

# *Didacticum Iudicrum*. Contexto de representación y pragmática de la fiesta cortesana *La corte en el Valle* (1660)

## *Didacticum Iudicrum*. Context of Representation and Pragmatics of the Courtly Theatre *La corte en el Valle* (1660)

**Gema Cienfuegos Antelo**

<http://orcid.org/0000-0003-0572-537X>

Universidad de Valladolid

ESPAÑA

[gema.cienfuegos@uva.es](mailto:gema.cienfuegos@uva.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 385-405]

Recibido: 25-12-2021 / Aceptado: 08-03-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.26>

**Resumen.** *La corte en el Valle* es una fiesta teatral cortesana de singular hechura metaficcional, que apenas ha recibido atención por parte de la crítica más allá del acontecimiento histórico que inspiró su composición: la Paz de los Pirineos y los desposorios de la infanta María Teresa con Luis XIV en 1660. Una exhaustiva revisión de la documentación conservada, así como el análisis de la obra, *dramma in musica*, escrita en colaboración entre Avellaneda, Matos y Villaviciosa, arrojan datos novedosos sobre las circunstancias del encargo y la representación de la comedia en Valladolid ligadas al auto calderoniano *El lirio y la azucena*.

**Palabras clave.** Fiesta teatral cortesana; género operístico; metaficción.

**Abstract.** *La corte en el Valle* is a courtly theatrical festivity of singular metafictional make-up that has hardly received any attention from critics beyond the historical event that motivated its representation (the Peace of the Pyrenees and the marriage of the Infanta María Teresa with Luis XIV). An exhaustive review of the

preserved documentation, as well as the in-depth analysis of this play, *dramma in musica* (collaborated between Avellaneda, Matos and Villaviciosa), shed new information on the circumstances of the commission and the performance of the comedy in Valladolid, which have an impact on the *auto sacramental* by Calderón, *El lirio y la azucena*.

**Keywords.** Courtly theatrical festivity; Operatic genre; metafiction.

### 1. EL FIN DE «LA MORTAL RAZÓN QUE LLAMAN GUERRA»

Tras veinticuatro años de contienda entre los reinos de España y Francia, el 4 de junio de 1659 don Antonio de Pimentel y el cardenal Jules Raymond Mazarin firmaban en París un anhelado acuerdo de paz en cuyas cláusulas se incluía el matrimonio de la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, con Luis XIV de Francia. Este tratado preliminar logrado por la embajada de Pimentel sería ratificado por los monarcas en sus respectivas cortes apenas unas semanas más tarde; sin embargo, no por ello se logró desvanecer la desconfianza históricamente arraigada entre ambos reinos, motivo por el cual cuestiones de sustancial relevancia para la corona española —como las propias capitulaciones matrimoniales— requirieron que el válido, don Luis Méndez de Haro, partiera enseguida a la frontera del Bidasoa a fin de tratarlos personalmente con el cardenal Mazarino.

La conferencia de paz entre ambos plenipotenciarios se prolongó durante varios meses, por lo que la firma del Tratado de los Pirineos no se oficializó hasta el 7 de noviembre de 1659. Apenas unos días más tarde, ya publicadas las paces, Haro tomó el camino de vuelta hacia la corte como artífice de la paz, de manera que fue recibido como un héroe, con los honores y demostraciones festivas acostumbradas (luminarias, máscaras, toros, etc.) a su paso por las ciudades que en la primavera siguiente habrían de acoger a la ingente comitiva que acompañaría a la infanta en sus desposorios: Burgos, Vitoria y San Sebastián, entre las principales, itinerario que sería aprovechado por el válido para prevenir a las autoridades locales de la intendencia y preparativos que el paso y la estancia de la familia real iban a requerir.

Mediante el análisis de la abundante documentación existente en los archivos municipales, así como en el Archivo General de Simancas, principalmente, el historiador Lynn Williams ofrece una reconstrucción minuciosa de las sucesivas jornadas a los Pirineos que llevaron a cabo, en primer lugar, sendos mandatarios y, a continuación, los monarcas de Francia y España hasta que, al fin, el Tratado se logró certificar mediante la boda por poderes en Fuenterrabía el 3 de junio de 1660, el solemne juramento de la concordia por parte de los reyes tres días después y finalmente la entrega de la infanta a la corte francesa, que celebraría la ceremonia nupcial en la iglesia de San Juan de Luz el 9 de junio, antes de emprender rumbo a París<sup>1</sup>.

1. Williams, 2008.

Los desencuentros y tensiones previos a la firma —el «último duelo» entre Haro y Mazarino, según Williams— ocasionan un retraso de más de tres semanas en la celebración de los desposorios y, por tanto, en el regreso de los monarcas: la reina retorna directamente a Madrid después de la boda y el rey se desvía hacia Valladolid, donde llegará el 18 de junio pero, contra lo previsto, sin don Luis de Haro, ya que el valido aún hubo de permanecer en la frontera dos semanas más.

## 2. NOTICIA CONTRASTADA: UN REY SIN EL DON DE LA UBICUIDAD

De la discordancia existente entre la planificación del viaje y su materialización en tiempo real provienen en buena medida los errores o imprecisiones en la noticia que han dado algunos trabajos sobre la febril actividad festiva y teatral que se desarrolló entre Madrid y San Sebastián con motivo de la Paz de los Pirineos. Nos centraremos aquí en el escenario vallisoletano, parada excepcional del monarca en su itinerario de vuelta, donde dicha discordancia se puede apreciar con claridad al comparar la marcha de los preparativos, que se refleja en las actas de los plenos municipales y del cabildo de la Cofradía de San José (convocados al efecto desde agosto del año anterior), y el relato de los festejos llevados a cabo en la capital del Pisuerga, recogidos en una anónima relación de sucesos impresa en 1660, así como en la detallada crónica del periplo del rey escrita por Leonardo del Castillo, que formaba parte del séquito del monarca<sup>2</sup>. Nuestro foco de interés se centra en las obras teatrales que se encargaron a Madrid, en concreto, los autos de Calderón para el Corpus que, definitivamente, Felipe IV no llegó a ver en Valladolid, y la fiesta cortesana *La corte en el Valle* que se representó en el Salón de Saraos del palacio el 20 de junio de 1660<sup>3</sup>.

La apoteosis festiva que se dispuso a preparar la ciudad del Pisuerga para recibir a sus dos hijos más ilustres, Felipe IV y su valido don Luis de Haro, han sido objeto de diversos estudios historiográficos realizados a partir del expurgo exhaustivo de la abundante documentación que se conserva; estos trabajos dan cuenta de los planeamientos organizativos, económicos, urbanísticos y artísticos que supuso la real visita y, además, aportan una visión global sobre las expectativas que generó en la ciudad el acontecimiento<sup>4</sup>. El hecho es que la ocasión comportaba un alcance que para Valladolid transcendía lo puramente festivo; de acuerdo con la historiadora Lourdes Amigo Vázquez, la que había sido Corte bajo el auspicio del duque de Lerma no podía medirse con Madrid, pero sí ostentar su relevancia en Castilla mediante «una manifestación palpable de la grandeza y el poder de sus organizadores y protagonistas y, en última instancia, de toda la urbe»<sup>5</sup>. Así lo había interpretado también Martí y Monsó:

2. *Relación verdadera*, 1660; Castillo, *Viaje del rey*, 1667.

3. Damos por hecho que, como era costumbre, la fiesta constó también de piezas de teatro breve, pero no hay noticia de ellas, salvo una mención al fin de fiesta («Perdón de mi cortedad, / y para que tenga fin / dichoso el florido afán... / Quedo, que en otro teatro / fin del festejo verán», fol. 139r).

4. Ver Fernández del Hoyo, 1993; Amigo Vázquez, 2017; Williams, 2008 y Colomer, 2003.

5. Amigo Vázquez, 2017, pp. 360-361.

Ya no se pensaba que la Corte pudiera trasladarse nuevamente desde las orillas del Manzanares a las del Pisuerga; pero quedaba el orgullo de su historia que obligaba a ocultar bajo un exterior aparatoso la pobreza material y el decaimiento moral de medio siglo. Añadíase a esto que el privado del monarca, D. Luis Méndez de Haro [...] era también hijo de Valladolid e interesaba al ministro que su ciudad natal hiciera al Monarca un recibimiento que superara al de las demás poblaciones en que pudiera detenerse<sup>6</sup>.

La ciudad acomete los preparativos desde principios de año, habiendo recibido el ayuntamiento la noticia de que el rey pasaría por Valladolid «a la ida o a la vuelta del viaje que había de hacer hasta la frontera». Lo que se previene inicialmente es que el monarca llegaría para la fiesta del Corpus, que en 1660 fue el jueves 27 de mayo, o bien para la Octava. Por este motivo, la ciudad mandó comisionados a Madrid a dos de sus regidores, don Alonso de Neli y Rivadeneira y don Francisco Díaz Jurado, encargados de las representaciones teatrales que se ofrecerían al rey: dos autos para el Corpus y una comedia. En el cabildo de la Cofradía de San José de Valladolid, celebrado el 13 de marzo de 1660, se da noticia de que Alonso de Neli había contratado a la compañía de «Rosa o Escamilla, que es toda una»<sup>7</sup>, lo que confirma una obligación que consta en la Cofradía de la Novena madrileña con fecha de 26 de marzo por la que Antonio de Escamilla se compromete a «ir con su compañía a Valladolid en el plazo de cincuenta días [es decir, el 15 de mayo] y representar diariamente hasta dos días después del Corpus [29 de mayo], excepto el tiempo que empleara en ir a Burgos a representar una comedia ante el rey y después volver a la ciudad»<sup>8</sup>. Por su parte, las actas del ayuntamiento de Valladolid del 10 de abril dan noticia de que don Francisco Díaz Jurado «escribe cómo don Pedro Calderón, grande ingenio de estos tiempos, le ha dicho que en los autos sacramentales que escribe, que se han de representar en esta ciudad en esta fiesta, estando Su Majestad en ella, ha de hacer loas y entremeses muy particulares para Valladolid». La ciudad, entonces, acuerda «hacerle un regalo que costaría mil reales o cien ducados»<sup>9</sup>, envía también cuatrocientos ducados como pago de la comedia que se iba a representar en el palacio y dispone que se continúen haciendo las gestiones necesarias para que el rey pueda ver en su ciudad natal los autos nuevos de Calderón, que ese año fueron *El lirio y la azucena* o *La paz general* y *El diablo mudo*<sup>10</sup>.

Según las actas del pleno del 17 de abril:

6. Martí y Monsó, 1898-1901, pp. 33-34.

7. Según los datos recogidos por Pérez Pastor (1914), en efecto, Pedro de la Rosa estaba convaleciente y Antonio (Vázquez) de Escamilla se había hecho cargo de buena parte de su elenco.

8. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (en adelante, *DICAT*); Ferrer Valls, 2008.

9. Archivo Municipal de Valladolid. Actas de 1660, libro 59 (10 de abril, registro digital 106-107).

10. En Madrid fueron representados por las compañías de Jerónimo Vallejo y Diego de Osorio, respectivamente.

Este día se vio una memoria que remitió don Alonso de Neli Rivadeneira de las tramoyas y cosas necesario prevenir para las representaciones y fiestas del Corpus de este año, a que es necesario atender por la solemnidad de esta fiesta y por esperar ha de hallarse en ella el Rey Nuestro Señor, y se acordó que los caballeros comisarios de la dicha fiesta ejecuten y ajusten con Escamilla autor la gente con que se halla y la que sea menester para esta representación y todo lo demás que convenga para que no se pierda tiempo, disponiendo en esto con toda jurisdicción y la brevedad que conviene todo lo que requiera<sup>11</sup>.

Sin embargo, las siguientes noticias sobre el Corpus en Valladolid son bastante confusas debido a lagunas en la documentación: las actas dan cuenta de haber recibido el «segundo auto y la memoria de apariencias para la comedia», pero cuando advierte que se sobrepasa en exceso el presupuesto, decide suspender las representaciones de los autos, habiendo recibido ya la noticia de que el rey finalmente no llegaría a tiempo del Corpus<sup>12</sup>.

Abrimos un pequeño paréntesis para aclarar dónde se encontraban Felipe IV y su séquito aquel jueves del Corpus de 1660: ajena a todo este desvelo vallisoletano, la comitiva real asistía en San Sebastián a los actos litúrgicos y festivos de la ciudad, tal y como recoge la crónica de Leonardo del Castillo: «Solemnizose en San Sebastián con toda demostración y fervor día tan grande. Salió el rey nuestro señor entre las nueve y las diez de la mañana a la parroquial de Santa María, que es la mayor de la ciudad<sup>13</sup>». Otro testimonio más prolijo en detalles es el del viajero francés Monsieur de Montreuil, cuyo relato refiere Caro Baroja al describir las peculiaridades autóctonas de la procesión donostiarra, que en aquella ocasión presenciaría con asombro la ilustre concurrencia castellana, habituada a solemnidades más sobrias en la fiesta del Santísimo Sacramento:

El 27 de mayo de 1660 un noble francés con aficiones literarias fue a San Sebastián, que por entonces era una población pequeña y vio la procesión del «Corpus» desde el balcón. Lo que más le chocó en primer lugar fue ver alrededor de cien hombres vestidos de blanco bailando con espadas y con campanillas en las piernas («des sonnetes aux jambes») de suerte que la punta de la espada de uno la cogía su compañero con la mano izquierda. Después iban cincuenta niños con panderetas («tambours de basque») y unos con máscaras de papel y pergamino o con servilletas o pañuelo calados («taviholes à clair-voye»). A continuación iban siete figuras de tres reyes moros, que cada uno llevaba detrás a su mujer, y un San Cristóbal. Todos de una altura como de dos picas, de suerte que sus cabezas gruesas llegaban al par de los tejados. Estas figuras bailaban movidas por los que

11. Archivo Municipal de Valladolid. Actas de 1660, libro 59 (17 de abril, registro digital 112).

12. Williams, 2008.

13. Castillo, *Viaje del rey*, vol. I, fol. 150.

las llevaban escondidos y estaban hechas de mimbre y tela, pero de modo tan extraño que al principio daban miedo. Seguían diez o doce pequeñas máquinas llenas de «marionetas» («marionettes»). Entre ellas el que escribe vio un dragón del tamaño de una ballena pequeña, sobre el dorso del cual saltaban dos hombres haciendo contorsiones y movimientos extravagantes. Todos los que llevaban las máquinas, lo mismo que los demás, fueran cordoneros, posaderos, etc., llevaban su espada y su puñal. Las tapicerías cubrían las fachadas de las casas, hasta en cuatro pisos. En la ocasión, debido a que Felipe IV estaba allí, llevó el Sacramento el obispo de Pamplona<sup>14</sup>.

Pero volvamos a Valladolid. Tras la decepción de un Corpus sin rey y sin teatro, el 28 de mayo la ciudad acuerda un premio de consolación para el pueblo: «Localizar a Antonio Escamilla para ver si tiene un auto sacramental que pueda representar el jueves día de la Octava del Corpus y que si lo tiene, lo represente junto con el de Esteban Núñez [...], que se ha venido de Medina de Rioseco expresamente para actuar en Valladolid»<sup>15</sup>. No ha quedado vestigio documental sobre estas presuntas representaciones de segunda opción, aunque las actas municipales dan acuse de recibo de la memoria de apariencias de la comedia y de un «segundo» auto desde Madrid.

Con todo este vaivén de noticias y decisiones sobre el paso, no es de extrañar que se haya dado por sentado que Felipe IV vio los autos de Calderón de ese año representados en Valladolid. María Luisa Lobato, por ejemplo, no lo duda «por la coincidencia de la estancia real con las fiestas del Corpus» y el asunto de *El lirio y la azucena*, «también titulado *La paz universal*, alusivo a los hechos recién sucedidos»<sup>16</sup>. Tampoco el editor de la pieza, Victoriano Roncero, advierte el retraso en el retorno previsto del rey, lo cual trastoca todo lo planificado con tanta antelación, y llega a expresar su extrañeza por el hecho de que «Leonardo del Castillo, en su citada relación del viaje real, no haga mención de la representación del auto al relatar los actos que se celebraron en la ciudad durante la estancia real»<sup>17</sup>, sin comprobar que, precisamente, el cronista da fe de la presencia del monarca en la procesión donostiarra.

El hecho es que en el Archivo de Madrid existe una carta fechada el 10 de abril de 1660 dirigida al poderoso don José González, Protector de las fiestas del Corpus, cargo que ocupó entre 1651 y 1665 por ser el miembro más antiguo del Consejo de Castilla, institución que, como es sabido, ostentaba las competencias en la organización del Corpus en la Villa y Corte. Dicha carta, a cuenta de los autos de Calderón de ese año, dice lo siguiente:

Habiendo de tener Su Majestad, Dios le guarde, las fiestas del Corpus en Valladolid, ha parecido que no se le hagan autos que se le han representado en otras ocasiones, y pues no tiene inconveniente para su lucimiento (pues se han de hacer

14. Caro Baroja, 1984, pp. 86-87; refiere las citas en *Les oeuvres de Monsieur de Montreuil*, París, 1671.

15. Williams, 2008, p. 218.

16. Lobato López, 2012. Y en el mismo sentido, De la Rosa Delgado, 2016, p. 63; Sliwa, 2008, p. 178 y Zafra Molina, 2016, p. 818.

17. Roncero, 2007, p. 23.

en un mismo día) que se representen los que Madrid tenía prevenidos, suplico a V. S. dé orden a don Pedro Calderón para que me entregue un traslado de ellos y yo los remita a Valladolid, que demás de ser cosa del servicio de Su Majestad, será para mí de particular estimación, y dé Dios a Vuestra Señoría muchos años como deseo. Madrid y abril 10 de 1660<sup>18</sup>.

La firma, poco legible, fue atribuida por Pérez Pastor al marqués de Heliche, pero Shergold y Varey lo descartaron posteriormente sin sugerir una alternativa<sup>19</sup>. Dado que don José González aparece mencionado en las actas municipales como mediador de los regidores vallisoletanos ante Calderón, nuestra hipótesis es que la autoría de la carta se debe atribuir a don Alonso de Neli, cuyo apellido en la rúbrica debió de confundirse con la del alcaide del Buen Retiro por la similitud parcial del nombre. El contenido de la carta también abona esta hipótesis: no creemos que el marqués de Heliche hubiera de perseguir una mayor y «particular estimación» con esta intermediación y, en cambio, sí tendría mucho que medrar en prestigio el regidor vallisoletano don Alonso de Neli si cumplía con los objetivos marcados por el consistorio de su ciudad. Por otra parte, aunque Heliche pudiera ejercer cierta influencia en cuanto a los autos del Corpus en Madrid, quien tenía la potestad de *ordenar* a Calderón la copia de la pieza era el propio don José González<sup>20</sup>. Y en efecto, el *traslado* se realizó y fue remitido a Valladolid como se decía en las actas, de ello dan fe dos testimonios manuscritos de *El lirio* y *la azucena* que contienen una variante clave en los versos finales, reescritos por Calderón para ese escenario, tal y como se le había requerido<sup>21</sup>:

Y por que a estas bodas  
el cielo les dé  
la felicidad  
que hemos menester  
el Valle de Olivas,  
que de la paz es,  
por quien Val de Olid  
nombre suyo fue,  
a aquel sacramento  
las gracias les dé,  
cúando Madrid  
las rinda también,

18. Recogida por Pérez Pastor, 1905, p. 43.

19. Ver Pérez Pastor, 1905, p. 270 y Shergold y Varey, 1961, p. 301.

20. Desde 1638 había ejercido como protector de los hospitales y de las comedias; «con el nombramiento como Protector de los autos puede decirse que fue el auténtico factótum del mundo teatral de aquellos años»; además de los asuntos económicos que comportaba la fiesta, el poder que detentaba le permitía emitir órdenes para la formación de las compañías, decretar el cierre de los corrales para dar primacía a los ensayos para el Corpus, incluso, presidir la muestra de los autos antes del estreno con la potestad de modificar lo que a su criterio conviniera. Véase Zafra Molina, 2016, p. 809.

21. El Ms. 22558 de la Biblioteca Nacional y el Ms. I-20, 8, 42 de la Biblioteca Histórica de Madrid.

viendo en los bosquejos  
de un torpe pincel  
una misma fiesta  
la reina y el rey<sup>22</sup>.

### 3. NOTICIA DE REPRESENTANTES: ENTRE NÚÑEZ Y ESCAMILLA

Este es el elenco que ejecutaría el auto en Valladolid<sup>23</sup>, tal y como figura al frente de la copia manuscrita conservada en la Biblioteca Nacional:

|                                       |                              |
|---------------------------------------|------------------------------|
| <i>La Discordia</i>                   | Jerónima de Olmedo           |
| <i>La Guerra</i>                      | Navarro                      |
| <i>Clodoveo, rey de la Naturaleza</i> | Agustín Manuel <sup>24</sup> |
| <i>Rodulfo, rey de la Gracia</i>      | Malaguilla                   |
| <i>Un ángel</i>                       | Manuela Escamilla            |
| <i>La Paz</i>                         | La Gálvez                    |
| <i>El Ocio</i>                        | Escamilla                    |
| <i>El Brazo Seglar</i>                | Villali                      |
| <i>El Brazo Eclesiástico</i>          | San Juan                     |
| <i>La Infanta</i>                     | Juana Caro                   |
| <i>La Justicia</i>                    | La Galla                     |
| <i>La Fama</i>                        | Manuela Escamilla            |
| <i>La Gracia</i>                      | María Escamilla              |
| <i>Soldados</i>                       | Músicos                      |

Se trata de una agrupación mixta: la mayor parte de los integrantes de esta compañía comandada por Antonio de Escamilla procedía, en efecto, de la del conveciente Pedro de la Rosa. Pero entre el elenco la figura que más nos interesa destacar es la de la actriz Jerónima de Olmedo, que participó en la representación «cedida» por la compañía de Esteban Núñez, apodado «el Pollo»; el testimonio confirma que Núñez se habría desplazado desde Medina de Rioseco *ad hoc*, como refieren las actas municipales. De esta compañía apenas hay datos para 1660, sin embargo, en 1659 figuran en ella cuatro integrantes de esta familia Olmedo: el matrimonio Tomé y María de Olmedo y sus hijos Hipólito y Jerónima, «que

22. Calderón, *El lirio y la azucena*, p. 23.

23. Todos los datos que anotamos sobre los actores de la agrupación proceden de *DICAT*: Juan Navarro Oliver; Juan de Malaguilla (actor y músico); Isabel de Gálvez (actriz y cantante) y Antonio de Villalba (Villali) figuran en la compañía de Rosa en 1660; asimismo constan obligaciones de Tomás de San Juan, Juana Caro e Inés Gallo para formar parte de la compañía de Escamilla ese mismo año.

24. Sin datos en 1660, pero uno de los actores más conocidos de la época en su papel de galán.

representaría, cantaría y bailarí», habiendo concertado con este autor de comedias permanecer durante un año «en la compañía de partes» que estaba formando, «como si la compañía fuera de ración y representación»<sup>25</sup>. Hemos de suponer que hasta, al menos, 1661, estos Olmedo seguirían juntos en la de Núñez, aunque solo ha quedado constancia documental de la permanencia de Hipólito. Así pues, no parece demasiado aventurado afirmar que la Jerónima de Olmedo que figura en el *dramatis* del auto sea la misma Jerónima de la nómina de personajes de *La corte en el Valle* que representaron los de Escamilla y Rosa<sup>26</sup>. El personaje se identifica así al comienzo de la jornada tercera:

|          |   |
|----------|---|
|          | <i>Salen la Alegría y Jerónima.</i>   |
| ALEGRÍA  | ¿Quién eres, que a estos jardines<br>en cuyo espacioso sitio<br>aprende la primavera<br>dando dibujo florido?<br>¿Me conduces?  |
| JERÓNIMA | Oye, espera,<br>Alegría, que es mal visto<br>que estés despacio con todos<br>y estés deprisa conmigo.<br>La Paz fui en otros festejos,<br>y ahora mudando de estilo<br>y traje en otro teatro<br>que verás, dando principio a<br>a otra fiesta, represento<br>de Amaltea el noble oficio,<br>y soy, para que no dudes<br>mi cargo ni mi ejercicio,<br>la Huerta del Rey <sup>27</sup> . |

La presencia de Jerónima de Olmedo en ambos repartos vendría a confirmar que, en efecto, los comediantes reunidos en Valladolid hicieron el auto sacramental *El lirio y la azucena*, no el 27 de mayo ni en presencia de Felipe IV, como se ha venido repitiendo, sino en la Octava del Corpus (el 3 de junio), sin que haya quedado vestigio de que llegara a hacerse un segundo auto de Calderón o algún otro procedente de los repertorios de Escamilla o Núñez. Por otra parte, el parlamento de la actriz («la Paz fui en otros festejos») podría contener un doble sentido:

25. Pérez Pastor, 1914, p. 222; *DICAT*.

26. Avellaneda, Matos y Villaviciosa, *La corte en el Valle*, fol. 124r. *Dramatis* a cuatro columnas; es el único personaje que aparece con el nombre de su intérprete (también en los parlamentos): «La Paz, Alegría, Prosperidad, Música / Diana, Jerónima, Pisuerga, Sirena / Fileno, Lisardo, Marte, Favonio / Silvia, Zagales, Morfeo, Silvano».

27. Avellaneda, Matos y Villaviciosa, *La corte en el Valle*, fol. 135r.

según el *Diccionario de personajes de Calderón*<sup>28</sup>, la Paz comparece como figura alegórica únicamente en este auto, ¿alude la actriz a su papel en él<sup>29</sup>? No podemos descartarlo, aunque es más factible que Jerónima de Olmedo se refiera a su anterior personaje en la primera jornada de la comedia, apareciendo en esta «*mudando de estilo y traje*»<sup>30</sup>, como personificación del real sitio vallisoletano: la Huerta del Rey.

#### 4. LA CORTE EN EL VALLE, DE TRES INGENIOS CALDERONIANOS

Nuestra comedia fue, como se ha dicho, una producción por encargo del consistorio vallisoletano a Antonio de Escamilla; el célebre autor recurrió, como en otras muchas ocasiones, a tres dramaturgos segundones que solían componer comedias en colaboración: Francisco de Avellaneda, Juan de Matos y Sebastián de Villaviciosa<sup>31</sup>, a quienes Escamilla trasladaría un guion de los festejos que preparaba

28. Huerta y Urzáiz, 2002.

29. No es tan relevante como para cuestionar esta hipótesis la contradicción que se advierte entre la presentación de la actriz en esta parte de la comedia y el reparto que consta en el testimonio manuscrito del auto (como la Discordia), dado que lo establecido inicialmente por un dramaturgo o un autor de comedias podía variar a conveniencia en las compañías. En este caso el intercambio de papeles entre Isabel de Gálvez y Jerónima de Olmedo es más que factible, puesto que se da entre actrices con el mismo requisito: cantar.

30. Respecto a las alusiones metateatrales, la comedia presenta un muestrario nada desdeñable, aparte del parlamento de la actriz que hemos destacado por su valor testimonial. No hay espacio aquí para ocuparnos de este nivel de autorreferencialidad, siendo de mayor relevancia el plano del que nos ocupamos más adelante; sin embargo, el asunto merecerá un próximo acercamiento desde las diferentes nociones de metateatralidad que se dan en la fiesta. El concepto de metateatro fue acuñado en 1963 por el crítico Lionel Abel en su ya clásico estudio *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*; desde aquel pionero trabajo, se han multiplicado las perspectivas de análisis de este complejo fenómeno dramático que comprende un amplio abanico de procedimientos, lo que también en el ámbito del teatro barroco ha llevado a ensanchar la noción básica de metateatro. Ver Moreno García, 1999; Hermenegildo, Rubiera y Serrano, 2011; Balestrino, 2015.

31. *Parte XXII de comedias escogidas*, 1665 (fols. 124r-139v); de este testimonio se conservan numerosos ejemplares (dos en la Biblioteca Nacional de España, con las firmas R-22675 y Ti-16); también hay una suelta sin lugar ni fecha de impresión ni editor identificado, de la que custodia varios ejemplares la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander —Sign. 32847-2.7—, otro la Biblioteca Histórica de la Universitat de València —BH T/0102(12)— y uno más en la colección personal del hispanista norteamericano Warren T. McCready, único crítico que se ha aproximado al texto de esta comedia «a clave histórica» (*sic*), «muy rara y poco leída» (1983, p. 234). Ignoramos la procedencia de la noticia de representación que da Rafael Valladares Ramírez sobre nuestra comedia, a la que también otorga un subtítulo que no se corresponde con el que reza en los testimonios existentes —*Fiesta que se representó a S. M. viniendo de Irún*—: «En junio de aquel año el dramaturgo luso João de Matos Fragozo representó en Madrid su obra *La corte en el valle*, en la que se escenificaba el reciente acuerdo franco-español. Subtitulada *Fiesta alegórica en que la Paz, la Alegría y la Prosperidad saludan el concierto de los Pirineos*, terminaba con la ofrenda simbólica que cada corona de la Monarquía, en hábito de flor, entregaba a Felipe IV». El historiador cita como fuente a Narciso Díaz de Escobar, pero el polígrafo malagueño no yerra al situar la representación en Valladolid, ni al precisar la fecha (20 de junio) y el nombre de los tres autores. Véanse Díaz de Escobar, 1910, p. 108 y Valladares Ramírez, 2002, p. 93.

la ciudad, según el dictado de los regidores de Valladolid. Es por ello que nuestra comedia también constituye un relato complementario y detallado del acontecimiento festivo, junto al del anónimo autor de la *Relación* y el del cronista oficial Leonardo del Castillo. Por su parte, estos reseñan el notable aparato escénico que acompañaba la comedia y en la *Relación*, además, se certifica el nombre de los dramaturgos cortesianos y el del autor que la ejecutó<sup>32</sup>:

A la tarde, a cosa de las cinco llegó a palacio una máscara que le tenían prevenida los gremios; venía dispuesta en ocho cuadrillas de a cuatro [...]. Doce lacayos les seguían vestidos de gorgorán labrado negro con botones de plata y penachos blancos, y para coronación de esta hermosura venía un carro triunfal, y los extremos de arriba eran dos figuras que significaban la Paz y la Concordia<sup>33</sup>. En este venía la compañía de Escamilla cantando al son de sonoros instrumentos suaves tonos. [...] Mostró a los padrinos demostraciones de gusto y después [...] se retiró Su Majestad y fue al Salón, adonde le tenían prevenida una comedia con admirables apariencias y perspectivas, de la cual fueron autores don Juan de Matos, don Juan de Avellaneda [*sic*] y don Sebastián de Villaviciosa<sup>34</sup>.

Sobre la pieza, el cronista real aporta un escueto pero valioso apunte sobre su espectacularidad y el efecto causado en el público:

A Su Majestad se le tuvo en el Salón de aquel Palacio (luego que pasó la máscara) una comedia en que tres ingenios cortesianos redujeron a breve representación la materia y sucesos de la jornada, haciéndolos presentes con energía y viveza y, al tiempo mismo que en métricas y numerosas consonancias llamaba a los ánimos la suspensión, burlaba el arte a los ojos con engañosas y bien ejecutadas *prospectivas*<sup>35</sup>.

32. Como recuerda Germán Vega García-Luengos, «El interés por reflejar y perpetuar las fiestas del poder se aprecia con claridad en las relaciones que se hicieron sobre las mismas. [...] Porque es obvio que no se hacían sólo para celebrar sino también, y de manera muy destacada, para ostentar, para hacer gala del poder ante propios y extraños. [...] Estos relatos refuerzan el componente de exhibición que tenían las fiestas. Por algunas informaciones contables sabemos que entraban en los presupuestos de las mismas» (2007, pp. 69-70). En el caso de nuestra *Relación*, se trata de un documento bastante fidedigno: constata la fecha exacta de la llegada del rey a Valladolid, da detalle sobre reacciones del monarca como espectador y destinatario de los agasajos, registra el nombre del autor de comedias y los dramaturgos (datos que no siempre encontramos en las relaciones) y, también, el nombre de los regidores que comisionaron los festejos, lo que abona la idea del particular interés del consistorio en el encargo de la *Relación*.

33. Sobre la forma y función de estos carros triunfales que desfilaban en las máscaras, ver Lobato, 2012.

34. *Relación verdadera*, fol. 2r-v.

35. Castillo, *Viaje del rey*, p. 290.

El 15 de junio de 1660 las autoridades ordenaban hacer un ensayo general «en la sala del ayuntamiento por si resulta necesario quitar o añadir algo». *Nihil obstat*. El espacio de la representación reservado al rey también está preparado: el Salón de los Saraos, edificio anexo al Palacio Real<sup>36</sup>. Las actas de los plenos destacan los gastos que originaron las obras necesarias en el palacio «principalmente en las cocinas, los aposentos reales, el salón del trono y de la comedia y los balcones que dan a la plaza»<sup>37</sup>, eso sin contar el mayor coste: la propia decoración del Salón, el escenario y las tramoyas y apariencias que requerirían las obras:

Al saber que van a hacer falta mil quinientas varas de lienzo y veintidós bastidores, que la pintura sola va a costar cuatrocientos ducados y que el precio del tablado todavía no se ha ajustado, la ciudad hace un cálculo a ojo de buen cubero y concluye que el precio total de la comedia difícilmente bajará de los tres mil ducados<sup>38</sup>.

Cinco días después del estreno ante el rey y por su expreso deseo, se hizo una función de *La corte en el Valle* en el palacio «a orden y disposición de la ciudad sin dependencia de alcaide ni de otro ministro de palacio»<sup>39</sup>. La comisión, reunida el 23 de junio, acordó que los hombres y las mujeres entraran a la comedia por calles, escaleras y puertas diferentes y que la entrada costaría cuatro reales de vellón. La tarifa no aliviaría en mucho las arcas municipales tras el descomunal dispendio, pero al menos, las elogiadas y carísimas «prospectivas», la música y la representación teatral de la celebración vallisoletana sirvieron de gozo y admiración también a los súbditos de la ciudad.

36. Había sido construido en tiempos de Felipe III por los arquitectos Diego de Praves y Pedro Mazuecos e inaugurado, precisamente, con motivo del bautizo en 1605 del príncipe Felipe. Cuando la corte se trasladó de Valladolid a Madrid, el Salón quedó prácticamente en desuso, lo que causó el rápido deterioro del edificio que lo albergaba. Por este motivo, cuando medio siglo después la ciudad se preparaba para recibir a Felipe IV, una de las obras más costosas que debe acometer es la adecuación del Salón que albergará las representaciones teatrales previstas para la ocasión.

37. Williams, 2008, p. 210.

38. Williams, 2008, p. 218. Las acotaciones de la comedia indican, al menos, ocho cambios en bastidores laterales (así, en plural), quedando, siempre de fondo, al parecer, el telón del «valle ameno»; en alguna de estas acotaciones se remite a la memoria de apariencias enviada a la ciudad: «Aquí se corren los bastidores en que han de estar pintados los dos campos de España y Francia, nuestra infanta, conforme se ha puesto en memoria, y el rey» (Avellaneda, Matos y Villaviciosa, *La corte en el Valle*, fol. 125v). A pesar de que las actas del ayuntamiento dan fe del envío de dicha memoria, este documento se ha perdido, por lo que resulta muy complicado una reconstrucción detallada de la escenografía, si bien las acotaciones son más ricas de lo habitual en la descripción de los espacios. Por ejemplo, en la jornada tercera: «Aparece en bastidores la Huerta del Rey, pintada desde el artificio del agua, plaza y casa hasta el extremo del jardín, donde estarán al artificio una ninfa con un aguamanil de plata vertiendo agua, y junto a la casa, otra con unas llaves doradas, y otra en los jardines con una cornucopia de Amaltea, y otra al cenador con una red dorada» (Avellaneda, Matos y Villaviciosa, *La corte en el Valle*, fol. 136v).

39. Williams, 2008, p. 222.

*La corte en el Valle* forma parte del corpus de obras de carácter operístico del reinado de Felipe IV, es decir, piezas en las que sus autores «utilizaron como punto de partida de su composición el elemento musical cantado, con mayor o menor incidencia en el cómputo global de los versos que componían cada uno de los textos»<sup>40</sup>. La comedia se integraba en la cartelera conmemorativa del Tratado de Paz y las bodas reales siguiendo la estela del *dramma in musica* que el maestro Calderón había marcado con *La púrpura de la rosa* (íntegramente cantada al «estilo recitativo»), al igual que los otros títulos que se sucedieron: *Triunfo de la Paz y el Tiempo* de Juan Bautista Diamante y *Tetis y Peleo* de José de Bolea<sup>41</sup>, piezas cantadas parcialmente, pues solo la autoridad de Calderón podía concederse correr el riesgo de «introducir este estilo / por que otras naciones vean / competidos sus primores». De modo que, los discípulos siguieron la irónica advertencia del maestro en boca del personaje de la Tristeza en la loa para *La púrpura de la rosa*, «[mirando] cuánto se arriesga / en que cólera española / sufra toda una comedia / cantada»<sup>42</sup>.

Todas las obras mencionadas tienen en común en mayor o menor medida los componentes mitológicos, alegóricos y/o pastoriles. En *La corte en el Valle*, el fértil Valle de Olid en que se asienta la ciudad del Pisuerga es el escenario bucólico donde tienen lugar los festejos para agasajar a Fileno y Lisardo<sup>43</sup>, trasuntos pastoriles de Felipe IV y don Luis de Haro. Los personajes alegóricos de la Paz, la Alegría y la Prosperidad conducen la fiesta a la que concurren en los sucesivos espacios

40. Bravo Ramón, 2015, p. 17. Según el estudioso, *La corte en el Valle* tiene un 18,14% de versos cantados (419 versos de un total de 2279 computados en la comedia). Se desconoce el autor de la música (ver Stein, 1993).

41. *La púrpura de la rosa*, inicialmente compuesta para su representación en la Zarzuela, se hizo el 17 de enero de 1660 en el Coliseo del Buen Retiro; no hay certeza en cuanto a la fecha de representación de la breve zarzuela de Diamante, *Triunfo de la paz y el tiempo*: los editores de *La púrpura* descartan la fecha propuesta por Cotarelo (antes de que finalizara 1659, en todo caso, tras el anuncio de la firma del Tratado de Paz) y señalan que en la pieza de Calderón «la Zarzuela dice que hace dos años que no la visitan sus majestades; esto indica que la obra de Diamante es posterior [...] y representada entre el 18 de enero y el 15 de abril de 1660» (Calderón, *La púrpura de la rosa*, p. 519). La comedia de José de Bolea, *Fiesta que se hizo a la serenísima señora doña María Teresa de Austria, reina de Francia*, se representaría antes de que la comitiva real emprendiera su viaje en abril de 1660. Respecto a la conceptualización de estos géneros "operísticos" (fiestas cortesanas, fiestas cantadas, zarzuelas a lo divino / a lo humano, etc.), Louise Stein (1993) los considera semióperas y solo la de Calderón, *Celos aun del aire matan*, que cerraría este ciclo de 1660, sería en puridad, «la primera ópera española, porque los ensayos anteriores del propio Calderón o de Lope de Vega no poseyeron entonces dimensión suficiente [...] y porque las siguientes óperas españolas suponen otra tradición distinta que depende en gran medida de la ópera romántica italiana», según Rull Fernández (2002, p. 1555).

42. Calderón, *La púrpura de la rosa*, p. 161. El dramaturgo adapta los célebres versos del *Arte nuevo de hacer comedias* en los que Lope dictamina que «la cólera / de un español sentado no se templa / si no le representan en dos horas / hasta el Final Juicio desde el Génesis».

43. Cobra entidad de personaje en la jornada segunda, como «anciano venerable», «cubiertas las manos de un telliz verde [...] en que lleva cubierto un corazón grande», como ofrenda a Fileno: «El Valle soy, gran Fileno / que de Olid, moro valiente, / fui un tiempo esclavo hasta que / tus heroicos ascendientes / me coronaron dichoso / de triunfos y de laureles, / y así en el nombre de todos / mis habitadores viene / mi amor a ofrecerte...» (Avellaneda, Matos y Villaviciosa, *La corte en el Valle*, fol. 132v).

lúdicos y escénicos un coro de deidades (Diana, Marte, Morfeo), pastores (Silvia, Silvano, Favonio), zagales y sirenas, además de los ríos Pisuerga y Esgueva, que con sus pullas villanas aportan la sutil comicidad de esta obra.

La celebración de la concordia y el panegírico festivo que Valladolid dedica al monarca y su valido son los temas sostenidos a lo largo de la obra. La Paz es un personaje con rango de protagonista, no en el sentido funcional del término sino por el hecho de que se erige en soporte de la tesis política de la obra: el sinsentido de la guerra entre naciones católicas y la unión de fuerzas contra el hereje<sup>44</sup>. De modo que, si bien la Paz celebra el fin «Del marcial cautiverio / en que se vio mi imperio / [el fin] del susto de la tierra / de la mortal razón que llaman guerra», la antorcha que el personaje prende simbólicamente, no ha de apagarse: la Paz enseguida pasa a arengar a los ejércitos cristianos:

Católicos pendones,  
 Jerusalén os llama a más blasones:  
 no apure el cristianismo  
 los sagrados caudales del bautismo,  
 no eclipséis más sus luces  
 batallando las cruces con las cruces:  
 triunfad del otomano,  
 rescatad el tesoro soberano  
 de aquel que por más fuerte  
 nos quiso dar la vida con su muerte.  
 A esta guerra os invoca  
 la Paz, que aunque me toca  
 solo el común sosiego,  
 el católico fuego  
 cebado en la herejía  
 dilata la paz de la monarquía<sup>45</sup>.

Al comienzo de la segunda jornada, la Paz despliega en un largo parlamento toda la representación simbólica del monarca, que ha de lograr el cese del «católico fuego» que «dilata la paz de la monarquía»<sup>46</sup>. Una nueva perspectiva bucólica

44. Es notable la filiación temática entre la comedia *La corte en el Valle* y el auto *El lirio y la azucena*, lo que da indicio del grado de cercanía del trío de colaboradores con Calderón. La comedia presenta una clara sintonía con la tesis política que el dramaturgo acomoda en el auto *El lirio y la azucena*, toda vez que el matrimonio hispano-galo anula la «razón de estado» como justificación del enfrentamiento entre coronas católicas. Ver Rull Fernández, 2004, pp. 141-142.

45. Avellaneda, Matos y Villaviciosa, *La corte en el Valle*, fol. 124v. Más adelante, en la tercera jornada, se retoma esta misma idea empleando el simbolismo de las flores. El espacio es ahora la Huerta del Rey, real sitio en tiempos de Felipe III, como recuerda el personaje que lo encarna, ennoblecido con los poderes de la diosa Amaltea («que el obrar esos prodigios / es de diosas, no de huertas»): «[...] por que marchando las flores / en ejércitos distintos, / el clavel con banda roja / en fe, que en unión conforme, / haciendo un retrato vivo / de las católicas armas / a otra guerra den principio / y armen contra el agareno, / despojando al enemigo / ejército de amapolas / de sus turbantes moriscos» (Avellaneda, Matos y Villaviciosa, *La corte en el Valle*, fol. 136v).

46. Recordemos que una vez establecida la alianza con Francia, queda por resolver la Restauración de Portugal, territorio que se perderá definitivamente en 1668, tras una guerra de tres décadas. Al final de la

enmarca la acción; el acompañamiento de la Paz, la Alegría y la Prosperidad son pastoras (Diana, Silvia y Sirena), ninfas «*con arco y flechas cada una*» y los Músicos también «*de pastores*» (fol. 129r). De Fileno, mayoral de la cabaña, se elogian sus virtudes en las armas, las letras y las artes, de cuyos *loci communes* destaca la analogía del rey-músico inspirada en el Emblema X de Andrea Alciato (1531), «*Foedera*» («Las Alianzas»), donde se establece icónicamente el mensaje de la comedia: «The idea was that Fileno-Felipe could heal any divisions in the system of European alliances with his sceptre, just as he had done by making peace with France»<sup>47</sup>.

Si en los números acordes  
de la cítara süave  
le consultan la armonía,  
diestro en sus acentos sabe  
entre el tropel de la fuga  
del sonoro combate,  
conocer al menor yerro,  
reparando lo que vale;  
pues es templado instrumento  
la república agradable  
y para regirla importa  
el ser diestro en los compases  
de la armonía y las voces,  
pues siempre en aquella parte  
que son cuerdas las provincias,  
el cetro ha de ser la llave<sup>48</sup>.



Se infiere con claridad el sentido de la analogía; el epigrama que acompañaba el emblema de Alciato, dedicado a Maximiliano, duque de Milán (1531), establece que la política es equivalente a una música concertada, donde el equilibrio y la armonía dependen de que cada cuerda del instrumento esté debidamente tensada por el *tañedor*:

Daza tradujo así el epigrama: «Recibe, ilustre Duque, en esta hora / Que a juntar voluntades te forcejas / En armonía estable y muy sonora. / Y pues que al tañedor te me asemejas, / Sabe que es menester mano acertada / Para regir las cuerdas que aparejas. / Porque una sola que esté destemplada / O esté rompida, haze aquel concierto / Bolverse en armonía desconcertada»<sup>49</sup>.

El válido don Luis de Haro, «eco de la paz», no pudo verse representado en el salón de comedias del palacio de Valladolid en la figura del pastor Lisardo, pero quedó en el testimonio escrito de la comedia el reconocimiento de su papel político en el Tratado de los Pirineos:

comedia, en la escena de la corona de flores, que simbolizan los territorios de la monarquía, el dios Marte se hace cargo de la azucena, «que cinco hojas trae / y esas hojas significan / las quinas de Portugal, por eso de la corona / repugna la voluntad; / mas yo haré que esté obediente» (fol. 138v).

47. González, 2016, p. 68.

48. Avellaneda, Matos y Villaviciosa, *La corte en el Valle*, fol. 129v.

49. Alciato, *Emblemas*, pp. 39-41.

|        |  |
|--------|--|
| PAZ    | Llegad, salid, veréis cómo, gallardo,<br>le acompaña Lisardo,<br>cuyo noble desvelo<br>engendra los aciertos de su celo,<br>del cetro o del cayado<br>descanso más seguro es su cuidado,<br>porque a la real fatiga<br>el mérito de afanes solo obliga.<br>Dígalo su rebaño:<br>exento de las fieras, sin engaño,<br>respira agradecido. |
| MÚSICA | Que el eco de la paz es el valido <sup>50</sup> .  |

La comedia replica en escena cada uno de los actos festivos que la ciudad de Valladolid organizó en honor del monarca y su valido. Honores que reciben por partida doble, como espectadores y como protagonistas de esta pieza de ambiente bucólico, transmutados en sendos pastores: Fileno, «vestido de armiños y cayado de oro» y Lisardo, «del modo mismo, con cayado de plata». Fue escrita para que los autores de la paz se contemplaran como personajes heroicos en el juego de espejos del teatro; el endeble soporte argumental de la comedia (los propios tributos que le dispensa su ciudad natal) permite construir una ficción simbólico-alegórica sin conflicto dramático, cuya pragmática celebrativa y encomiástica tiene un doble destinatario: de un lado, la propia ciudad-súbdita, cuna del rey y corte antecesora, que escucha el relato de la paz por boca del rey-Fileno («Por que logréis de la paz / los frutos con más sosiego, / de mi cabaña apacible / dejé mi dorado techo. / El cuidado de Lisardo / anticipó los aciertos, / al mayoral de los lirios / fue a buscar en sus linderos...»<sup>51</sup>) y de otro, los propios agentes del hecho histórico que se celebra. La fusión de los espacios real y dramático, la práctica sincronicidad entre la acción representada y el contexto temporal de la función, así como la identificación entre ficción y crónica y el desdoblamiento de sus protagonistas en espectadores hacen de esta fiesta cortesana un ejemplo singular de *imago mundis* e *imago regis*.

Con tal «espesor de signos»<sup>52</sup>, no es de extrañar que Felipe IV ordenase hacer una función posterior destinada a la ciudad, mediando los efectos de los espacios escenográfico y musical en la búsqueda *admiratio* del público súbdito y la finalidad didáctica de la poesía dramática al servicio de la representación simbólica del poder y la gloria de la casa de Austria. Al igual que en tantas otras fiestas cortesanas, en *La corte en el Valle* confluye una orquesta de lenguajes (escenografía, música, danza, pintura, emblemática, poesía) con el valor de la metaficción añadido al potencial pragmático del espectáculo multimodal barroco. *Didacticum ludicum*<sup>53</sup>, cuyos detonantes expresivos no acertaron a valorar los preceptistas ilustrados:

50. Avellaneda, Matos y Villaviciosa, *La corte en el Valle*, fol. 125r.

51. Avellaneda, Matos y Villaviciosa, *La corte en el Valle*, fol. 124r.

52. Barthes, 1983, p. 310.

53. Del sustantivo *ludicum*, -i, juego público, espectáculo (como *festivum ludicum*, 'titiraita o ruido confuso de instrumentos'), a partir del neutro singular del adjetivo *ludicus*, -a, -um ('entretenido, divertido').

Lo didáctico de orden ideológico se impone sobre lo lúdico; el teatro se instituye entonces como lugar sagrado y la escena como púlpito desde el cual se lanzan unas ideas. [...] El teatro barroco extremó las formas de suerte que lo principal en él fue la captación del público mediante los artificios de la tramoya y, en general, los medios audiovisuales<sup>54</sup>.

Antes de salir a escena Fileno y relatar sus triunfos y los de Lisardo, Alegría y Prosperidad ejecutan una danza al son de unas estrofas ya empleadas en dos mojigangas también a nombre de Avellaneda (*El titeretier* y *Las casas del placer*), compuestas a partir de un conocido estribillo:

Que a Fileno le llore  
ausente Madrid,  
como el Valle le vea,  
¿qué se me da a mí?  
Como el Valle le vea,  
¿qué se me da a mí<sup>55</sup>?

La canción recuerda la ausencia de Fileno de Madrid, de «su bella esposa», de «Prosperito dichoso», de la «bella zagaleja» Margarita, del «delfín» que está por venir; redundan estos versos en la presencia/ausencia de la familia real, cuya imagen también se proyecta en una de las perspectivas («*Canta la Alegría y descúbrese el bastidor de palacio y en un balcón la reina, y el príncipe y la infanta*», fol. 128v), otro ejemplo más del artificio de planos que entra en juego en las obras de circunstancias, especialmente en las piezas breves que conformaban la fiesta teatral<sup>56</sup>, géneros muy frecuentados por los tres autores que firman la comedia. Pero en esta convención, nuestra comedia va un paso más allá: no solo apela a la complicidad de quien contempla el espectáculo, sino que el mismo poema dramático se configura como un relato metaficcional de la propia fiesta cortesana que lo acoge, así como del acontecimiento político que da lugar a la ocasión. En este sentido, *La corte en el valle* no emparenta con ninguna otra comedia, sino precisamente con las loas entremesadas que encabezaban tales fiestas, género en el que experimenta su mayor desarrollo la «dramaturgia del elogio» a lo largo de la segunda mitad del XVII, como ha estudiado Judith Farré<sup>57</sup>. Salvando algunas distancias entre ambos géneros, Avellaneda, Matos y Villaviciosa tomarían como modelo la fórmula de las loas del maestro Calderón:

La estrategia encomiástica de la loa proporciona una especial forma de dialéctica entre realidad y ficción, en la que también se integra, bajo la ilusión dramática de una *realidad envolvente*, al auditorio presente en el espectáculo. La loa se plantea así como una ficción dramática en la que las circunstancias que determinan la representación se convierten en el argumento espectacular que sintetiza en escena los principales valores que configuran la dramaturgia del elogio. La dicotomía

54. García Berrio y Huerta Calvo, 1992, p. 201.

55. Avellaneda, Matos y Villaviciosa, *La corte en el Valle*, fol. 125r.

56. Ver Balestrino, 2015.

57. Ver Farré Vidal, 2003 y 2009.

entre realidad y ficción apela también a la simultaneidad del conflicto dramático para así envolver al auditorio en la participación conmemorativa de los valores panegíricos que se ostentan<sup>58</sup>.

Como sosteníamos al principio, *La corte en el Valle* merecía una mayor atención de la crítica, que hemos procurado, no solo por su valor testimonial sino por esta casuística metaficcional, ya que la pieza constituye un juego casi continuo de ruptura de la ilusión teatral en plena complicidad con el espectador implícito, al dramatizar un acontecimiento real y sincrónico con apariencia de ficción. Se trata de una forma atípica de metarreferencialidad, de la que Patrice Pavis distingue tres dimensiones: «puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción), o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro)»<sup>59</sup>. Aplicando esta definición a *La corte en el valle*, lo particular de este caso es que la «obra marco» sería el propio plano contextual; la autorreferencialidad de la ficción se encontraría en los elementos de la tradición pastoril como alegoría del acontecimiento histórico que se celebra; la de la construcción, en la recreación de escenas de los propios festejos de la ciudad-escenario, y la de la temática, en los recursos y alusiones metateatrales que manejan los personajes, así como sus apelaciones continuas al ilustre público.

En definitiva, en *La corte en el Valle* se despliega todo un complejo artificio literario implementado con un gran aparato escenográfico y visual, «hallazgo técnico de una formalización espacial y ficcional del hecho dramático y de una verosimilitud capaz de crear en el espectador el 'engaño de realidad' necesario, al que era posible subordinar un segundo plano de ilusión»<sup>60</sup>; engaño de realidad o «realidad envolvente» y, en todo caso, una superposición de niveles dramáticos que condensa el elogio a los destinatarios de la pieza y el mensaje didáctico a sus súbditos.

#### BIBLIOGRAFÍA

Alciato, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993.

Amigo Vázquez, Lourdes, «Valladolid, una ciudad en fiestas (siglos xvii-xviii)», *Studia historica. Historia moderna*, 39.3, 2017, pp. 359-396.

Avellaneda, Francisco, Juan de Matos Frago y Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, *La corte en el Valle*, en *Parte veinte y dos [de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España]*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1665, fols. 124r-139v.

Balestrino, Graciela, «[Hacia una teoría de la \(meta\)teatralidad en el teatro cómico español del siglo xvii](#)», *Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, IX, 2015, pp. 1-8.

Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

58. Farré Vidal, 2009, p. 152.

59. Pavis, 2016, p. 48.

60. Moreno García, 1999, p. 157.

- Bravo Ramón, F. Javier, *Obras teatrales de carácter operístico del reinado de Felipe IV*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El lirio y el azucena*, ed. Victoriano Roncero, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger / Universidad de Navarra, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La púrpura de la rosa*, ed. Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger / Universidad de Navarra, 1990.
- Castillo, Leonardo del, *Viaje del rey nuestro señor don Felipe Cuarto el Grande a la frontera de Francia: funciones reales del desposorio y entregas de la serenísima señora infante de España doña María Teresa de Austria; vistas de sus majestades católica y cristianísima, señora reina cristianísima madre y señor duque de Anjou; solemne juramento de la paz, y sucesos de ida y vuelta de la jornada, en relación diaria...*, Madrid, Imprenta Real, 1667.
- Colomer, José Luis, «Paz política, rivalidad suntuaria: Francia y España en la isla de los Faisanes», en *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo xvii*, dir. José Luis Colomer, Madrid, Casa de Velázquez / Fernando Villaverde, 2003, pp. 61-88.
- Díaz de Escobar, Narciso, «Décadas del teatro antiguo español. Noticias sobre comediantes, autores dramáticos, obras representadas, costumbres teatrales (1660-1669)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXII, 1910, pp. 107-115.
- Farré Vidal, Judith, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Edition Reichenberger, 2003.
- Farré Vidal, Judith, «[Aproximaciones al itinerario de un género teatral en el siglo xvii: a propósito de las loas palaciegas de Calderón de la Barca](#)», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 143-180.
- Fernández del Hoyo, María Antonia, «Fiesta en Valladolid a la venida de Felipe IV en 1660», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LIX, 1993, pp. 379-389.
- Ferrer Valls, Teresa, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- García Berrio, Antonio, y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- González, Sara, *The Musical Iconography of Power in Seventeenth-Century Spain and her Territories*, New York, Routledge, 2016.
- Hermenegildo, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano, «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de Palabras*, 5, 2011, pp. 9-16.
- Lionel, Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

- Lobato López, María Luisa, «El espacio de la fiesta: máscaras parateatrales y teatrales en el teatro áureo español», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. Francisco Sáez Raposo, Bellaterra (Barcelona), Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 259-295.
- McCready, Warren T., «La corte en el valle, una comedia en clave histórica», en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, ed. Ángel González et al., Madrid, Cátedra, 1983, pp. 225-234.
- Martí y Monsó, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1898-1901.
- Moreno García, Isabel, *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro español*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Portanet, 1905.
- Pérez Pastor, Cristóbal, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie», *Bulletin Hispanique*, 16.2, 1914, pp. 209-224.
- Relación verdadera de las grandiosas fiestas y regocijos que la muy noble y muy leal ciudad de Valladolid hizo a nuestro rey y señor don Felipe Cuarto el Grande, viniendo de Irún de entregar a la cristianísima reina de Francia doña María Teresa de Austria su hija, donde se declaran los grandes aparatos de fuego, luminarias, toros y cañas y los señores que torearon y la máscara que hicieron...*, Madrid, José Fernández Buendía, 1660.
- Rosa Delgado, Pilar de la, «Dos autos de Calderón para la esperanza de un pueblo: El maestrazgo del tusón y El lirio y la azucena», *Epos. Revista de Filología*, XXXII, 2016, pp. 53-60.
- Rull Fernández, Enrique, «Celos humanos y divinos en Calderón. (En torno a *Celos aun del aire matan*)», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*, ed. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, vol. II, pp. 1554-1568.
- Rull Fernández, Enrique, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger / Universidad de Navarra, 2004.
- Sliwa, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008.
- Stein, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, New York, Clarendon, 1993.

Valladares Ramírez, Rafael, *Banqueros y vasallos: Felipe IV y el medio general (1630-1670)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Juan Manuel Rozas, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

Vega García-Luengos, Germán, «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes (Tecnológico de Monterrey, Monterrey 23-25 agosto de 2006)*, ed. Judith Farré, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 69-100.

Williams, Lynn, *Jornadas a los Pirineos, 1659-1660. El camino hacia la paz entre España y Francia*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2008.

Zafra Molina, Rafael, «[Los autos sacramentales en Palacio: algo más que una fiesta](#)», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 32.3, 2016, pp. 803-832.