

OBRAS DE LOPE DE VEGA REPRESENTADAS EN EL CORRAL
DE LA MONTERÍA (SEVILLA) Y/O EL PATIO DE LAS ARCAS (LISBOA),
CON ILUSTRACIONES 3D DE AMBOS LUGARES TEATRALES*

PIEDAD BOLAÑOS, MERCEDES DE LOS REYES, VICENTE PALACIOS Y JUAN RUESGA
(Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro - Universidad de Sevilla)

CITA RECOMENDADA: Piedad Bolaños, Mercedes de los Reyes, Vicente Palacios y Juan Ruesga, «Obras de Lope de Vega representadas en el Corral de la Montería (Sevilla) y/o el Patio de las Arcas (Lisboa), con ilustraciones 3D de ambos lugares teatrales», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 315-355.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.342>

Fecha de recepción: 9 de mayo de 2019 / Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2019

RESUMEN

El presente artículo ofrece una serie de noticias documentales sobre obras de Lope de Vega representadas durante el siglo XVII en el Corral de la Montería de Sevilla y/o el Patio de las Arcas de Lisboa, con ilustraciones en 3D de ambos lugares teatrales, reconstruidos virtualmente por nuestro Grupo de Investigación, la metodología seguida y sus distintos grados de credibilidad y fiabilidad histórica.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; títulos de comedias: Siglo de Oro; Corral de la Montería de Sevilla; Patio de las Arcas de Lisboa; reconstrucciones virtuales en 3D.

ABSTRACT

This paper offers a series of documentary sources about the works by Lope de Vega performed during the seventeenth century in the *Corral de la Montería* in Seville and/or the *Patio de las Arcas* in Lisbon with 3D illustrations of both theatrical places, virtually reconstructed by our Research Group, the method followed and their different degrees of credibility and historical reliability.

KEYWORDS: Lope de Vega; play titles; Golden Age; *Corral de la Montería* in Seville; *Patio de las Arcas* in Lisbon; 3D virtual reconstructions.

* La última parte de este artículo, bajo el título «Reconstrucción virtual de los corrales de comedias. Aproximación a un método de análisis», fue expuesta en el IX Congreso Internacional Lope de Vega (Madrid, 28, 29 y 30 de noviembre 2018): «Lope y el teatro del Siglo de Oro. Patrimonio, difusión e investigación en la era digital», dirigido por Gonzalo Pontón Gijón y Ramón Valdés Gázquez (Grupo de Investigación PROLOPE), y celebrado en la sede de la Biblioteca Nacional de España (cuyas *Actas* no se publican), en el marco de la Exposición «Lope y el Teatro del Siglo de Oro» (Biblioteca Nacional de España, del 28 de noviembre de 2018 al 17 de marzo de 2019), comisariada por Germán Vega García Luengos y Ramón Valdés Gázquez.

Como informa su título, los objetivos de este trabajo son suministrar noticias documentales sobre las representaciones de obras de Lope de Vega en el Corral de la Montería de Sevilla y/o el Patio de las Arcas de Lisboa, durante el siglo XVII. Estos lugares han sido reconstruidos virtualmente por nuestro Grupo de Investigación,¹ mostrados a través de una serie de imágenes que irán jalonando el texto en su última parte,² así como la metodología seguida en su reconstrucción y sus diversos grados de fiabilidad histórica respecto a su fisonomía *seiscentista*.

En una ocasión anterior, con motivo de un amplio trabajo sobre «Lope y las tramoyas. Reconstrucción virtual en el Corral de la Montería de diversos tipos de maquinaria escénica utilizados por el Fénix en sus comedias escritas para o representadas en corrales», escribíamos (Reyes Peña y Palacios 2017:84):

Es verdad que no sabemos si todas las comedias lopescas elegidas —primer ítem de nuestro triplete [Lope, Montería y tramoyas]— llegaron o no a representarse en él [Montería], pues desconocemos su cartelera dramática diaria durante sus años de actividad (1626-1679), pero sabemos que a lo largo de ellos las mejores compañías lo visitaron con los mismos repertorios que presentaban en otros corrales de la Península Ibérica. Ello nos autoriza a pensar en la posibilidad de que algunas pertenecieran al Fénix, las cuales, por otra parte, tenían al respecto unas necesidades muy semejantes a las requeridas en obras de esa naturaleza por otros ingenios, como ratifica Eva Rodríguez García en su monumental trabajo *La puesta en escena de Lope de Vega* [2014], cuando afirma que «no va a ser nada extraño encontrarse con todas las tramo-

1. Véase la relación de nuestras investigaciones sobre la reconstrucción virtual de corrales de comedias, puestas en escena y maquinaria escénica en página web: Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro (Bolaños - De los Reyes - Palacios - Ruesga) <http://investigacionteatrosiglodeoro.com/>, con particular atención para el Corral de la Montería en los siguientes trabajos: Reyes Peña [2006]; Bolaños Donoso [2010]; Bolaños Donoso, Palacios, Reyes Peña y Ruesga [2012]; Reyes Peña [2014]; Reyes Peña y Palacios [2015]; y Reyes Peña y Palacios [2017]; y para el Patio de las Arcas: Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro (Bolaños - De los Reyes - Palacios - Ruesga), «Reconstrucción virtual del Patio de las Arcas de Lisboa / O Pátio das Arcas de Lisboa: reconstrução virtual», Reyes Peña y Camões, coords., vídeo en versión española y portuguesa, en la página web: <https://www.youtube.com/watch?v=Poc96548rWE/> subido por el Centro de Estudios de Teatro de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, el 17 de octubre de 2013.

2. Todas las imágenes cuyos respectivos pies no poseen referencias bibliográficas nos pertenecen y están reproducidas de los diversos trabajos de nuestro Grupo.

yas posibles de la época en las comedias de Lope (Rodríguez García 2014:145)». Nuestra aspiración no abarca a tanto, puesto que nos limitaremos, como ya se ha indicado, a las compuestas o representadas en corrales de comedias.

Ahora, en la cartografía lopesca nuestro campo de trabajo se reduce aún más, pues nos limitaremos a dar noticias solo de aquellas que tenemos documentadas con representación en uno, en otro, o en ambos corrales.

Pero antes de entrar en materia es preciso recordar que estos títulos suponen un porcentaje ínfimo respecto a las obras lopescas que hubieron de ser representadas en estos espacios. La verdad es que el conocer sus nombres interesaba en pocas ocasiones, siempre que se cumpliera con el pacto firmado entre el *autor* y el arrendador: se habían de poner en escena una o dos comedias nuevas cada semana; el resto de la programación, a gusto del *autor* o, por mejor decir, dependiendo del volumen de obras que a lo largo de su vida profesional hubiera podido ir adquiriendo para conseguir un buen fondo de “arca”.

Por otra parte, no siempre —cuando se mencionan en los más diversos documentos— se ofrecen los títulos correctamente, pues la memoria es débil y mucho más cuando se desea disfrazar una obra aludiendo a ella por un segundo título o, simplemente, enunciando solo parte del mismo.

Un tercer obstáculo debemos tener presente para valorar la presencia de este repertorio teatral lopesco en La Montería / Las Arcas: a medida que pasan los años y dado que Lope murió en 1635, los *autores* se van encontrando con menos variedad de comedias “nuevas” (pues ya no produce el dramaturgo), y si han de mencionar alguna en los documentos que generan, lo harán con la/las que acaban de comprar, con tal de reivindicar su pertenencia. Esta es una de las situaciones que más títulos nos ha aportado: cuando el *autor* elevaba su queja al notario de que otros compañeros le habían usurpado la “comedia” que había adquirido al creador, convirtiéndose en la única persona legal para su explotación.

COMEDIAS DE LOPE DE VEGA REPRESENTADAS EN EL CORRAL DE LA MONTERÍA

Por orden cronológico, he aquí las obras documentadas hasta el presente que se representaron en el Corral de la Montería, datos a los que iremos incorporando

los propios de archivo siempre que puedan enriquecer lo conocido hasta el momento.

— En la primavera de la temporada 1627-1628, se encuentra en Sevilla Manuel Simón, uno de los pocos *autores* de la época que representó, en la misma temporada, en los tres corrales que en ese año estaban activos en Sevilla: Doña Elvira, El Coliseo y La Montería.³ Diego de Almonacid, padre, el gestor por excelencia del teatro sevillano durante más de tres décadas, dejó de existir como resistiéndose a inaugurar una nueva temporada:⁴ la de Manuel Simón. Este *autor*, entre otras muchas, dice llevar en su repertorio las siguientes obras de Lope:⁵ *La mosquetera* [¿?],⁶ *Gravedad en Villaverde* [¿?],⁷ *Yo me entiendo* [y *Dios me entiende*]⁸ [¿?], *A la villa voy* [y *de la villa vengo*], *Lo que ha de ser*, *El marqués de las Navas* y *La intención castigada*. Las tres primeras, que van acompañadas de los signos de interrogación, no las hemos podido documentar hoy día como obras dramáticas, ignorando la razón por la que Simón las incorporó al elenco de comedias que dice pertenecerles con autoría lopesca. Por el contrario, *A la villa voy...* parece que fue estrenada por Juan de Morales ante Su Majestad el 25 de junio de 1623,⁹ por lo que razonablemente podemos suponer que se sirvió de ella como «nueva», dado que el propietario del texto —Morales— no había pasado aún por Sevilla y podría habérsela adquirido Simón. Respecto a la comedia *El marqués de las Navas*,¹⁰ de autoría fiable con respecto a Lope, se ha conservado el manuscri-

3. Véase, *DICAT*, s.v. «Manuel Simón».

4. Murió el 26 de enero de 1627. Su hijo, Diego de Almonacid, pidió prestados a don Fernando de Medina Melgarejo 1.000 reales para el entierro de su padre (Archivo Histórico Provincial Sevilla, Oficio I, 1627, leg. 443, ff. 634r-635r).

5. No se olvide que, como dijo Andrés Llorden [1975:177-178], «las atribuciones son las del documento, y recuérdese que la mayor parte de las veces, en este tipo de documentos, las atribuciones no son fiables» (*DICAT*, s.v. «Manuel Simón»).

6. Es el propio *autor* el que dice que lleva «tres» mosqueteras: una de Luis Vélez de Guevara, otra de Gaspar de Ávila y una tercera de Lope de Vega. No hemos localizado en *ARTELOPE* esta obra atribuida a Lope; consulta del 8 de marzo de 2019.

7. Adjudicada a Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) a pesar de que Manuel Simón reivindica la paternidad para Lope

8. José de Cañizares escribió, años más tarde, una comedia con igual título.

9. *El averiguador* (1 de enero 1871:8).

10. De forma tardía fue impresa bajo la autoría de Mira de Mescua, en *Comedias nuevas escogidas de las mejores ingenios de España...*, Madrid, Por Andrés García de la Iglesia..., 1657, h. 254-270. En la base de datos *ARTELOPE* se recoge una exhaustiva información de la obra.

- to, fechado en Madrid el 22 de abril de 1624,¹¹ razón por la que Simón podría llevarla también como «nueva» dada la cercanía temporal de su creación.
- Antonio de Prado fue uno de los más afamados *autores* de nuestro Siglo de Oro. Visitó los más diversos espacios escénicos de la época y, entre ellos, el Patio de las Arcas y La Montería, en varias ocasiones.¹² Como Mercedes de los Reyes demostró su presencia en Lisboa y la propiedad de los manuscritos de *Amor con vista*, *El piadoso aragonés* y *El marqués de las Navas*,¹³ a los que se alude más adelante, podríamos suponer que en la temporada siguiente al estreno en Portugal, las representara en Sevilla, dado que viene a representar a esta ciudad.
- Alonso de Olmedo pasó por La Montería en varias ocasiones, pero le hemos supuesto la representación de la obra *El amor bandolero* en la primavera de 1636, dado que a finales de ese año el *autor* recibió un dinero, en Madrid, por seis obras que durante el verano había hecho para la Corte; entre los 6 títulos citados se encuentra ésta publicada bajo la autoría de Lope,¹⁴ y atribuida al mismo según Rennert,¹⁵ descartada totalmente por Morley y Bruerton¹⁶ y no recogida en la actualidad por la base de datos *ARTELOPE*. Hemos imaginado que bien podría haberla representado durante su estancia en La Montería y, si ha sido descartada por estudios internos como los realizados por Rodríguez López-Vázquez [2000:6], la hemos mantenido porque en otras ocasiones la crítica ha demostrado lo contrario, como ya hemos dicho.
- La presencia de Tomás Fernández en Sevilla, en general, y en La Montería, en particular, hubo de ser bien recibida y siempre grandiosa: es el *autor* del que más noticias tenemos en cuanto a las temporadas que frecuentó este espacio y del que conocemos el mayor número de obras que llevaba en su repertorio, gracias a una *Memoria de las comedias jamás vistas para esa ciudad* (1637)

11. Muy pocos años más tarde se publicó bajo su autoría en *Parte veinte y dos de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta ahora han salido*, por Pedro Vergés, a costa de Jusepe Ginobart, Zaragoza, 1630, ff. 157v-174.

12. Se conserva una solicitud autógrafa de Prado solicitando permiso para representar en La Montería (Archivo Reales Alcázares, Caja 279, exp. 42. Septiembre 1631).

13. Reyes Peña [1997-1998].

14. En su momento fue impresa dentro de la *Parte veinte y cuatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega y Carpio y las mejores que hasta ahora han salido*, por Diego Dormer, Zaragoza, 1633, ff. 104v-122v.

15. Rennert [1906-1907].

16. «La atribución de esta comedia a Lope tiene que rechazarse definitivamente» (Morley y Bruerton 1969:420).

que remitió a Roque de Burgos, en Sevilla, y que muy plausiblemente fueran todas de su propiedad y con las que habitualmente trabajara. Entre las mencionadas podemos identificar como de Lope, por su primer título o por cercanía del título, las siguientes: *La gobernadora Italia* [*La gobernadora*], *La intención castigada*, *Engañar sin engañar* (*El engaño en la verdad*, atribuida),¹⁷ *La más injusta venganza* (*La corona de Hungría y la injusta venganza*).¹⁸

- Manuel Álvarez Vallejo se incorporó a la nómina de *autores* que representaron en La Montería, en la temporada siguiente (1638-1639), llevando entre las obras de su repertorio una de Lope: *El castigo sin venganza*. Está firmada por Lope de Vega el 1º de agosto de 1631,¹⁹ en Madrid, y no obtuvo licencia de representación hasta el 9 de mayo de 1632. Hipótesis para justificar el retraso del estreno de la comedia hay muchas, pero la más convincente es la que opta por defender motivos de censura en el texto. Cuando se llevó a las tablas de La Montería ya había sido impresa (1634), por lo que, suponemos, ofrecería el *autor* la versión políticamente menos controvertida.
- Antonio de Rueda, en los meses de noviembre-diciembre de 1640, subió a las tablas de La Montería varias comedias y, entre ellas, la segunda parte de *Barlaam y Josafat*. Es una obra que no ha sido recogida en las bases de datos especializadas en el teatro de Lope de Vega. Un *Barlán y Josafá*, a nombre de Lope de Vega, fue editado en 1641 y reproducido en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2002.²⁰ Se trata de una refundición de la obra original de Lope. La original fue editada por José Fernández Montesinos como *Barlaán y Josafat*, en 1935 (*ARTELOPE*, 30/5/2019).²¹

17. Con el primer nombre no hemos encontrado ninguna obra de Lope, ni tan siquiera mencionada como atribuida. Existe una suelta (s.i., s.a.) con el segundo de los nombres a la que se ha asimilado, en cuya portada aparece el nombre de Lope de Vega como autor, además de anunciar que «representola Vallejo», exactamente en el año de 1642 que se encontraba en La Montería. Pertenecía a la biblioteca de Durán.

18. Los derroteros del manuscrito autógrafo de esta obra los ha contado pormenorizadamente Pedraza Jiménez [2014:359]. La aprobación de la censura data del 1º de enero de 1634, por lo que es factible que esta obra, como decía Fernández en esa *Memoria...*, no se hubiera representado antes en Sevilla (Conservada en un manuscrito de la British Library: Zweig MS 192).

19. Manuscrito conservado en la Public Library de Boston (Coll. Ticknor, D. 174.19). En la base de datos de *CLEMIT* hay una excelente información sobre todas las vicisitudes de este texto.

20. En *Veinticuatro parte perfecta...* (1641) y <http://www.cervantesvirtual.com/obra/barlan-y-josafat-0/>, respectivamente.

21. En fecha posterior, Cruz Palma [1999] escribe un artículo sobre esta obra y bajo la autoría de Lope de Vega se edita en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, solo como texto, en 2014. Recien-

- En pocas ocasiones representó Lorenzo Hurtado de la Cámara en Sevilla. Solo lo hizo en una temporada en La Montería (1640-1641),²² aunque participó en más de una ocasión en la representación de los autos, encargados por el consistorio, pasando también por el otro corral de comedias abierto en esa época: el Coliseo. Las circunstancias personales vividas en la ciudad en esa primera temporada hubieron de marcarle lo suficiente para distanciar su presencia de estas latitudes.²³ Llevaba en su repertorio una obra de Lope de Vega —que nosotros sepamos—: *Si no vieran las mujeres* (de atribución fiable).²⁴
- La compañía formada, en esta ocasión, por tres *autores*: Francisco Álvarez de Guevara, Pedro Cobaleta y Francisco Álvarez de Miranda —conocidos como «los Cobaleta»— ocuparon las tablas de La Montería los últimos meses del año de 1641. Conocemos un buen repertorio de obras que les autorizaron representar pero lo cierto es que la identificación de las auténticas lopescas ha de hacerse solo por aproximación: el título *Del ser esclavo a rey* no podría reconocerse como obra de Lope si no se tratara de *El esclavo de Roma*,²⁵ lo mismo ocurre con *Los reyes de la campana*, que habría que identificar como *La campana de Aragón*, citada en las dos listas de comedias de *El peregrino en su patria* y editada en la *Parte XVIII* de Lope.
- Bartolomé Romero frecuentó bastante Sevilla, lo más seguro porque fue un *autor* reconocido por el público. En una de estas presencias, la correspondiente a los últimos meses de la temporada de 1641-1642, puso en escena, entre otras obras de diferentes autores, *Nunca mucho costó poco*, que, a pesar de no haber sido considerada por los investigadores de *ARTELOPE* como de Lope —probablemente por la opinión de Morley y Bruerton, que la clasificaron

temente, Daniele Crivellari [2015] ha descubierto un manuscrito autógrafo de esta obra de Lope en la Fundación Bodmer (Ginebra, Suiza).

22. Cfr. Bolaños Donoso [1997-1998].

23. No sabemos si es pura casualidad o que el *autor* quiso hacer visible a través de sus representaciones una serie de creadores con problemas sociales, el caso es que de las cuatro obras que conocemos que representó en esta temporada en Sevilla, dos son de autoría del judío converso Felipe Godínez (*Las lágrimas de David* y *El primer condenado*), y la tercera, *El vaquero de Granada*, de Juan Bautista Diamante, cuya posible ascendencia judaica se ha demostrado recientemente (R.V. Pringle: <http://www.nesms.org.uk/rvp/diamante/sumario.html>, consulta del 5 de marzo de 2019). El cuarto título es la obra de Lope. Con ello no insinuamos que este también lo fuera.

24. Se editó entre las páginas de otra obra de Vega Carpio *La Vega del Parnaso* (1637, ff. 271v-292v). Ed. crítica y anotada: 2015, III:595-741.

25. Reconocida por todos los especialistas como de autoría cierta.

como dudosa—, sí fue publicada en su época en *Parte veynte y dos de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio* (1630), aunque no siempre estas presencias aseguran que la obra fuera de factoría lopesca.

- En los últimos años de su vida, tanto física (†1644) como profesional, Manuel Vallejo se hizo presente en el Corral de la Montería. Es posible que fuera el *autor* que más obras llevaba en su repertorio de Lope de Vega y allí las representó: *La esclava de su galán*,²⁶ *La corona de Hungría*, *La(s) mocedad(es) de Roldán*, *Los tres mártires de España (Los primeros mártires de Japón)*. La primera de ellas, ambientada en Sevilla, como se sabe, fue llevada a las tablas en años sucesivos por todos los *autores* que se preciaron de serlo, tanto en el siglo XVII como en el siglo XVIII, llegando a ser adaptada por Cándido María Trigueros, que le cambió el nombre por *La esclavizada*²⁷ y años más tarde por Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880).²⁸
- Juan Rodríguez de Antriago y Salazar es uno de los *autores* menos conocidos desde la investigación personal de nuestro equipo por haber dejado poca documentación notarial. Nos sorprende que vuelva a poner en escena obras de Lope que prácticamente habían sido representadas hacía unos pocos meses, como *La esclava de su galán*, hecho que no se puede explicar si no fuera por la buena aceptación de la obra por parte del público, como ya hemos avanzado. *Los peligros de la ausencia* (¿1613-1620?)²⁹ y *El truhán del cielo y loco santo*³⁰ no fueron mencionadas por Lope en ninguna de las dos ediciones de *El peregrino*, pero los estudiosos modernos han reconocido como suya la primera, descartándose la segunda en *ARTELOPE*,³¹ a pesar de haberse

26. Apareció impresa póstumamente, en *Parte veinticinco, perfeta y verdadera* (1647, pp. 1-44). A pesar de ser su impresión tan tardía, los críticos han apostado por una fecha de creación bastante acertada, 1626, en plena madurez creativa del autor (Cfr. Cornejo, 2003).

27. Fue estrenada en Madrid, 1803, pero nunca fue impresa (Cfr. Bolaños Donoso 2000 y Trigueros 2005).

28. Publicada en Madrid por el Círculo Literario Comercial, Imprenta de C. González, 1856.

29. Impresa en: *Veinticuatro parte perfeta de las Comedias de Fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio* (1641, ff. 192r-216r).

30. No fue editada en ninguna de las partes de comedias de aquella época. Se encuentra, por primera vez, recogida como de Lope, en la edición que realizó Menéndez Pelayo de las *Obras de Lope de Vega* [1890-1913, vol. XII: *Comedias de vidas de santos, IV*. Madrid, Atlas (BAE, CLXXXVII), 1965: 309-354].

31. Consultada el 8 de marzo de 2019.

editado a nombre de Lope en la plataforma de Cervantes Virtual,³² basándose en un manuscrito conservado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo.³³ — Bernardo de la Vega será el último *autor*, del que tengamos noticias, que pasó por La Montería (1673-1674)³⁴ llevando en su repertorio dos obras de Lope de Vega: *Los Tellos* (I y II parte; esta II parte recibió el título, también, de *Valor, fortuna y lealtad*) y *San Agustín*. Respecto a la primera, considerada como de autoría «fiable» (según *ARTELOPE*),³⁵ no fue mencionada en *El peregrino* (I y II), aunque sí publicada bajo la autoría de Lope en la *Veintiuna parte verdadera* (1635). Uno de los últimos trabajos sobre esta obra ha sido realizado por Teresa Ferrer,³⁶ poniendo en valor la paternidad de Lope frente a opiniones contrarias, así como la fecha de creación: la primera parte, entre 1620-1628 y la segunda, entre 1625 y 1630. Queda constatado, como se recoge en la base de datos *DICAT*, que fue una de las obras de Lope que se representó en La Montería. Con respecto a *San Agustín* —como se menciona en los documentos—, posiblemente *El divino africano, San Agustín* (publicada en la *Parte XVIII*, 1623, y citada entre las enunciadas por Lope en la segunda lista de *El peregrino*), existe un problema de identificación. Bajo el título de *La conversión de San Agustín* (con el que no se la reconoce en *ARTELOPE*), se recoge en la base de datos *CLEMIT*, donde se plantea la identificación de la obra con el título de *El divino africano, San Agustín* (publicada en 1623) y *La conversión de San Agustín*, que reclamaba Lope en 1608 ante la negativa de la Inquisición a darle la licencia:

La obra en cuestión parece que es la conocida con el título de *El divino africano, San Agustín* (publicada en la *Parte XVIII* de Lope de Vega —Madrid, 1623— y conservada

32. https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL2024_ElTruhanDelCieloYLocoSanto.php

33. Signatura: M-143.

34. Respecto de las diferencias de fechas y fuentes que recoge el *DICAT* (que se nutre, como sabemos, de Sánchez Arjona [1898] o Sentaurens [1984]), sobre el día que firmó este *autor* con Laura de Herrera para empezar a trabajar en La Montería «el 4 de octubre (ocho días más o menos)», debemos aclarar que el 27 de mayo recibe un poder el *autor* de toda su compañía, autorizándole a concertarse con un arrendador y el 30 de mayo firma el *autor* el contrato con Laura de Herrera, que era la gestora de La Montería (AHPS, Oficio II, leg. 1293, año 1672, ff. 773r-776v).

35. Consulta del 8 de marzo de 2019.

36. Ferrer Valls [2011].

en el Ms. 14.970 de la BNE). Castro [1922:313], sin embargo, plantea sus dudas acerca de que fuera esta obra la que la Inquisición le prohibió a Lope.³⁷

Es evidente que coincide la temática en ambas, pero saber si la una —*La conversión de San Agustín*— fue la primera redacción de la otra —*El divino africano, San Agustín*— ante la prohibición sufrida por la censura en la primera versión y por eso la rehízo Lope, seguirá siendo una incógnita hasta que la documentación lo evidencie.

COMEDIAS DE LOPE DE VEGA REPRESENTADAS EN EL PATIO DE LAS ARCAS

A continuación, las representadas en el Patio de las Arcas de Lisboa, también con la certeza de que fueron más, como sugieren el repertorio incluido por el escritor portugués Tomás Pinto Brandão (1664-1743) —junto a otro más abajo referido— en su pieza de circunstancias *La comedia de comedias*, donde en fecha ya tardía, pues la suponemos compuesta y representada muy probablemente en 1724 o 1725 (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1987:110-112), incluye doce títulos de piezas de Lope de Vega,³⁸ si bien, dada la fecha, superados por los de Calderón y, con escasa diferencia numérica, por los de Moreto y Rojas Zorrilla (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1987:92 y 103). Todavía esas obras lopescas figuraban, a través del recuerdo de su representación o de su lectura, en la memoria del público receptor de la breve pieza (538 versos; Reyes Peña y Bolaños Donoso 1987:87), condición necesaria para que produjera el efecto pretendido en este tipo de juego poético-dramático, cultivado tanto por escritores españoles como portugueses de la época.

37. CLEMIT, <http://buscador.clemit.es/obra.php?id=55>. Consulta del 8 de marzo de 2019.

38. Estos son los títulos, enumerados por el orden de los versos de la obra: *El maestro de danzar* (desconocemos si la referencia era a la obra de Lope de Vega o de Calderón); *Mudanzas de la fortuna* (desconocemos si la referencia era a la obra de Lope de Vega o de Calderón); *El perro del hortelano*; *Bernardo del Carpio* (desconocemos si la referencia era a la obra de Lope de Vega, de Lope de Liaño o de Cubillo de Aragón); *El negro de mejor amo* (desconocemos si la referencia era a la obra de Lope de Vega o de Mira de Amescua); *Cuando Lope quiere, quiere*; *El mejor representante* (desconocemos si la referencia era a la obra de Lope de Vega o Jerónimo de Cáncer, A. Martínez de Meneses y Pedro Rosete Niño); *Lo cierto por lo dudoso*; *El caballero de Olmedo*; *La esclava de su galán*; *Del mal, lo menos*; y *La corona merecida* (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1987:92-102). Como se advierte, aunque indicamos cuando esas escuetas referencias podrían también remitir a obras de otros dramaturgos en ese cómputo de 12, ante la posibilidad que fueran de Lope, hemos optado por su autoría.

Somos conscientes de que el testimonio de Pinto Brandão, además de tardío, es solo literario, pero nos resistíamos a silenciarlo por las razones expuestas. Sin embargo, desde fechas mucho más tempranas, poseemos noticias fidedignas suministradas por fuentes documentales: «Libros de Contaduría del Hospital Real de Todos los Santos de Lisboa»; pleitos; censuras; y, sobre todo, licencias de representación estampadas en los manuscritos de comedias presentados por los comediantes ante las respectivas autoridades para obtener las debidas autorizaciones; escrituras de obligación... Si bien no son pródigas en proporcionar títulos de comedias, debido a su propia naturaleza —exceptuadas las licencias de representación—, ofrecen importantísimos datos de comediantes españoles que con sus respectivos repertorios visitaron el Patio a lo largo de su historia, incluso después de las guerras de Restauración, que condujeron a Portugal a independizarse de la corona española, en 1640 de hecho y en 1668 de derecho.³⁹

Por orden cronológico, he aquí los títulos de obras de Lope documentalmente representadas en el Patio de las Arcas, compañías que las pusieron en escena y fechas de representación:

- El manuscrito autógrafo de la comedia de Lope de Vega *Carlos V en Francia* posee una licencia de representación fechada en Lisboa el 17 de octubre de 1609. «Dicha representación —leemos en *CATCOM*— corrió a cargo de la compañía de Antonio Granados, como se deduce de las noticias contenidas en *DICAT*, y tuvo lugar entre el 17 de octubre (de 1609) y el 1 de enero de 1610, último día de la actividad de Granados en Lisboa» (*CATCOM*).⁴⁰ Una nueva representación de *Carlos V en Francia* tuvo lugar en Las Arcas diez años después, entre el 2 de octubre de 1617, cuando obtuvo licencia de representación en la citada ciudad, y el 25 de diciembre de 1617, cuando está documentada la presencia de otra compañía en Lisboa (*CATCOM*, consulta del

39. Véanse, entre otros, los siguientes artículos: Bolaños Donoso y Reyes Peña [1989:863-901]; Bolaños Donoso y Reyes Peña [1990:63-86]; Reyes Peña [1997-1998:221-244]; Reyes Peña [1998:81-114]; Reyes Peña [2007:783-806]; y Reyes Peña [2009:577-589], que hemos actualizado con investigaciones posteriores ajenas y propias en las referencias aquí suministradas, cuando ha sido necesario.

40. Consulta del 19 de diciembre de 2018. Los datos aportados en *DICAT* (2008), *s.v.* «Granados (o Granado), Antonio (de)», son fruto de investigaciones posteriores a las nuestras, en las que no aportábamos nombres de *autores* en la temporada de 1609-1610 (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:105-106).

19 de diciembre de 2018), la cual tampoco recogíamos durante la presencia de Granados en Lisboa en la temporada de 1617-1618 (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:113-114). No sería esta la única obra lopesca que Granados representó en Lisboa durante estas dos temporadas dramáticas, 1609-1610 y 1617-1618, pues el manuscrito autógrafo de *Estefanía la desdichada* contiene dos licencias de representación concedidas también en Lisboa: la primera, del 12 de octubre de 1609, firmada por Fr. Manoel Coelho; y la segunda, del 8 de octubre de 1617, firmada por Panliseo [*sic*], con la conformidad de J.L. Salazares [*CLEMIT*, consulta del 27 de diciembre de 2018]. Tres días más tarde de la primera licencia concedida a *Estefanía la desdichada* el 12 de octubre de 1609, otra comedia autógrafa de Lope, *La prueba de los amigos*, recibirá también en Lisboa licencia de representación firmada por el mismo censor (*CLEMIT*, consulta del 27 de diciembre de 2018), lo que permite llevar al 12 de octubre de 1609 como mínimo la estancia de Antonio Granados en Lisboa en otoño de esa temporada dramática de 1609-1610.

- Es muy posible que Alonso de Riquelme, en la temporada dramática de 1610-1611, representara en el Patio de las Arcas *La batalla del honor*, pues el manuscrito autógrafo del Fénix, «que conservaba Riquelme desde su adquisición, el 18 de abril de 1608», en palabras de Agustín de la Granja, recoge, entre varias licencias y aprobaciones, la concedida en Lisboa el 27 de julio de 1610, firmada por Fr. Manoel Coelho.⁴¹
- El 31 de octubre de 1612, figura en el manuscrito autógrafo de Lope una aprobación para la representación de *El caballero del Sacramento*, en Lisboa (*CLEMIT*, consulta: 27/12/2018], fecha en la que teníamos documentada la presencia de Domingo Balbín en el Patio de las Arcas [Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1992:109-110), que sería muy plausiblemente el *autor* que la representó. Precisamente, un mes y medio después, el 12 de diciembre de

41. Granja [1989:78, n. 45]. Para esta estancia de Riquelme durante esta temporada dramática en el Patio de las Arcas, Reyes Peña y Bolaños Donoso [1992:106-107]. Esta línea de investigación ha sido continuada, bajo la dirección del Dr. José Camões, Profesor e Investigador del Centro de Estudos de Teatro de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, y ha dado ya granados frutos, que pueden consultarse *online* dentro de un Proyecto más amplio «HTPonline - Documentos para a História do Teatro em Portugal»: /<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/default.htm/>; y José Pedro Sousa, *A Arte e o ofício do Teatro em Portugal no século xvii*, Tesis Doctoral, leída el 2 de julio de 2018, *online*, /<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/34786?mode=full/>

- 1612, *El cardenal de Belén* obtuvo licencia de representación en Lisboa, como muestra el manuscrito autógrafo de Lope, comedia estrenada por Domingo Balbín. La citada licencia permite pensar en la posibilidad de que fuese su compañía la que representó la comedia en Lisboa entre la concesión de la licencia y algunas de las fechas comprendidas entre ésta y las anteriores al 29 de enero de 1613, fecha de un poder firmado por Balbín en Badajoz, donde figura como “ausente” de la ciudad de Lisboa. Esta fecha autoriza en *DICAT* a fijarla como data *ad quem* para la representación de *El cardenal de Belén* en Las Arcas, junto a la documentación de un cargo del 13 de febrero de 1613 anotado en los Libros de Cuentas de la Casa de Comedias de Badajoz por 23 o 25 representaciones.⁴² Como decíamos más arriba, esta presencia de Balbín en el Patio de las Arcas, la teníamos documentada en la segunda parte de la temporada de 1612-1613, desde primero de octubre de 1612 hasta Carnestolendas de 1613 (el 20 de febrero fue Miércoles de Ceniza), dejando abierta la posibilidad de que su llegada a Lisboa se pudiera haber adelantado (Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1992:108-110).
- En el manuscrito autógrafo de *La dama boba*, de Lope de Vega, «se incluye una licencia de representación fechada en Lisboa un 9 de enero, aunque no es posible leer el año [161?]». Al pertenecer «el ms. a Pedro de Valdés, es posible que su compañía la representara en Lisboa, aunque es difícil asegurar el año» Tras estas palabras entrecomilladas que leemos en *CATCOM*, la citada Base de datos propone una hipótesis de datación de año para dicha representación, a partir de los datos reunidos en *DICAT* sobre el citado *autor*: «Aunque no podamos afirmarlo con certeza, los indicios apuntan a que la compañía de Valdés pudo estar en Lisboa en enero de 1616, y quizás acabar ahí la temporada teatral de 1615-1616, que terminaba el 16 de febrero, Martes de Carnaval, para moverse después hacia Andalucía, como solía ser habitual dentro de los itinerarios de la época, en donde debió comenzar la nueva temporada teatral» (*CATCOM*, consulta del 20 de abril de 2018). Es verdad que nosotros aventurábamos la estancia de Pedro de Valdés en Lisboa durante esa temporada 1615-1616 (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:111-112), pero en una fecha desmentida posteriormente por los datos reunidos en *DICAT*.

42. Véanse *CATCOM* (consulta del 19 de diciembre de 2018) y *DICAT* (s.v. «Domingo Balbín»).

- El *autor* de comedias Antonio Granados, en los meses de septiembre y octubre de la temporada de 1617-1618 se encontraba en Lisboa, como se deduce de la licencia otorgada en esta ciudad el 22 de septiembre de 1617 para que la comedia *Pedro Carbonero* se pudiera representar en ella, estampada en el manuscrito autógrafo de Lope de Vega. Días antes debía de haber solicitado otra para *El cuerdo loco*, pues en el manuscrito autógrafo de Lope, se halla una licencia dada en Lisboa a 9 de septiembre de 1617.⁴³ La coincidencia de ciudad —Lisboa— y la proximidad de las fechas de algunas de las licencias de ambos manuscritos —*Pedro Carbonero* y *El cuerdo loco*— (Valladolid, Jaén y Lisboa), que tal vez hubieran podido incrementarse con la ilegible lectura de todas las de *Pedro Carbonero*, permiten suponer que Granados llevó durante mucho tiempo estas dos obras en su repertorio y, como es lógico, su posible representación en el Patio de las Arcas, dadas las dos licencias obtenidas en Lisboa (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:113-114).
- En el transcurso de la primera parte de la temporada de 1618-1619 debió de representarse en Las Arcas *La discordia en los casados*, pues el manuscrito autógrafo de Lope posee, entre otras, una licencia otorgada en Lisboa el 6 de abril de 1618 —el 15 de abril fue Domingo de Resurrección, inicio de esta nueva temporada— (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:114-115).
- El manuscrito autógrafo de Lope de *Quien más no puede*, incluidos «sus bailes, entremeses e cantares honestos», posee una licencia de representación fechada en Lisboa el 19 de noviembre de 1620, firmada por Panliseo [*sic*] y vista por Salazares (*CLEMIT*, consulta del 27 de diciembre de 2018). En la *Parte XVII de sus comedias* (1621) se indica: «Representola Pedro Cebrián» y en el manuscrito autógrafo, además, se incluye una licencia de representación otorgada a Pedro Cebrián el 13 de enero de 1617, en Madrid.⁴⁴ Precisamente Pedro Cebrián era el único *autor* que por entonces podíamos aportar para la temporada 1620-1621 representando en Lisboa, bien en el Patio de las Arcas o en el Patio das Fangas da Farinha, que funcionaron de forma alterna —con alguna excepción— desde mediados de agosto de 1620 hasta el final de temporada (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:118).

43. En una licencia firmada en Jaén a 10 de julio de 1610, consta que el manuscrito pertenecía a Antonio de Granados, a quien dicha licencia se concede en esa fecha (Presotto 2000:174-175).

44. *ARTELOPE*, consulta del 27 de diciembre de 2018, que remite a Presotto [2000:345].

- Antonio de Granados, situado el 21 de septiembre de 1621 en Lisboa por José Sánchez Arjona, si bien hoy sabemos que el 20 de octubre de 1621 se encontraba en Madrid,⁴⁵ pudo representar en Las Arcas *El príncipe despeñado* y *La corona merecida*. En las primeras hojas del manuscrito de *La corona merecida*, autógrafa de Lope, que representó Granados —según consta en la *Parte XIV* de sus comedias— se contienen varias licencias para *El príncipe despeñado*, figurando una licencia emitida en Lisboa el 8 de noviembre de 1621.⁴⁶ Como sugiere José F. Montesinos —escribíamos en 1992 (Reyes Peña y Bolaños 1992:119)—, ambas comedias debieron estar encuadradas en un solo volumen y, al separarlas, esas hojas son unidas a *La corona merecida* en vez de seguir a *El príncipe despeñado*, cuestión tratada posteriormente por Presotto, que confirma este parecer [2000:164-166]. Aunque a *La corona merecida* le faltan licencias de representación (el manuscrito está incompleto, no posee el último folio), quizá no fuera demasiado aventurado —apuntábamos en 1992— pensar en la posibilidad de que Granados también la pusiera en escena en Las Arcas (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:119). Hoy conocemos que Granados, por una escritura fechada en Madrid el 19 de marzo de 1623, se concertaba con un matrimonio de actores para que representaran con su compañía durante un año (1623-1624), recibiendo, además de sus honorarios, que se detallan, «400 reales que eran la mitad de las costas del viaje a Lisboa, más las raciones de la Cuaresma desde Carnaval hasta que llegaran a Toledo, y tendrían tres caballerías iguales para los viajes, pues no irían en los carros cargados» (*DICAT*, s.v.). Una presumible estancia de Antonio de Granados en Las Arcas de la que no ofrecíamos datos durante la temporada 1623-1624 (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:121), la cual habría posibilitado que *La corona merecida* hubiera sido representada en Lisboa esta temporada.
- El 21 de marzo de 1622 se concedió en Lisboa licencia de representación a la comedia *El desdén vengado* de Lope de Vega, compuesta el 4 de agosto

45. *DICAT*, s.v. «Granados o Granado, Antonio (de)», año 1621.

46. De la pertenencia del manuscrito de *El príncipe despeñado* a Antonio de Granados da fe la licencia de representación anterior otorgada, tras el examen de la comedia, en la ciudad de Jaén el 9 de julio de 1610, concedida al citado *autor* (véase su transcripción en Presotto 2000:163).

de 1617, como figura en el manuscrito autógrafo. Al desconocer el *autor* que la representó en la capital portuguesa, sugeríamos en 1992 que pudo haberlo sido Juan Bautista Valenciano, que aparece en su reparto, en el supuesto de que el manuscrito de la misma le hubiera pertenecido. Los compromisos de Juan Bautista Valenciano conocidos por entonces no le impedían estar en Lisboa en esas fechas.⁴⁷ Investigaciones posteriores nos han permitido comprobar que el manuscrito autógrafo de esta obra pertenecía el 6 de julio de 1620 al *autor* Cristóbal Ortiz [de Villazán], junto a otras —un total de dieciocho—, todas originales, entregadas a Ortiz por sus respectivos creadores, como se especifica en la escritura de su venta a Juan Bautista Valenciano y su mujer, teniendo como fiador a su hermano Juan Jerónimo, los tres miembros de la compañía de Ortiz de Villazán. Juan Bautista, convertido ya en director de compañía por Su Majestad en esa misma fecha por la cesión del título real de Cristóbal Ortiz, le compró el repertorio citado, perteneciendo a partir de entonces el manuscrito a Juan Bautista Valenciano (Reyes Peña 1997:460-465). Es verdad que *El desdén vengado* no se cita en el repertorio de Juan Jerónimo Valenciano del 5 de marzo de 1624, heredado por él y la viuda de Juan Bautista, con la función de *autor* en la compañía tras la muerte de su hermano el 17 de febrero de 1624 (Bolaños Donoso 2006), pero vuelve a figurar entre los títulos de las comedias referidos por Juan Jerónimo el día 9 de agosto de 1628 (Ferrer Valls 2002). El celo de los *autores* con los manuscritos de las obras que les pertenecían y su larga permanencia en poder de la compañía de los Valenciano nos confirman la posibilidad apuntada en 1992 de que la compañía que la representara en Las Arcas en 1622 fuera la de Juan Bautista Valenciano, como indicábamos más arriba.

- En una copia manuscrita de la comedia lopesca *Lo que ha de ser* se «incluye una licencia de representación fechada en Lisboa el 20 de diciembre de 1625, por lo que esta obra hubo de representarse en dicha ciudad con posterioridad a esa fecha», leemos en *CATCOM*. Dado que la compañía de Manuel Simón «estuvo representando en Lisboa en otoño de 1625 y que en

47. Reyes Peña y Bolaños Donoso [1992:119-120]. Ello lo han confirmado también otras investigaciones (véase su biografía en *DICAT*, s.v. «Juan Bautista Valenciano»).

1627 todavía poseía esta comedia [...] es posible que esta representación lisboeta corriera a cargo de dicha compañía (CATCOM, consulta del 20 de diciembre de 2018). Es verdad que nosotros habíamos ya supuesto la presencia de este *autor* en Lisboa «antes de octubre de 1625, pero sin adjudicarle la representación de esta comedia (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:122-123).

- En los meses de diciembre de 1630 y abril de 1631 tres comedias de Lope de Vega reciben en Lisboa los correspondientes permisos para su puesta en escena sobre manuscritos autógrafos del poeta: *Amor con vista*, *El piadoso aragonés* y *El Marqués de las Navas*, en 12 y 14 de diciembre de 1630 la primera, y en 10 de abril de 1631 las dos últimas. La coincidencia de las fechas de las licencias para las dos últimas nos autorizaban a afirmar en 1992 que ambos manuscritos pertenecían al mismo *autor*; y la proximidad de las licencias que contenían para Zaragoza la primera y la segunda (13 de febrero y 1º de febrero de 1627) y algo menos para la tercera (4 de enero de 1627) incitaban a pensar en la posibilidad de que sus respectivos manuscritos formaran parte de un mismo repertorio y fuera el mismo *autor* el que las representara en Las Arcas, junto a otras razones en las que aquí no nos detendremos, sin que sobre la identidad de dicho *autor* nada supiéramos por entonces. Sin embargo, investigaciones posteriores (Reyes Peña 1997-1998) nos permitieron adjudicarle identidad. Se trataba de Antonio de Prado, a quien pertenecían los tres manuscritos citados, que documentaban su estancia en Lisboa desde el 12 y 14 de diciembre de 1630 (fechas de las licencias de *Amor con vista*), como mínimo, hasta el 10 de abril de 1631 (fecha de las licencias de *El piadoso aragonés* y *El Marqués de las Navas*), también como mínimo. Si relacionamos dichos datos con las representaciones realizadas en el Patio de las Arcas durante la segunda parte de la temporada de 1630-1631⁴⁸ con la posible estancia de Antonio de Prado en Lisboa, podemos defender con bastante plausibilidad su estancia en la ciudad durante el otoño-invierno de la

48. La primera caja de ingresos procedentes de las comedias de esta segunda parte de la temporada de 1630-1631 se registra a partir del 2 de diciembre de 1630 con apertura de forma ininterrumpida de dicha caja hasta Carnestolendas de 1631 (el 5 de febrero fue Miércoles de Ceniza), reanudándose las representaciones tras la Pascua (el 20 de abril fue Domingo de Resurrección) (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:125-126).

temporada dramática de 1630-1631 y la primavera de la siguiente, 1631-1632. Ello ha sido corroborado por una licencia de representación, quizá firmada en Lisboa el 7 de [¿diciembre?] de 1630, incluida en el manuscrito autógrafo de la comedia de Lope *Sin secreto no hay amor*,⁴⁹ que perteneció a Antonio de Prado, quien la representaría en Lisboa, y no el *autor* Roque de Figueroa, como la crítica había propuesto erróneamente, y apoya la biografía de este *autor*.⁵⁰ Estas constataciones permiten llenar en parte la biografía de Prado entre noviembre de 1630, tras terminar de representar 30 funciones en el mes de octubre en Córdoba, y octubre de 1631, en el que le encontramos trabajando en el Corral de la Montería de Sevilla.⁵¹

- Fechada en Lisboa el 1º de mayo de 1637, se conserva una copia manuscrita de la comedia *Los mártires del Japón*. Sobre su autoría leemos en la Base de Datos *ARTELOPE*: «Este Ms., y con él Durán, le atribuye la obra a Lope en las tres jornadas, aunque en la portada de la tercera dice que es de Mira de Amescua (Paz y Melia, 336). Morley y Bruerton revisan pormenorizadamente los argumentos acerca de su datación y de su métrica para acabar concluyendo que el texto, tal como se nos ha preservado, no es de Lope» (consulta del 11 de diciembre de 2018). No obstante, el hecho de que el texto en el único testimonio del siglo XVII hasta ahora conocido estuviera a nombre del Fénix, autoría que mantienen Durán y Menéndez Pelayo, nos autoriza a su inclusión en esta nómina, aunque modernamente haya sido negada por Morley y Bruerton, como se indica en la citada Base. Si admitimos la presencia de Manuel Vallejo en el Patio de las Arcas propuesta por nosotros en 1992 (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:129-130), que después se ha confirmado,⁵² podríamos pensar en una copia hecha por alguien de su com-

49. Véase Presotto [2000:365]; *DICAT*, s.v. «(García) de Prado (y Peri), Antonio», y *CLEMIT* (consulta del 27 de diciembre de 2018).

50. Véase *DICAT*, s.v. «Figueroa, Roque de».

51. Reyes Peña [1997-1998]. Para la biografía de Antonio de Prado y sus actividades como *autor* de comedias durante los años de 1630 y 1631, véase *DICAT*, 2008, s.v. «(García) de Prado (y Peri), Antonio».

52. Véase *DICAT* que en la biografía de Vallejo documenta, en 1636, su compromiso con el Hospital Real de Todos los Santos «para estar con su compañía mediado el mes de noviembre en Lisboa, ciudad en la que representaría desde su llegada a Carnaval de 1637 un total de veinte comedias nuevas, quedando las restantes obras a elección del *autor*», saldando con él al finalizar su trabajo el Martes de Carnaval de 1637 [el Miércoles de Ceniza de 1637 fue el 25 de febrero] (s.v. «(Álvarez) (de) Vallejo, Manuel»). Ello permite su presencia en Lisboa el 17 de marzo de 1637, como se notifica en

pañía. Sin embargo, el hallar escrito en la vuelta de las hojas de cubierta anterior a la primera y a la segunda jornadas, en lo que suponíamos que eran muestras para el texto de un cartel de comedias: «Repp Paz» y «Rep^a Paz», respectivamente, nos condujo a pensar en la posibilidad de su utilización en Lisboa como borrador para después elaborar el cartel en limpio de una representación en Las Arcas por Alonso de Paz o Alonso de la Paz, en la primera parte de la temporada de 1637-1638, o bien en temporadas anteriores. El copista del manuscrito de *Los mártires del Japón* habría empleado como cubiertas la cara en blanco del papel citado, de diferente calidad del utilizado en el texto de su manuscrito. Dada la carestía de este material en la época, ese uso no resultaba extraño. El copista del manuscrito quizá dispuso de dicho papel, abandonado por inservible, y lo utilizó para cubierta anterior de dos de sus jornadas. Todo ello nos hizo preguntarnos por la posible presencia de Alonso de Paz en Lisboa. Éramos conscientes —advertíamos entonces, 1992— de que estábamos ante una hipótesis que no podíamos apoyar ni refutar por falta de datos más fiables, pero que deseábamos dejar apuntada en sus justos términos (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:130). Investigaciones posteriores sobre las actividades dramáticas de Alonso de Paz en esas fechas continúan sin permitirnos fundamentar más la cuestión. A este respecto, en la biografía de Alonso de Paz en *DICAT* se escribe: «en el caso de ser correcta su hipótesis (Reyes Peña y Bolaños 1992), este sería el único testimonio con el que hoy contamos sobre la estancia de este *autor* en Lisboa» (*DICAT*, s.v. «Paz, Alonso (o Alfonso) de (la) Paz»).

Si bien, como se observa en esta nómina, los títulos de comedias de Lope representadas en Las Arcas decrecen a partir de 1640 hasta el punto de que no hemos hallado ninguno, se trata de un fenómeno que afecta también a otros dramaturgos, debido a la falta de datos hallados en la documentación manejada, pero que podrían aparecer en futuras investigaciones. Ello no significa que la presencia del teatro español disminuyera en Las Arcas, pues nuestras compañías seguían visitándolo con sus respectivos repertorios, como hemos documentado, exceptuado el período

un cabildo municipal de esa fecha celebrado en Granada, y su participación posterior en el Corpus de dicha ciudad, el 11 de junio de 1637, como nosotros ya precisábamos (Reyes Peña y Bolaños Donoso, 1992:12).

comprendido entre el 1º de diciembre de 1640 (fecha de la sublevación de Portugal contra su adhesión al reino de Castilla y las guerras que la siguieron) y 1668 (año de la firma del tratado de paz), en el que no tenemos noticias de representaciones en Las Arcas (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:134). Un claro ejemplo de su vigencia posterior lo suministra el manuscrito *Títulos de comedias para la compañía de la legua que lebo de la Corte para representar en los lugares de la España, en Henero del ano de 1714*, a nuestro entender «una sátira política, que bajo el disfraz del repertorio de una compañía, critica la situación de España y Europa, a través de países, instituciones, estamentos, personas..., a los que se identifica con títulos de comedias» (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:242). Aunque el texto no fuera un repertorio real, como ha defendido algún crítico, este hecho no anula —en nuestra opinión— su valor como testimonio de los gustos y presencia del público de esta época, pues para que este tipo de composiciones tuvieran eco, era necesario que las comedias utilizadas le fuesen conocidas (Reyes Peña y Bolaños Donoso 1992:241-243), como advertíamos más arriba a propósito de *La comedia de comedias* de Pinto Brandão. En este caso, la mayoría de los títulos corresponden también a obras de Calderón, pero, junto a ellos, aparecen los de otros dramaturgos, entre ellos Lope de Vega.⁵³ Es decir, que a través de la representación o de la lectura, permanecían en el imaginario de los receptores. Por otra parte, esa mayoritaria presencia de títulos calderonianos era similar por estas mismas fechas en la cartelera teatral madrileña, donde este dramaturgo era también al que se acudía con más frecuencia. Recordemos que ya desde antes en dicha cartelera teatral las comedias de Lope competían con las de otros dramaturgos más jóvenes, esos «pájaros nuevos» que, como se lamentaba el Fénix en los últimos años del período *de senectute* —falleció en 1635—, pugnaban por arrebatarse la monarquía cómica.

Pues bien, si estas eran las obras de Lope representadas en estos dos corrales —Montería y Arcas— de las que hasta ahora poseemos noticia (véanse los Apéndices I y II, donde las recogemos de forma esquemática para facilitar su consulta)⁵⁴ y cuyo número se irá incrementando a medida que avancen las investiga-

53. Véase la relación de títulos en Reyes Peña y Bolaños Donoso [1992:242, n. 56].

54. En el modelo seguido en los Apéndices hemos procurado su semejanza formal y de contenido, aunque los datos disponibles han determinado introducir ciertas modificaciones en su tercera columna vertical. La exposición esquemática de los datos ha obligado a sacrificar matices en ellos, expuestos siempre en nuestro texto.

ciones —como hemos indicado—, lo que nos interesa ahora es mostrar en reconstrucción 3D esos dos lugares teatrales donde se representaron, de acuerdo con los objetivos propuestos en este trabajo.

RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DE LOS LUGARES DE REPRESENTACIÓN DE ESTE REPERTORIO DE COMEDIAS DE LOPE DE VEGA EN EL CORRAL DE LA MONTERÍA Y EN EL PATIO DE LAS ARCAS

Debido a las numerosas comedias citadas y, en particular, a la falta de noticias documentales, literarias e iconográficas conocidas que hubieran arrojado luz sobre sus respectivas puestas en escena, hemos optado por presentar en reconstrucción virtual realizada por nuestro Grupo de Investigación los dos lugares teatrales donde se representaron, para poder proyectar sobre ellos los datos incluidos por Lope en cada una de ellas respecto a la puesta en escena:

- El Corral de la Montería, erigido en el interior de los Reales Alcázares de Sevilla, en el denominado Patio del León-Montería, perteneciente a la Corona, y, por lo tanto, en terrenos de jurisdicción real aunque fue de uso público. Fue inaugurado en 1626, estuvo en funcionamiento hasta 1679, y fue destruido totalmente por un incendio en 1691. Durante su existencia, se mantuvo fiel a su estructura primitiva, pues las reformas a lo largo del tiempo apenas la afectaron.⁵⁵
- El Patio de las Arcas, de propiedad privada desde su levantamiento en 1593 hasta su incendio en diciembre de 1697 que lo calcinó por completo, pasó después a ser propiedad del Hospital Real de Todos los Santos de Lisboa, que lo reedificó, siendo destruido por el terremoto de 1755 que asoló la ciudad. Tras el incendio de 1697, sufrió una remodelación en su estructura, cambiando también de dimensiones y forma, lo cual nos obligó a distinguir dos etapas en su historia: una de 1593 a 1696-1697, y otra de 1707 a 1755.⁵⁶

55. Véanse, entre otros, Bolaños Donoso, Palacios, Reyes Peña, y Ruesga Navarro [2012]; y Reyes Peña y Palacios [2015 y 2017].

56. Reyes Peña y Bolaños Donoso [1991: 265-305 y 310-316].

Ambos han sido reconstruidos virtualmente, partiendo de unos presupuestos y una metodología que expondremos en la última parte de este trabajo. En imágenes 3D, visualizaremos la fisonomía de esos dos lugares donde las comedias de Lope aquí repertoriadas se representaron, con la firme intención de que dichas imágenes se contemplen en sus justos términos. Para ello, se debe tener en cuenta que mientras La Montería fue reconstruida en una sincronía correspondiente a su momento más acabado (1691), el Patio de las Arcas lo fue en una diacronía retroactiva, como indicaremos. Igualmente, es importante exponer los principios metodológicos básicos que han informado esas reproducciones, así como el relativismo con el que deben ser interpretadas.

En nuestro Grupo de Investigación hemos defendido siempre la necesidad del establecimiento y seguimiento de una rigurosa metodología en las reconstrucciones virtuales de corrales de comedias emprendidas, para que sus resultados fueran fiables y creíbles. Aunque siempre hipotéticas, como en todo ejercicio de este tipo, nos ha incentivado la máxima *sine qua non* de que su fidelidad fuera dentro de lo posible lo más cercana a la realidad de la época, en su contexto social, cultural, urbanístico y el largo etcétera de elementos que la conformaban. Aquí pretendemos mostrar al hilo de nuestra experiencia en las reconstrucciones virtuales de corrales (La Montería de Sevilla, el Patio de las Arcas de Lisboa y el espacio escénico del hispalense Corral de Don Juan), que, a partir de idénticos presupuestos metodológicos, cada una posee sus propias peculiaridades, sin que los caminos queden agotados con ellas, en dependencia de las respectivas circunstancias de partida: datos documentales, arqueológicos, gráficos e iconográficos conservados y encontrados; naturaleza, evolución y pervivencia de los lugares donde se erigieron y de los edificios colindantes; planimetría de época y su diacronía hasta llegar a la actual; transformaciones sufridas; padrones con sus dimensiones; materiales constructivos; descripciones coetáneas y posteriores; estudios realizados sobre ellos; ejemplos de otros espacios semejantes... y, en definitiva, el largo *desideratum* de elementos significativos, que contribuyan a trazar una fotografía lo más semejante posible a lo que fue su realidad como modelo a imitar, todo ello unido al concurso imprescindible de profesionales en las distintas disciplinas que configuran el hecho teatral. Somos conscientes de que ese *desideratum* es difícil de alcanzar en su totalidad, pero es siempre deseable y primer punto de partida.⁵⁷

57. Véanse las investigaciones del Grupo en <http://investigacionteatrosiglodeoro.com>.

Debido a ello, hemos seleccionado hasta este momento corrales que contaban con una completa y dilatada investigación histórica-filológica previa, que nos eran ya familiares, si bien dejando de forma continua las puertas abiertas a nuevos descubrimientos, que en más de una ocasión han aportado testimonios valiosísimos que nos han obligado a replantear, a base de continuos avances y retrocesos, los resultados conquistados. Otro factor fundamental es el firme convencimiento de que una investigación no está nunca acabada, sino a expensa de esos nuevos hallazgos que a veces confirman hipótesis realizadas por falta de datos, siempre justificadas y advertidas, y otras las descartan. Ello supone un proceso de reflexión continua y un diálogo permanente entre los especialistas de las distintas disciplinas que constituyen el hecho teatral.

Aunque la metodología, a partir de estos parámetros básicos, fue surgiendo de una manera natural, a medida que abordábamos la reconstrucción virtual de otros corrales, percibimos que, partiendo de los mismos presupuestos básicos, el Patio de las Arcas, requería para su reconstrucción en 3D un recorrido distinto del seguido en La Montería. Mientras que en este contábamos con un detallado dibujo de su momento más acabado, el conocido como «plano de Simancas» (Imagen 1) (si bien no

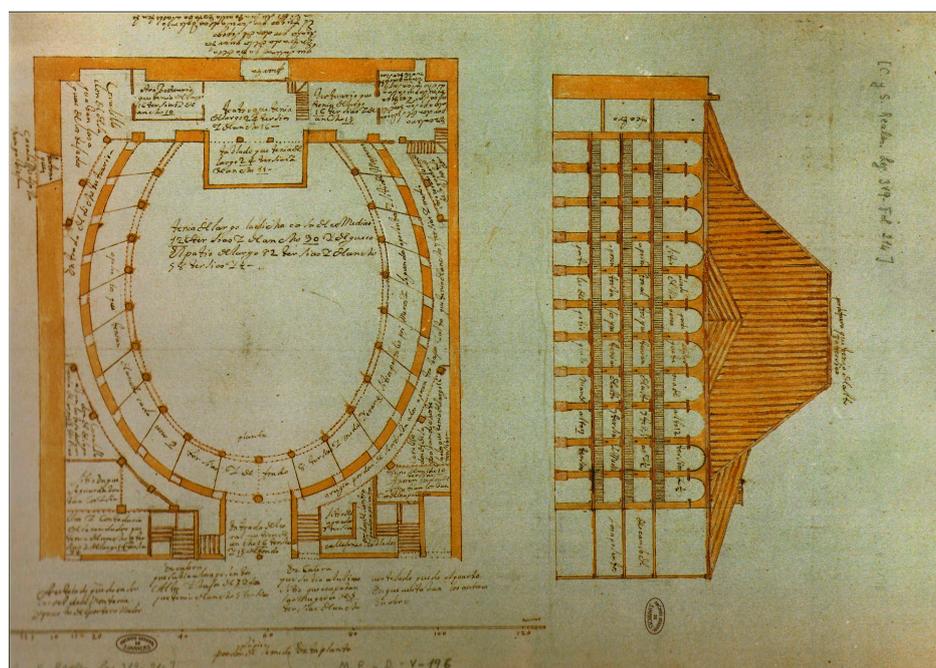


Imagen 1: Dibujo de Simancas. Planta y alzado [Archivo General de Simancas (MPD-5-196)].

es un plano sino un dibujo como la investigación puso de manifiesto), en Las Arcas este no existía. Es verdad que se había conservado un plano realizado por un ingeniero portugués (siglo XIX-primer mitad del XX), que lo reproducía en una sincronía anterior al terremoto de 1755, basado en la descripción de un documento notarial conservado, pero eso era todo (Imagen 2). Para más problemas, el Patio, a diferencia de La Montería, había experimentado transformaciones significativas en su evolución, entre otras, su ampliación y cambio de orientación y forma, distinguiendo en ella dos etapas (1593-1597 y 1698-1755), como se ha indicado, las cuales había que considerar al reconstruir su historia (Imagen 3).

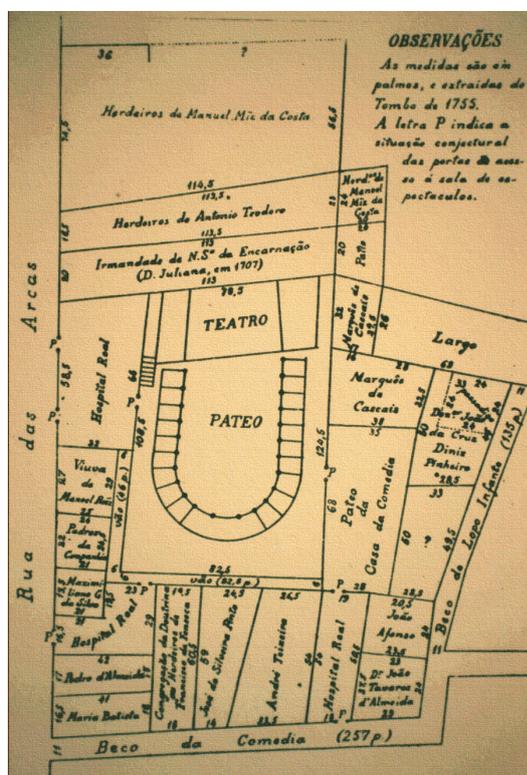


Imagen 2: Planta del Patio de las Arcas y de los predios vecinos en 1755, diseño del Coronel ingeniero Augusto Vieira da Silva (G. de Matos Sequeira, Teatro de outros tempos..., lám. ant. a p. 97).

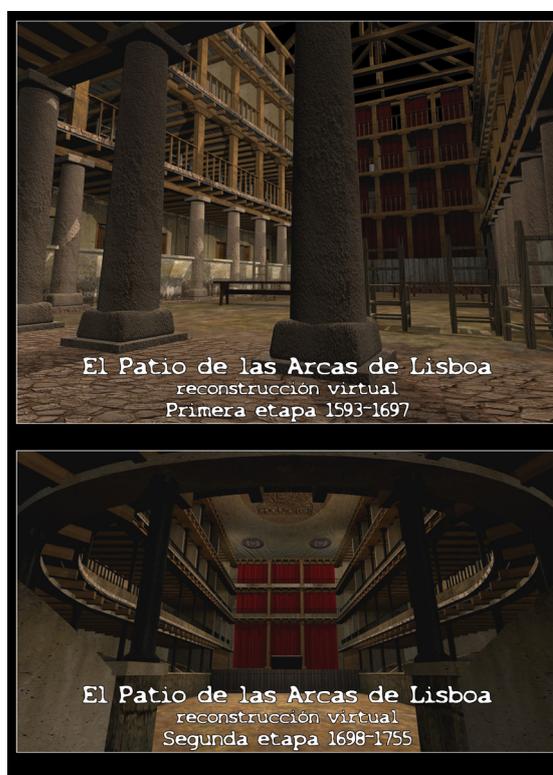


Imagen 3: Etapas de la reconstrucción virtual del Patio de las Arcas.

Así como de La Montería se habían conservado las murallas de medianería de la parcela donde se erigió (Imagen 4), en Las Arcas no se había conservado ni si quiera

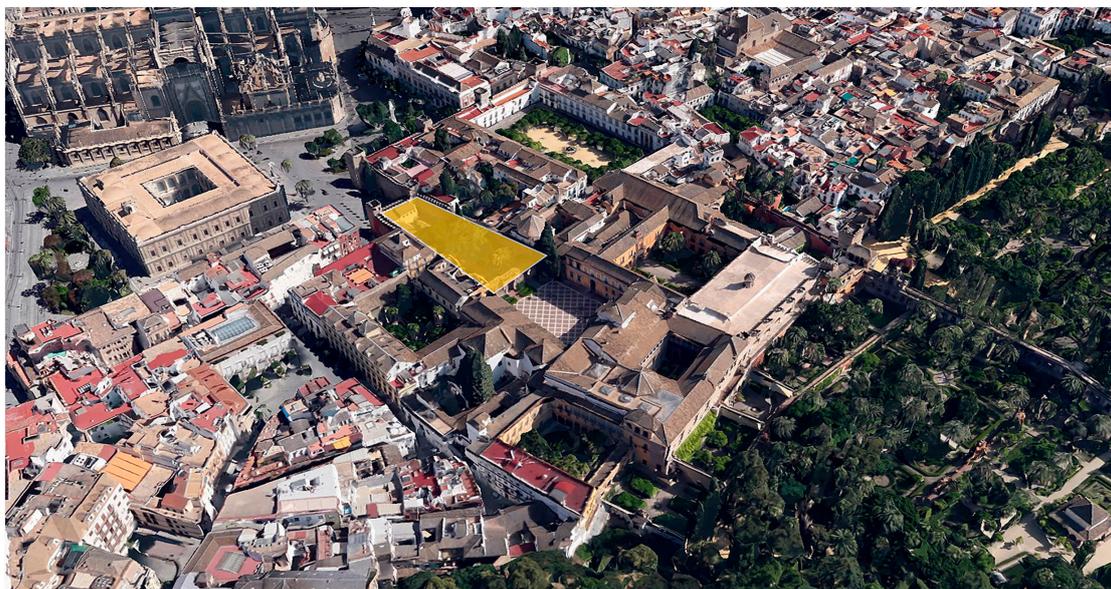


Imagen 4: Localización de la parcela del Corral de la Montería.

la topografía del terreno donde se levantó, allanado por las reformas urbanísticas realizadas tras el terrible terremoto por el ilustrado Marqués de Pombal. De forma paralela a la empleada para La Montería, acudimos a la planimetría conservada de la parte *Baixa* de Lisboa, que nos facilitaba el lugar aproximado de su levantamiento durante su primera etapa de vida (1593-1696/1697), con la superposición de dos planos: uno posterior realizado tras el desgraciado acontecimiento sobre otro de 1650, anterior al mismo. La documentación, en cambio, suministraba más cumplida información, que fuimos barajando y reflejándola sobre el papel. Una maqueta de 1955-1958, mandada construir con los datos ofrecidos por la documentación radicada en un «Tombo» de 1755, expuesta en el Museo Municipal de Lisboa, ofrecía también datos palpables sobre la situación y forma del Patio de las Arcas en su segunda etapa (1707-1755).

Con estos mimbres tan diversos de los manejados en el caso de La Montería, decidimos enfrentarnos al Patio de las Arcas, convencidos de que su reconstrucción sería necesariamente más hipotética que la del Corral de la Montería, del que se había conservado una especie de fotografía bastante fiel de su realidad en el momento que se hallaba más acabado (Imágenes 5, 6 y 7). No obstante, continuaríamos fieles a nuestros presupuestos de base, pero ¿por dónde empezar en el caso de Las Arcas? Obligados por las circunstancias, decidimos emprender su reconstrucción en una diacronía retroactiva, comenzando por su segunda etapa, que era para

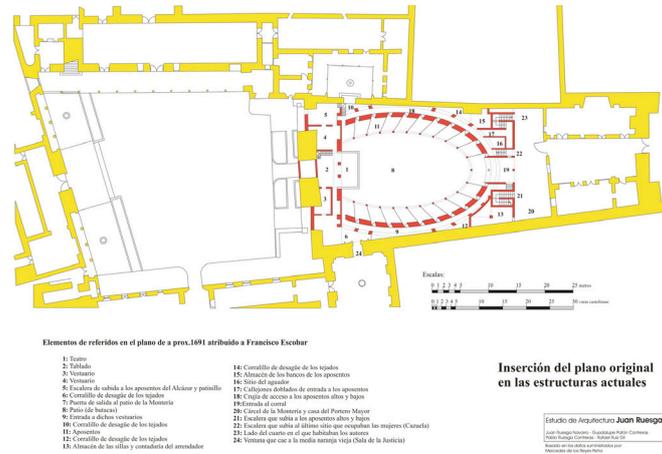


Imagen 5: Inserción del plano original del Corral de la Montería en las estructuras actuales.



Imagen 6: Maqueta virtual del Corral de la Montería.



Imagen 7: Vista general del interior del Corral de la Montería.

la que disponíamos de más datos fiables, y remontándonos desde ella a la primera, de acuerdo con los datos documentales que poseíamos, completados con la planimetría existente de esa parte de la urbe; las soluciones que aportaban corrales castellanos de su misma tipología; las noticias derivadas de comedias de las que se tenía constancia que eran las mismas que se habían representado en él y, por lo tanto, con las mismas necesidades escenográficas; la tipología y materiales constructivos de la época; las escasas noticias que hallábamos en textos literarios y cronísticos, y en relaciones coetáneas de testigos de vista; los diversos tipos de iluminación natural y artificial; la altura de los edificios; la diversa tipología de las ventanas y escaleras; la iconografía... y un largo etcétera, que nos obligó a visitar cámara en mano en varias ocasiones la parte antigua de la ciudad, hasta ir conformando en nuestra imaginación esa especie de fotografía robot, que después trasladamos a 3D.

Tras toda esta conjunción de factores, reconstruimos virtualmente el Patio con la conciencia de un resultado solo aproximadamente fiel a cómo pudo ser y conscientes a la vez de su carácter hipotético, evidente ante la imposibilidad de reconstruir el contexto urbanístico colindante, pues no lo permitían la complejidad de los datos conocidos y la ausencia de ellos. Partimos desde el principio de la convicción de reconstruir sobre un terreno plano, existiendo la constatación de que no lo era, por las distintas alturas de los pasillos y escaleras que comunicaban unas casas vecinas con otras, imposibles de reconstruir por desconocimiento exacto de la topografía del terreno, que hasta ahora continuamos ignorando. De ahí que tomáramos como punto de arranque la decisión de levantarlo durante su primera etapa sobre un terreno allanado, fruto de las reformas urbanísticas en el trazado de la ciudad impulsada por el Marqués de Pombal (Imágenes 8 y 9).

Este ejemplo avala nuestra afirmación de que una reconstrucción virtual siempre es una hipótesis, que advertimos para evitar todo tipo de engaño con la realidad, pues a veces y a medida que avanzan las herramientas digitales se puede caer en la confusión entre ficción y realidad en el caso de personas poco cultas respecto a nuestro pasado histórico o de personas no acostumbradas al uso de esos medios. Es más, incluso en ocasiones la reconstrucción llega a alcanzar tal grado de fidelidad que produce el efecto óptico conocido como el “engaño a los ojos”, propio de los siglos áureos con la técnica de la perspectiva aplicada a la escenografía, hasta tal punto que en alguno de nuestros trabajos se nos ha formulado la pregunta “¿realidad o ficción?”. El mejor elogio que se puede hacer de una reconstrucción virtual.



Imagen 8: Reconstrucción virtual del interior del Patio de las Arcas en su primera etapa (1593-1696/1697).

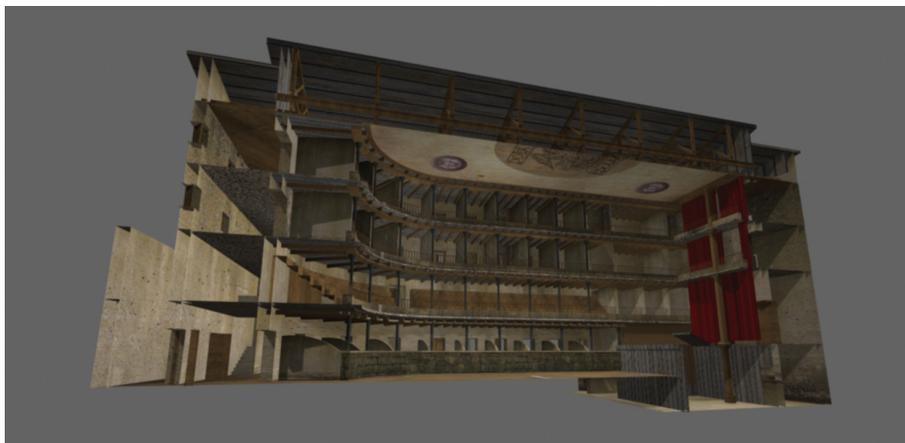


Imagen 9: Reconstrucción virtual del interior del Patio de las Arcas en su segunda etapa (1707-1755). Sección longitudinal.

Un caso aún más teñido de hipótesis en la graduación que presentamos basada en la experiencia de reconstrucción virtual de corrales por nuestro Grupo de Investigación fue la reconstrucción del espacio escénico y puesta en escena de *El viejo enamorado*, pieza de Juan de la Cueva, representada en el hispalense Corral de Don

Juan, en 1580 (Reyes Peña 2014). Para imaginar la estructura de este corral de comedias, particularmente de su espacio escénico, sin disponer de restos arqueológicos ni iconográficos, recurrimos a la detallada descripción del edificio donde estuvo albergado suministrada por Celestino López Martínez [1940:24-26], basada en los datos ofrecidos por un documento notarial de 1553.⁵⁸ Se trataba de un gran corral de vecinos, perteneciente a la collación de Santa María la Mayor (Catedral). Según este erudito,

El corral lo formaban catorce grandes almacenes subterráneos y entresuelos, un cuerpo de edificio de dos pisos con cuarenta y dos viviendas familiares, corredores altos y bajos descubiertos con barandas de madera al patio principal, y once casas accesorias paredañas, cinco de ellas con vistas a la calle Mesón del Moro y las otras seis rodeaban el inmueble desde la puerta de entrada al Corral, frontera a la botica de las Aguas, hoy calle Guzmán el Bueno, hasta la que fue calle Cruces y Cisne y ahora se llama Fabiola [1940:25].

Aunque su primitiva fisonomía de corral de vecinos no se haya conservado, podemos imaginarla por semejanza con otras viviendas de este género aún existentes en la ciudad hispalense. Así, el Corral de comedias de Don Juan debió ser —de acuerdo a la descripción de 1553—, semejante al sevillano corral de vecinos del Conde, en la calle Santiago (collación de Santa Catalina), conservado hoy convertido en apartamentos, tras una reconstrucción que ha mantenido la disposición arquitectónica del edificio histórico (Imagen 10). Sus noticias se remontan al siglo XVI, y a principios del XIX era considerado el mayor de la ciudad. Patrimonio Histórico Cultural desde 1980, las importantes obras de reformas para su restauración y conversión en apartamentos fueron ejecutadas entre 1981 y 1984. Si bien el interior tuvo que sufrir grandes transformaciones, su estructura externa y sus características estéticas fueron preservadas.

Para levantar hipotéticamente, pero con cierto fundamento y verosimilitud, el corral de comedias de Don Juan nos hemos servido de la planimetría de la ciudad hispalense y de la comparación de las parcelas que hoy ocupan el corral de vecinos del Conde —que empleamos como elemento comparativo— y la parroquia de Santa Cruz —edificada sobre lo que fue el corral de Don Juan—. Ejercicios posteriores de

58. Al no localizar el citado investigador sus fuentes de información, no hemos podido revisar personalmente la descripción que reproducimos a continuación.



Imagen 10: Vista fotográfica del interior del actual Corral del Conde (antiguo corral de vecinos).

reconstrucción virtual de corrales de comedias y puestas en escena nos han mostrado que alguna solución hipotética adoptada en *El viejo enamorado*, cuyo frente escénico reconstruimos para esta pieza (Imagen 11), no era válida para el escenario de La Montería. En concreto, nos referimos a la forma y colocación en escena de la escalera



Imagen 11: Reconstrucción virtual del frente escénico del Corral de comedias de Don Juan.

icono del monte: portátil con ruedas, que permitían su salida y entrada al vestuario por uno de los huecos frontales que le daban acceso desde el tablado (Imagen 12). En el escenario de La Montería, en cambio, la elevada altura existente desde el suelo del tablado a la primera galería al fondo de él requería una escalera de muchos peldaños altos y estrechos, que hubiera sido molesta y peligrosa para los actores, requiriendo



Imagen 12: Monte con cueva en su parte superior en el Corral de comedias de Don Juan.

otras soluciones (Imágenes 13 y 14). Y ello no era por falta de justificación de nuestra primera propuesta, pues la autorizaba un documento de 1674 para el madrileño Corral de la Cruz y la altura del piso de la primera galería del Corral del Conde, que utilizábamos como elemento comparativo —insistimos—, sino simplemente por su falta de validez para La Montería (Reyes Peña y Palacios 2017:112-117), siendo posibles ambas soluciones, según las peculiaridades propias de cada corral.

Estas sencillas consideraciones abren la puerta a las diversas formas de abordar un trabajo de este tipo y a la justa valoración de los resultados obtenidos, estimulando el deseo de emprenderlo, a pesar de las muchas interrogantes que plantea y su carácter siempre hipotético, que debe advertirse, pues hay datos que ninguna de las disciplinas conjugadas puede facilitar. Tras estas reflexiones, estamos con-

vencidos de que el interesado sabrá configurar sobre nuestras reconstrucciones virtuales (de las que aquí hemos expuesto una pequeña muestra) la puesta en escena proyectada por Lope en cada una de sus comedias mediante las acotaciones explícitas e implícitas. El *autor* las adaptaría a las condiciones ofrecidas por los diversos corrales que visitaban con sus respectivos repertorios, gozando, una vez comprado el manuscrito, de total libertad para ello.



Imagen 13: El monte en el Corral de la Montería.



Imagen 14: Posiciones del monte en La Montería con tabladillos laterales.

APÉNDICE I
PATIO DE LA MONTERÍA

TEMPORADA	AUTOR DRAMÁTICO	FECHA DE REPRESENTACIÓN	TÍTULO OBRA de LOPE
1627/1628	Manuel Simón	“Primavera”	<i>A la villa voy [y de la villa vengo]</i> <i>Lo que ha de ser</i> <i>El marqués de las Navas</i> <i>La intención castigada</i>
1631/1632	Antonio [García] de Prado	Desde 9 diciembre...	<i>Amor con vista</i> <i>El piadoso aragonés</i> <i>El marqués de las Navas</i>
1637/1638	Tomás Fernández	15 de octubre... 80 repr.	<i>La gobernadora de Italia</i> <i>La intención castigada</i> [<i>El intento castigado</i>] <i>Engañar sin engañar</i> [<i>Engaño en la verdad ¿?</i>] <i>La más injusta venganza</i> [<i>La corona de Hungría y</i> <i>la injusta venganza</i>]
1638/1639	Manuel [Álvarez] Vallejo	10 de marzo... 30 rep.	<i>El castigo sin venganza</i>
1640/1641	Antonio de Rueda	diciembre	<i>Barlaam y Josafat</i>
1640/1641	Lorenzo Hurtado [de la Cámara]	26 diciembre / 12 febrero 1641	<i>Si no vieran las mujeres</i>
1641/1642	Francisco Vélez de Guevara Francisco Álvarez de Miranda Pedro Cobaleda	21 de septiembre / 10 de diciembre	<i>Del ser esclavo a rey</i> [<i>El esclavo de Roma</i>] <i>Los reyes de la campana</i> [<i>La campana de Aragón</i>]

TEMPORADA	AUTOR DRAMÁTICO	FECHA DE REPRESENTACIÓN	TÍTULO OBRA de LOPE
1641/1642	Bartolomé Romero	29 de diciembre / 26 febrero 1642	<i>Nunca mucho costó poco</i>
1642/1643	Manuel Vallejo	7 noviembre / martes Carnaval 1643	<i>La esclava de su galán</i> <i>La corona de Hungría</i> <i>La mocedad(es) de Roldán</i>
1643/1644	Manuel Vallejo	2º día Pascua / Corpus	<i>Los tres mártires de España</i> [<i>Los primeros mártires de Japón</i>]
1643/1644	Juan Rodríguez de Antriago	3 noviembre / 21 diciembre	<i>La esclava de su galán</i> <i>Los peligros de la ausencia</i> <i>El truhán del cielo [y loco santo]</i>
1673/1674	Bernardo de la Vega	2º día Pascua / Corpus	<i>Los Tellos</i> (I y II parte) <i>San Agustín [¿La conversión?]</i>

APÉNDICE II
PATIO DE LAS ARCAS

TEMPORADA	AUTOR DRAMÁTICO	FECHA DE REPRESENTACIÓN, LICENCIA O NOTICIA	TÍTULO OBRA de LOPE
1609/1610	Antonio Granados	Entre 17/10/1609 y 1/1/1610 12/10/1609 (licencia) 15/10/1609 (licencia)	<i>Carlos V en Francia</i> <i>Estefanía la desdichada</i> <i>La prueba de los amigos</i>
1610/1611	Alonso de Riquelme	27/7/1610 (licencia)	<i>La batalla del honor</i>
1612/1613 1612/1613	Domingo Balbín	31 de octubre de 1612 (licencia) Entre 12/12/1612 y 28/1/ 1613	<i>El caballero del Sacramento</i> <i>El cardenal de Belén</i>
1615/1616	Pedro de Valdés	9/1/1616? (licencia)	<i>La dama boba</i>
1617/1618	Antonio Granados	9/9/1617 (licencia) 22/9/1617 (licencia) Entre 2/10/1617 y 25/12/1617	<i>El cuerdo loco</i> <i>Pedro Carbonero</i> <i>Carlos V en Francia</i>
1618/1619	?	6/4/1618 (licencia)	<i>La discordia en los casados</i>
1620/1521	Pedro Cebrián	19/11/1620 (licencia)	<i>Quien más no puede</i>
1622/1623	Juan bautista Valenciano	21/3/1622 [el 23 fue Miércoles de Ceniza] (licencia)	<i>El desdén vengado</i>
1623/1624	Antonio de Granados	8/11/1621 (licencia) Temporada 1623/1624	<i>El príncipe despeñado</i> <i>La corona merecida</i>
1625/1626	Manuel Simón	20/12/1625 (licencia)	<i>Lo que ha de ser</i>
1630/1631	Antonio de Prado	7/12?/1630 (licencia) 12 y 14/12/1630 (licencias)	<i>Sin secreto no hay amor</i> <i>Amor con vista</i>
1631/1632	Antonio de Prado	10 de abril de 1631 (licencia) 10 de abril de 1631 (licencia)	<i>El piadoso aragonés</i> <i>El Marqués de las Navas</i>
1637/1638	Manuel Vallejo	17/3/1637 (noticia documental)	<i>Los mártires del Japón</i>

BIBLIOGRAFÍA

- ARTELOPE. *Base de datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, J. Oleza, dir., Universitat de València, Valencia, 2012, en línea, <artelope.uv.es>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Lorenzo Hurtado y el año dramático sevillano de 1640/1641», *Diablotexto*, IV-V (1997-1998), pp. 43-59.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «De la inventiva a la razón (pero menos), o de Lope a Trigueros», en *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, ed. M.G. Profeti, Alinea Editrice, Florencia, 2000, vol. 3, pp. 97-128.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-1625)», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. O. Gorsse y F. Serralta, Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 77-94.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, coord., *Rutas del Teatro en Andalucía*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2010, en línea, <www.rutasteatroandalucia.es>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, y Mercedes de los REYES PEÑA, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II, Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 I-III (1989), pp. 863-901.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, y Mercedes de los REYES PEÑA, «Presencia de comediantes [españoles] en Lisboa (1580-1607)», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. M.L. Lobato, Reichenberger, Kassel, 1990, pp. 63-86.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, Vicente PALACIOS, Mercedes de los REYES PEÑA, y Juan RUESGA NAVARRO, «El corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual», *Teatro de Palabras*, VI (2012), pp. 221-248, en línea, <www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Monteria.pdf>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- CASTRO, Américo, ed., véase Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla / El vergonzoso en Palacio*, 1922.
- CATCOM = *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, T. Ferrer Valls et al., en línea, <http://catcom.uv.es/>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.

- CLEMIT* = *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales (CLEMIT)*, dir. H. Urzáiz, Universidad de Valladolid, Valladolid, en línea, <<http://buscador.clemit.es/>>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- CORNEJO, Manuel, «*La esclava de su galán* (¿1626?): nuevos datos acerca de las estancias sevillanas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, IX (2003), pp. 195-210.
- CRIVELLARI, Daniele, «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaam y Josafat*», *Revista de Literatura*, LXXVII (2015), pp. 75-91.
- CRUZ PALMA, Óscar de la, «*El Barlaam y Josafat* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, V (1999), pp. 73-82.
- DICAT* = *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dir. T. Ferrer Valls, Reichenberger Kassel, 2008.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, ed., *Barlaán y Josafat*, Teatro Antiguo Español, Madrid, 1935, vol. 8.
- FERRER VALLS, Teresa, «Actores del siglo XVII. Los hermanos Valenciano y Juan Jerónimo Almella», *Scriptura. Estudios sobre el teatro del siglo XVII*, ed. L. González, XVII (2002), pp. 133-159.
- FERRER VALLS, Teresa, «*Los Tellos de Meneses* de Lope de Vega en la conformación del ideal de labrador digno», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2011), pp. 44-65.
- GRANJA, Agustín de la, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en *Estado del teatro español en el Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J.M. Ruano de la Haza, Dovehouse Editions Canada, Ottawa, 1989, pp. 57-79.
- GRUPO DE INVESTIGACIÓN TEATRO SIGLO DE ORO (BOLAÑOS, DE LOS REYES, PALACIOS, RUESGA), «Reconstrucción virtual del Patio de las Arcas de Lisboa / O Pátio das Arcas de Lisboa: reconstrução virtual», coords. M. de los Reyes Peña y J. Camões, vídeo en versión española y portuguesa, Centro de Estudos de Teatro de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, el 17 de octubre de 2013, en línea, <<https://www.youtube.com/watch?v=Poc96548rwe/>>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, ed., *La esclava de su galán*, Círculo Literario Comercial, Imprenta de C. González, Madrid, 1856.
- HTPONLINE - DOCUMENTOS PARA A HISTÓRIA DO TEATRO EM PORTUGAL, Universidad de Lisboa, Facultad de Letras, Centro de Estudos do Teatro, financiado por la

- Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/HAH/72397/2006), en línea, <<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/default.htm>>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- LLORDEN, Andrés, «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», *Gibraltar. Revista del Instituto de Estudios Malagueños*, XXVII (1975), pp. 169-200.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI. Estudio documental*, Imprenta Provincial, Sevilla, 1940; ed. facs.: Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla (Azulejos, nº 40), 2012.
- MATOS SEQUEIRA, Gustavo de, *Teatro de outros tempos. Elementos para a História do Teatro Português*, Typ. Ottosgrafica, Lisboa, 1933.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, ed., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, RAE, Madrid, 1890-1913, 15 vols.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *El marqués de las Navas*, en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España...*, Andrés García de la Iglesia, Madrid, 1657, pp. 254-270.
- MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla / El vergonzoso en Palacio*, ed. A. Castro, Espasa Calpe, Madrid, 1922.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica* [1940], trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Manuscritos impresos del teatro áureo», en *La comedia española en sus manuscritos*, eds. M. Rodríguez Cáceres, F.B. Pedraza .Jiménez y E.E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2014, pp. 355-380.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- PRINGLE, R.V., «Documentos relativos a la familia de Juan Bautista Diamante (1625?-1687)», en línea, <<http://www.nesms.org.uk/rvp/diamante/sumario.html>>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- RENNERT, Hugo, «Notes on the chronology of the Spanish Drama», *Modern Language Review*, II (1906-1907), pp. 331-341.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Venta de un repertorio de comedias (Sevilla, 1620)», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, eds. A.R. Lauer y H.W. Sullivan, Peter Lang, Nueva York, 1997 («Ibérica», 20), pp. 460-473.

- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Notas sobre una estancia desconocida de Antonio de Prado en Lisboa y tres obras de Lope de Vega», *Diablotexto*, IV-V (1997-1998), pp. 221-244.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «En torno a la actriz Jusepa Vaca», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997, y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, eds. J.A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez, Universidad de Granada, Granada, 1998, pp. 81-114.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «El Corral de la Montería de Sevilla», en *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2006, pp. 19-60.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Presencia de Antonio de Escamilla en Lisboa y conflicto entre jurisdicciones (1688)», en *Estudios. Para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, eds. I. Almeida, M.I. Rocheta y T. Amado, Departamento de Literaturas Românicas. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007, pp. 783-806.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Una comedianta española procesada por la Inquisición portuguesa (1619)», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coords. J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia, CSIC, Madrid, 2009, pp. 577-589.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Espacio dramático y espacio escénico en *El viejo enamorado* de Juan de la Cueva», dir. F. Sáez Raposo, *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2014, pp. 25-82.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, y Piedad BOLAÑOS DONOSO, «Tomás Pinto Brandão: *La comedia de comedias*. Introducción, edición y notas», *Criticón*, XL (1987), pp. 81-159.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, y Piedad BOLAÑOS DONOSO, «El Patio de las Arcas de Lisboa», en *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, VI (1991), pp. 265-315.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, y Piedad BOLAÑOS DONOSO, «Presencia de comediantes

- españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, eds. H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, Almería, 1992, pp. 105-134.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, y Piedad BOLAÑOS DONOSO, «Loa para empezar en Lisboa. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, vol. 2, pp. 819-830.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, y Piedad BOLAÑOS DONOSO, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)», en *El Escritor y la Escena. Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de México, Ciudad Juárez, 1993, pp. 229-273.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, y Vicente PALACIOS, «Los dos amantes del cielo, de Pedro Calderón de la Barca. Análisis de una hipotética representación en el Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, XI (junio 2015), pp. 44-123.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, y Vicente PALACIOS, «Lope y las tramoyas. Reconstrucción virtual en el Corral de la Montería de diversos tipos de maquinaria escénica utilizados por el Fénix en sus comedias escritas para o representadas en corrales», en *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (I). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, ed. T. Ferrer Valls, Anejos de *Diablotexto Digital*, II (2017), pp. 82-137.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva María, *La puesta en escena de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por Inmaculada Urzainqui Miqueleiz, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2014.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Imprenta de E. Rasco, Sevilla, 1898; ed. facs. con «Prólogo» y «Apéndice bibliográfico» por P. Bolaños Donoso y M. de los Reyes Peña, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, Sevilla, 1994.
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII e siècle*, Presses Universitaires, Burdeos, 1984, 2 vols.

- SOUSA, José Pedro, *A Arte e o ofício do Teatro em Portugal no século XVII*, tesis doctoral dirigida por J. Camões, Universidad de Lisboa, 2018, en línea, <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/34786?mode=full/>>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- TRIGUEROS, Cándido María, *La esclavizada*, introducción y texto de P. Bolaños Donoso, *Stichomythia. Revista de teatro español contemporáneo*, III (2005), pp. 1-104.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Engañar sin engañar (El engaño en la verdad)*, en línea, <<https://books.google.es/>>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Parte veynte y dos de las comedias del Fénix de España*, Pedro Vergés, Zaragoza, 1630.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Veinticuatro parte perfecta de las comedias del Fénix de España [...] sacadas de sus verdaderos originales*, Pedro Vergés, Zaragoza, 1641.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Parte veintecinco, perfeta y verdadera*, Viuda de Pedro Vergés, Zaragoza, 1647.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Vega del Parnaso*, Imprenta del Reino, Madrid, 1637; ed. crítica y anotada por el Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirs. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, 3 vols.