no sólo por ellos. Y es este el detalle de especial relevancia. También las interpretaron los comediantes que contrató para representar la fiesta:

De las personas que entraron en esta fiesta, los ocho torneantes eran familiares principales de la casa del conde y algunos (con otros también della) entraron a lo danzado de los bailes y máscaras. Para la música y representación de tan varias cosas juntó muchos hombres eminentes: la compañía de Pinedo y algunos farsantes de otras, y todos los que pudo saber tenían habilidad en los propósitos del regocijo. Fueron más de ciento los que trujo para representarle. Sirvióle mucho la persona del doctor Mira de Mescua, cuyo ingenio y letras España e Italia igualmente han laureado. Fio de él la mayor parte de cosas de cuidado, tal como otras que no le sucedieron menos felizmente²³.

En el conjunto de las máscaras del conde de Lemos, se observa entonces una vacilación en el reparto funcional de la ejecución de los bailes que recaen o en actores o en familiares del conde. En cualquier caso, ya no en el rey ni en su familia.

Una década más tarde, en 1630, esta inestabilidad se ha resuelto definitivamente, quedando los bailes de los intermedios en manos de las compañías teatrales. Es lo que se infiere de la relación de la fiesta celebrada en los jardines del conde de Monterrey, en 1631, una fiesta costeada por el Conde Duque y para la cual se representó *La noche de san Juan* de Lope precedida por otras dos comedias, una de Quevedo y otra de Antonio de Mendoza. La de Lope fue acompañada de bailes

²³ Herrera, *Translación del Santísimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro de la Villa de Lerma*, fols. 61v-62r.

de Quiñones²⁴ y el conjunto fue representado por las compañías de Avendaño y Vallejo.

Este proceso no fue tan linear como parece, por lo menos durante unos años de transición, que van desde mediados de la década de los años 1610 a la de los años 1630. Así, por ejemplo, las fiestas de Aranjuez del 8 de abril de 1622, para el aniversario del joven monarca, unas fiestas articuladas en torno a *La gloria de Niquea* y *El vellocino de oro* mantienen un dispositivo parecido al observado para la representación de *El premio de la hermosura* en 1614 ya que son las infantas y sus damas las que representan las comedias y las danzas. La relación de fiesta publicada con el texto de *La gloria de Niquea* da abundantes detalles al respecto:

Sonaron instrumentos músicos en diferentes coros y la señora infanta, y damas, salieron a danzar una máscara que para que la vista pudiera darles atención, fue importante cubrirse el rostro, que, a dejarse ver, pienso que perdieran su lustre la pompa y grandeza de los trajes y su valor las piedras, que parece que los montes orientales habían adorado en aquel sitio su mayor tesoro. Diose fin a la máscara y con humildes reverencias a su Majestad, dejaron el Teatro, que a no ocuparle tan presto entre consonancias de nuevos instrumentos, un opulento carro, bañaron tinieblas el espacio que adornaban luces²⁵.

Pienso que es sobrada advertencia el decir que toda la fiesta la representaron solas mujeres y en traje suyo, con aquella honestidad y decoro que se debe a señoras, y a los ojos de su Majestad y príncipes, y a los de la reina nuestra señora, que acompañó a sus damas dos veces en el sarao y en la muda representación de un teatro que parece con su presencia que excedió los límites de humano²⁶.

Cerróse la montaña y cubrióse el teatro y en tanto que los músicos cantaron el soneto de la segunda escena se volvió a dividir el monte, y pareció en lo superior del trono un jardín, bella translación de Hiblea, y las gradas con

²⁴ «Representó al principio una loa suya [de Lope] de apacibles y extremados versos, en que una villana hablaba con los reyes y los infantes, celebrando sus heroicas virtudes merecedoras de mayor voz, y de ocupar todas las plumas: y entre otras buenas partes que tuvo fue ser breve, y elegantemente representada, ayudándose de tres bailes muy gustosos, compuestos por Luis de Benavente, persona de gran primor en este ejercicio» (*Relación de la fiesta que hizo a sus majestades y altezas el Conde Duque la noche de San Juan de este año de 1631*; cito por Stoll, p. 172).

²⁵ Tassis, *Comedia de la gloria de Niquea y descripción de Aranjuez*, s. p.

²⁶ Tassis, *Comedia de la gloria de Niquea y descripción de Aranjuez*, p. 18.

blancos macetones de flores y hierbas diferentes y a los lados fuentecillas, que por espía del Tajo estaban percibiendo la fiesta, para que pudiese llevar su relación al rey de las aguas, entre las hermosas flores, parecieron sentadas todas las ninfas que introdujo la fábula y, con ellas, la reina nuestra señora, y la señora infanta, de donde con alegres pasos ocuparon el teatro, y al compás de dulces instrumentos danzaron, con que tuvo fin la fiesta, y aun si no tuviera fianzas de tanto abono, el último sarao se atreviera a deslucirla²⁷.

La relación de Mendoza de la *Fiesta que se hizo en Aranjuez* confirma este estatuto de las danzas: menciona la presencia de un maestro de danzar, detalla la máscara inicial y explica que el sarao final era un turdión. También refiere la máscara inicial de la segunda comedia, la de Lope, añadiéndose en el margen que se trataba de una «máscara de cuatro cuadrillas de a tres: la primera, la señora infanta, las señoras doña María de Guzmán y dona Francisca de Tabara»²⁸:

Otro segundo teatro,
miro, sino del primero
competencia ya de todos
admirable menosprecio.
Ya la música es principio
de ilustre fiesta y de un nuevo
trono, que aun del sol no fuera
dorado blasón pequeño.
Sale una máscara hermosa
en que del otro hemisferio
las luces contra sí mismas
hacen duda el vencimiento;
en lo hermoso y peregrino
de los trajes descubrieron
su demasía, el poder
y su elección, el ingenio.
Oye a la fama y la envidia
que pisando el sitio ameno
publican de la otra fiesta
nobles encarecimientos.
La fábula empieza y Colcos

²⁷ Tassis, *Comedia de la gloria de Niquea y descripción de Aranjuez*, p. 54.

²⁸ Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez, a los años del rey nuestro señor don Felipe IV*, fols. 22r-22v.

y Iasón dan el sujeto
y la pluma el Fénis claro
Cisne de Apolo el más tierno²⁹.

Otro fue, en 1623, el reparto funcional de las danzas en las fiestas celebradas en la corte para las Carnestolendas en el Alcázar de Madrid. En estas, se observa al contrario la misma hibridez de las personas de la danza que en Lerma en 1617. La fiesta consistió en un conjunto de piezas de danza y de entremeses, representadas, las primeras por los cortesanos, y los segundos, por unos actores. Sin embargo, aprovechando la presencia de actrices y, de acuerdo con el principio de inversión propio del Carnaval, se les pidió que participaran de las danzas de cuenta, poniéndolas en gran dificultad:

Acabada la máscara, se dividieron y danzaron y bailaron diferentes mudanzas y se les mandó en forma de sarao sacasen a bailar a las comediantas y fue muy de ver, en medio de los empezados bailes que en los teatros acostumbraban, mudarles el son, ya de gallarda, ya el canario, cual el villano, cual el torneo. Hizo en ellas esto gran novedad por haberlas cogido de repente, porque apenas hubo ninguna que supiese dar paso. Hallaronse en gran trabajo y si pudo haber vergüenza salió en público esta noche³⁰.

Al referir la torpeza de las actrices, reflejo de su falta de preparación técnica para este tipo de danzas, la relación da constancia de la limitación de registro coreográfico a las formas del baile dramático a la vez que su impericia por las danzas de cuenta, propias de la nobleza.

Los años 1615 a 1630 fueron entonces unos años de transición en los que el reparto funcional de la interpretación de la danza en el espectáculo de corte se estuvo redefiniendo y alternó, de momento, entre un régimen y otro: o la danza seguía siendo propiedad de los nobles, o recaía en manos de las compañías teatrales, lo cual acarreo finalmente la sustitución de las danzas por los bailes.

²⁹ Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez, a los años del rey nuestro señor don Felipe IV*, fol. 22r.

³⁰ BNE, Ms. 2354, *Sucesos del año 1623*, fols. 311r-312v; cito por Varey, 1987, p. 78.

LOPE, LA FIESTA CORTESANA Y LA DANZA

¿Cómo se posiciona Lope con respecto a esos cambios? Los observa, los señala y los lamenta en una escena ya muy comentada de *La noche de san Juan*, representada en 1631, delante del rey y de la corte:

- DON TORIBIO De los bailes, don Félix, vengo muerto.
- DON ALONSO Tristes danzas de España, ya murieron.
- DON FÉLIX Dios las perdone, gente honrada fueron.
- DON TORIBIO ¿Qué se hicieron gallardas y pавanas,
pomposas como el nombre, y cortesanas?
- DON ALONSO Se metieron a monjas.
- DON FÉLIX Cosa extraña
que ya todas las danzas en España
se han reducido a zápiro y a zépiro
a zípiro y a ñápiro.
- DON ALONSO Por Dios que es gran donaire,
no tenéis que decir.
- DON FÉLIX Sí, pero el aire
la gala y bizarría
con que el mayor señor danzar podía
y los pies de gibaos,
y alemanas y brandos en saraos;
¿por qué se han de dejar de todo punto?
- DON ALONSO Hermano, porque todo el mundo junto
se vuelve ya, como el vestido viejo:
lo de atrás adelante.
- DON FÉLIX Mal consejo.
- DON ALONSO La novedad, don Félix, siempre agrada,
sea en razón o en sinrazón fundada.
Mirad que aun la poesía
no habla ya la lengua que solía³¹.

Para Lope, la danza es una componente esencial de la fiesta. Son muchas las declaraciones de sus personajes al respecto, en particular en comedias de finales del siglo XVI y principios del XVII. Así, en *El*

³¹ Lope de Vega, *La noche de san Juan*, pp. 133-134, vv. 2541-2566.

maestro de danzar (1594), una comedia que da abundantes testimonios de los conocimientos que tenía Lope en materia de danzas de cuenta, Alberigo dice: «como es acto festivo, / no se puede celebrar / sin bailar y sin danzar»³². Parecida declaración encontramos formulada al inicio de *La corona merecida* (1603): «No son las fiestas honradas / de la mejor aldehuela / si no hay hasta tentejuela / arroz y danza de espadas»³³.

Años más tarde, en 1631, Lope satiriza el nuevo estilo de danza en uso en la fiesta cortesana, los bailes, a la vez que añora la modalidad «antigua» de la danza. Esta reacción de hostilidad se explica por varias cosas. Quizás, más inmediatamente, por la envidia que siente ante la fama creciente de un dramaturgo como Quiñones, celebrado por sus bailes que se convierten en piezas ineludibles de la fiesta teatral. Lope siente envidia ante los bailes y ante la persona de Quiñones, como ante cualquiera de las novedades propias de una nueva fase de la historia teatral de la que él no participa sino solo, a la fuerza, y contra natura, inventándose *ad hoc* un interés por formas que nunca le atrajeron.

Lope nunca expresó el deseo de escribir bailes hasta sentirse amenazado por la competencia de esa nueva forma. Así habría que entender su tardía declaración de interés por el género —«que también sé yo hacer bailes»³⁴—, en un baile que le atribuye Abraham Madroñal³⁵. Con un baile apenas en su haber, la contribución del Fénix al género es matemáticamente nula. Tampoco se ocupó de integrar las danzas a sus comedias cortesanas. Como mucho, señaló su lugar en la dramaturgia de las obras concernidas.

No puede haber, pues, postura aparentemente más contradictoria: por un lado, Lope contemplaba las danzas como absolutamente necesarias, mientras que, por otra, no se encargaba él de integrarlas a la tela de sus comedias. Antes que contradictoria, esta posición tiene que ver, creo, con un concepto del teatro y del espectáculo que impone un estricto reparto de funciones. Al bien llamado poeta, le compete exclusivamente la comedia (sus versos, su acción) mientras que los

³² Lope de Vega, *El maestro de danzar*, p. 102, vv. 393-395.

³³ Lope de Vega, *La corona merecida*, fol. 3r. El manuscrito autógrafo (fol. 9v) menciona una danza de hacha, integrada a la comedia, que desapareció en la versión publicada de la *Parte*. Ver al respecto San José Lera, 2015.

³⁴ Ver Sáez Raposo, 2012.

³⁵ Madroñal, 2008.

bailes y danzas son competencias de otros: los autores y los actores de las compañías teatrales, y, en la corte, el maestro de danzar.

Una mirada rápida a su teatro cortesano permite verificar esta afirmación. Las danzas del *Premio de la hermosura* representado en la fiesta de Lerma fueron arregladas por un maestro de danzar. En 1627, *La selva sin amor*, la más experimental de sus obras cortesanas, directamente inspirada en modelos florentinos, lo llevó a Lope hacia el drama musical, pero sin incursión en la danza. Finalmente, de manera general, las comedias cortesanas suyas que se representaron con bailes lo fueron con bailes escritos por otros. Así, *La noche de San Juan* que, como vimos, se representó con bailes de Quiñones. En cuanto a la comedia de *El amor enamorado*, sabemos por la correspondencia de Bernardo Monanni (secretario del gran duque de Toscana, enviado a la corte de Madrid, en 1635) que se acompañó de intermedios bailados burlescos muy apreciados por los espectadores, pero ajenos a la autoría de Lope³⁶. La única comedia cortesana que no siga este patrón es *El vellocino de oro*, quizás porque de entrada Lope la concibió adaptándose a la peculiaridad del contexto representativo al que se destinaba. Así, *El vellocino de oro* no tiene división en actos, sino una pausa central, prevista para la música. De la misma manera, incluye una pieza de danza típica de los saraos cortesanos, un torneo, como reza la acotación:

*Salen cuatro personas armadas de petos y celadas, con muchas plumas, coseletes de un color y espadas cortas ceñidas, las lanzas plateadas. Dancen el torneo al son de varios instrumentos y acabado, salgan los toros a Jasón, y él los acometa*³⁷.

³⁶ «Perché gli intermedii qua si fanno di balletti con musiche, parole et canzoni ridicole [...]. In fine di essa (la comedia) et piacque soprattutto, fu fatto nel [...] palco assai capace, un ballo di 12 persone, 6 giovani et 6 donzelle, quelli vestiti di tané et d'argento, et queste con ungheresche incastrate e guarnite ; tutti con mascherette nere al viso, et con bande ricche et cappelli con pennacchi. Prima ballarono con torce in mano accese, po con castagnette, et fecero tante mudanze, intrecciamenti et varietà in tanti modi e guise che confondevano l'intelligenza, con ordine però garbato et puntualizzo appreso con grande studio, et la spesa di questo balletto co' suoi abiti si è fatta per suo piacere dal protonotario d'Aragona al quale è costata da 2000 scudi, et tutto il resto della commedia è importato circa altrettanto [...]» (carta de Bernardo Monanni a Andrea Cioli del 2 de junio de 1635, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, filza 4960; cito por Ioppoli, 2006, p. 41).

³⁷ Lope de Vega, *El vellocino de oro*, p. 148.

Pero la acotación no detalla el desarrollo del torneo, sino sólo el número de personajes y su vestimenta, muy probablemente porque Lope contaba, para esta fiesta representada por las damas, con la ayuda de un maestro de danzar, una hipótesis que apoya la relación de *La gloria de Niquea*, que inauguraba el mismo programa festivo, menciona la presencia de tal figura.

Frente a la danza, la postura de Lope fue distinta, pues, de la de otros ingenios coetáneos suyos, que no actúan solo como poetas sino como dramaturgos en el sentido amplio del término. Así, como vimos, Mira de Amescua es el autor de las máscaras costeadas por el conde de Lemos para las fiestas de Lerma de 1617: como tal, se hizo cargo de la dramaturgia de las danzas, algunas concebidas como pequeñas fábulas. En cuanto a Calderón, la dramaturgia de sus comedias cortesanas también es muy integradora con respecto a las danzas, siendo el caso más paradigmático, quizás, *El castillo de Lindabridis*, comedia más tardía, en la que el tradicional sarao entremesil se funde en la dramaturgia del primer cuadro del tercer acto³⁸. Pero sin necesidad de ir tan lejos los conflictos entre Cosme Lotti y Calderón para la representación de *El mayor encanto, Amor*, en 1635, proporcionan un último ejemplo a favor de esta delicada y ambigua posición de los dramaturgos de la época con respecto a los bailes y danzas. La propuesta de Lotti incluía varios momentos bailados que desaparecieron en la fiesta calderoniana: en particular, la memoria de Lotti menciona un «extravagante, admirable y jamás visto ni oído baile» de Sirenas y Tritones³⁹ que Calderón eligió suprimir probablemente para limitar la multiplicación de digresiones ajenas a la comedia y a su autoridad de dramaturgo. De modo que por distinta que fuera de la de Lope, la dramaturgia festiva de Calderón, en su época temprana, atestigua los mismos conflictos de competencia en la manera de comprender el espectáculo de corte y el lugar de la danza.

★ ★ ★

El final del reinado de Felipe III y principios del de Felipe IV marcan entonces una profunda mutación del sistema representativo y espectacular vigente en la corte que se traduce en varios niveles.

³⁸ Ver Hernández Araico, 1998.

³⁹ Calderón, *La Circe*, p. 389.

Por un lado, en la posición del monarca y de su corte con respecto al espectáculo. Por otro, en la posición respectiva de los distintos oficios encargados del espectáculo, una vez que este deja de ser una práctica de los cortesanos y depende de un abanico cada vez más amplio de profesionales. La danza es un elemento entre otros de este sistema en plena mutación, pero un elemento que cuestiona especialmente los límites del espectáculo porque concierne a su componente mínimo: el cuerpo en el escenario. La evolución que delineé para la danza se inscribe entonces en un proceso global por el cual los monarcas se distancian de la representación. Sin embargo, en cuanto práctica de incorporación la danza responde a una lógica propia.

Si bien es llamativa esta evolución, no resulta tan fácil explicarla. Probablemente, responde a varios factores. No creo que solo tenga que ver con una cuestión de gustos y de modas que cambiarían con el nuevo rey, ni tampoco solamente con la redefinición de un dispositivo festivo cada vez más centrado en la comedia. La práctica de la danza en la corte no se pone en tela de juicio nunca. Lo que cambia es el lugar que ocupa, el estilo y las personas que la interpretan. Si contemplamos el proceso en diacronía, un desencadenante esencial de la evolución parece ser la constitución de la danza en espectáculo escénico. El alud de textos que diabolizan en esos mismos años los espectáculos en general (y la danza, como su componente más nefasta), quizás proporcione otra explicación⁴⁰. Los escritos polémicos antiespectaculares publicados en los años 1614-1620 son los que más atención prestan a la danza⁴¹. Esta concentración del discurso en contra de la danza en esos años es a la vez un reflejo de la importancia que tenía en la práctica de la época y también, quizás, una primera explicación indirecta a su abandono por parte de los monarcas. En los textos polémicos que no condenan la danza de entrada la legitimación de la danza depende de las circunstancias de su práctica: ¿quién baila?, ¿cuándo?, ¿dónde? y ¿para qué? Este tipo de casuística posibilista permite defender y sostener el uso de las danzas de cuenta, con sus formas armónicas,

⁴⁰ Ver d'Artois, en prensa.

⁴¹ Es notable en tratados polémicos, como los de Guzmán, *Bienes del honesto trabajo* (1614), Ortiz, *Apología en defensa de las comedias* (1614) y Ferrer, *Tratado de las comedias* (1618), que dedican un capítulo sustancial al problema planteado por la danza, cosa inusual, ya que tanto anterior como posteriormente, la crítica a la danza se suele fundir en un ataque global al espectáculo teatral.

equilibradas, acompasadas, y que realzan la perfección del cuerpo del monarca. En algún momento, sin embargo, puede que, bajo la presión de la polémica, se quebrara esta perspectiva legitimadora para imponerse otra, más radical, que impusiera el distanciamiento del monarca de la danza y del teatro⁴², delegándose la práctica de estas artes a cuerpos y oficios viles, por definición, innobles, el de los actores. Entonces, la única modalidad de participación de la corte al espectáculo que se tolerara sería la de espectadores.

Otra explicación posible tiene que ver con la representación que el poder pretendía dar de sí mismo. Renunciar a la incorporación personal de la danza (en la persona del monarca y, luego, del príncipe) es renunciar a la autorrepresentación más estricta: la alegoría inmediata. Y lo interesante, en este aspecto, es que el cambio de personal y el correlativo cambio de género —de las danzas de cuenta a los bailes— autoriza otros registros, y en particular, el burlesco, tan afín al género del baile dramático⁴³. En cualquier caso, la evolución en el reparto funcional de la danza no se entiende sin una reflexión de fondo sobre el uso político que hace la monarquía de la representación. Conviene entonces preguntarse por qué se ostenta en un primer momento el cuerpo danzante del rey, para luego ocultarse, privilegiando para el entretenimiento de la corte formas espectaculares cada vez más distantes y exteriores al cuerpo y a la persona del monarca.

⁴² En el *De Rege*, Mariana no prohibía la práctica de la danza por el monarca, pero se oponía tajantemente a que este bailara en un escenario: «Mas aunque alguna vez tome parte en el baile público, nunca le sea lícito cubrirse la cara con careta porque las acciones de los príncipes jamás pueden ocultarse, ni menos se permitirá al príncipe agitar los miembros a manera de bacantes, ni presentarse en la escena, contar fábulas, ni pulsar la cítara, pues que semejante libertad fue reprendida en Domicio Nerón, acelerando él mismo el castigo de todos aquellos que le declaraban inepto para el imperio porque había degenerado en cómico. Tampoco deberá asistir a los espectáculos donde representan cómicos públicos y venales para que no pierda un tiempo tan mal gastado y parezca a la vez que se olvida de la persona que es y que trata de autorizar con su presencia tan torpes artes de quienes dimana un enjambre de vicios. Sean, pues, los ejercicios del príncipe honestos y más frecuentes que violentos y procúrese de tal modo robustecer la salud y consolidar las fuerzas del cuerpo y del ánimo, que nada desdiga de la majestad, antes al contrario deberán aquellos juegos dar al trono decoro y esplendor» (Mariana, *Del rey*, p. 163).

⁴³ Sobre los usos del registro burlesco en la danza cortesana francesa, ver Franko, 1993.

BIBLIOGRAFÍA

- ACONE, Ludmila, *Danser entre ciel et terre. Le maître à danser du Quattrocento, sa technique et son art*, Paris, Garnier, 2020.
- ALEDA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, s. n., 1903.
- ANTÓN PRIASCO, Susana, «Reglas del danzar: edición de un manuscrito español de danza del siglo XVI», *Revista de musicología*, 21.1, 1998, pp. 239-245.
- BANCES CANDAMO, FRANCISCO, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos [1689-1690]*, ed. Duncan W. Moir, Londres, Tamesis, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [y Cosme Lotti], *La Circe*, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras*, vol. 1, ed. Juan E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1848 (BAE, VII), pp. 386-390.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le ballet de cour sous Louis XIV (1643-1672). Mises en scène*, Paris, Editions Picard / Centre National de la Danse, 2005 [1967].
- D'ARTOIS, Florence, «“Nuevo epiciclo al gran rubí del día”. El duque de Lerma, la danza cortesana y la imagen del poder», *Cuadernos de Historia Moderna*, 45.2, 2020, pp. 509-535.
- D'ARTOIS, Florence, «L'affaire du diable. La danse dans la polémique anti-théâtrale espagnole (XVI^e-XVII^e siècles)», en *Contre la danse?*, dir. Florence d'Artois, *XVII^e siècle*, en prensa.
- D'ARTOIS, Florence, y Héctor Ruiz Soto, «Prólogo», en Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, en *Comedias. Parte XVI*, ed. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, t. 1, pp. 55-86.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan de, *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1642.
- FERRER, Juan Gaspar, *Tratado de las comedias, en el cual se declara si son lícitas*, Barcelona, Gerónimo Margarit, 1618.
- FERRER VALLS, Teresa, «Un espacio para el espectáculo: la sala de saraos del palacio real de Valladolid (1605), *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 7.2, 2019, pp. 89-120.
- FRANKO, Mark, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- FOGELBERG ROTA, Stefano, *The Queen Danced Alone. Court Ballet in Sweden during the Reign of Queen Christina (1638-1654)*, Turnhout, Brepols, 2018.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., «Las fiestas de Lerma de 1617. Una relación apócrifa y otros testimonios», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, dir. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 203-245.

- GUZMÁN, Pedro de, *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad*, Madrid, Imprenta Real, 1614.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «El sarao en *El castillo de Lindabridis*: imagen visual y eslabón dramático», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo coloquio anglogermano sobre Calderón*, dir. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 1998, pp. 123-131.
- HERRERA, Pedro de, *Translación del Santísimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro de la Villa de Lerma*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618.
- MADROÑAL, Abraham, «Un baile de Lope de Vega», *Cuadernos del Lazarillo*, 35, 2008, pp. 27-34.
- MARIANA, Juan de, *Del rey y de la institución de la dignidad real. Tratado dividido en tres libros compuesto en latín, compuesto por el Padre Juan de Mariana, de la Compañía de Jesús, y dirigido al rey católico Felipe III, trad. de la segunda edición hecha el año 1640*, Madrid, Imprenta de la Sociedad literaria y tipográfica, 1845.
- MCGOWAN, Margaret, *Dance in the Renaissance: European Fashion, French Obsession*, New Haven, Yale University Press, 2008.
- MENDOZA, Antonio de, *Fiesta que se hizo en Aranjuez, a los años del rey nuestro señor don Felipe IV*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1623.
- MENDOZA, Antonio de, *Relación de la comedia que en Lerma representaron la reina de Francia y sus hermanos en tiempos de Felipe IV*, BNE, Ms. 18656/49.
- MERINO QUIJANO, Gaspar, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1980.
- NEGRI, Cesare, *Le gratie d'amore di Cesare Negri milanese, dette il Trombone, professore di ballare, opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati*, Milano, eredi del quon. Pacifico Pontio y Giovanni Battista Piccaglia compagni, 1602.
- NEVILLE, Jennifer, *The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth Century Italy*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- ORTIZ, Francisco, *Apología en defensa de las comedias que se representan en España [1614]*, ed. Luis C. Pérez de Pérez, Madrid, Castalia, 1977.
- Relación de la famosa comedia del Premio de la Hermosura y Amor*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1965 (BAE, CLXXXVIII), pp. 405-413.
- Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Dominico Víctor nuestro señor hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hicieron*, ed. Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1916.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «“Que también sé yo hacer bailes”: Lope de Vega y el baile dramático», *Revista de Filología Española*, XCII, 2, 2012, pp. 363-384.

- SAN JOSÉ LERA, Javier, «“Ludebant coram deo”. Sobre la legitimación de la danza en la fiesta del corpus (siglo XVI)», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 2015, pp. 129-158.
- STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- TASSIS, Juan de, conde de Villamediana, *Comedia de la gloria de Niquea y descripción de Aranjuez, representada en su real sitio por la reina nuestra señora, la señora infanta María y sus damas, a los felicísimos años que cumplió el rey nuestro señor don Filipo IV a los 8 de abril de 1622*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1643.
- VAREY, John E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- VEGA, Lope de, *El amor enamorado*, en *Comedias della Vega del Parnaso*, III, ed. Eleonora Ioppoli, Florencia, Alinea, 2006.
- VEGA, Lope de, *El maestro de danzar*, ed. Daniel Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2012.
- VEGA, Lope de, *El vellocino de oro*, ed. Maria Grazia Profeti, Kassel, Edition Reichenberger, 2007.
- VEGA, Lope de, *La corona merecida*, 1603, BNE, Ms. Res. 156.
- VEGA, Lope de, *La noche de san Juan*, ed. Anita K. Stoll, Kassel, Edition Reichenberger, 1988.