

Ignacio López Alemany

Teatro y diplomacia
en el
Coliseo del Buen Retiro
1640-1746



TEATRO Y DIPLOMACIA
EN EL
COLISEO DEL BUEN RETIRO
1640-1746

TEATRO Y DIPLOMACIA
EN EL
COLISEO DEL BUEN RETIRO
1640-1746

Ignacio López Alemany

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.



Publicación sometida
a peer review

PUV

© Del texto: el autor, 2022

© De esta edición: Universitat de València, 2022

Coordinación editorial: Maite Simón

Maquetación: Celso Hernández de la Figuera

Cubierta:

Ilustración: Composición a partir de *Intriga contra don Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, hacia 1876, Antonio Pérez Rubio, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (P005931).
Madrid, Museo Nacional del Prado.

Diseño: Celso Hernández de la Figuera

Corrección: David Lluch

ISBN: 978-84-1118-064-1 (papel)

ISBN: 978-84-1118-065-8 (ePub)

ISBN: 978-84-1118-066-5 (PDF)

Edición digital

ÍNDICE

NOTA PREVIA.....	9
INTRODUCCIÓN	11
SIGLAS.....	21
1. EL PALACIO DEL BUEN RETIRO.....	23
Construcción y reconstrucciones del Coliseo	32
2. EL DIFÍCIL CONTROL DEL COLISEO.....	45
Felipe IV: la superintendencia del marqués de Eliche	46
Carlos II: entre el mayordomo mayor y el alcaide.....	50
Felipe V: del Ayuntamiento a la Casa de la Reina.....	57
Fernando VI: la nueva dirección de Farinelli	63
3. EL REINADO DE FELIPE IV	69
El giro diplomático de la Corona	69
El auto <i>El nuevo palacio del Retiro</i> y la política exterior del rey.....	73
Primeros espacios teatrales en el Buen Retiro	84
Inauguración, cierre y reapertura del Coliseo	90
El valor diplomático del teatro mitológico	94
La escenificación de la paz: <i>La púrpura de la rosa</i>	103
Suerte posterior de la ópera de corte en Francia y España.....	125
4. EL DRAMA CORTESANO DE MARIANA DE AUSTRIA Y CARLOS II	129
La Paz de Nimega y el primer matrimonio de Carlos II.....	140
La mirada sobre Viena	152

5. FELIPE V Y EL TRIUNFO DE LA ÓPERA ITALIANA EN ESPAÑA	169
El contexto de la Cuádruple Alianza y la Paz de Cambray	178
Preámbulo a las negociaciones de paz.....	180
Matrimonios reales y la ilusión de la paz	185
El breve reinado de Luis I (1724)	189
Segundo reinado de Felipe V (1724-1746).....	194
CONCLUSIONES.....	211
APÉNDICE.....	215
BIBLIOGRAFÍA.....	219
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	239

NOTA PREVIA

Este libro es el resultado del trabajo de muchos años y de la paciencia y confianza de muchas personas. Fundamentalmente, de Amy Brabeck, que es quien se ha llevado la peor parte. Para muestra queda en los anales de la infamia una mañana de verano en la que ella pasó horas encerrada en un baño subterráneo del parque del Buen Retiro mientras su marido perdía toda noción del tiempo enfrascado en la lectura de una novela en un soleado banco junto a la Fuente de la Alcachofa. Cuando el calor comenzó a resultar excesivo levantó la vista para averiguar en qué podría haberse entretenido su mujer, solo para descubrir que la puerta del baño se había roto por dentro y había quedado atrapada. Así terminaba tanto nuestro viaje de novios como mi recalcitrante rechazo a los teléfonos móviles. Al día siguiente emprendíamos nuestro regreso a los Estados Unidos. Con este párrafo cumplo, no sin cierto retraso, la penitencia que entonces me fue impuesta.

Es de justicia reconocer aquí también a otros muchos amigos y colegas que, si bien nunca sufrieron pena de prisión en baños públicos, han hecho posible la investigación de este libro. Isabel Colón Calderón (Universidad Complutense de Madrid) guio mis primeros pasos en el estudio de la corte durante la elaboración de mi tesis doctoral, Margaret R. Greer (Universidad de Duke) me animó a adentrarme en las entrañas del teatro palaciego del tiempo de Felipe V y Anne J. Cruz (Universidad de Miami) ha sido un constante apoyo en prácticamente todos mis proyectos de investigación hasta hoy.

El Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE), que dirige Manuel Rivero Rodríguez en la Universidad Autónoma de Madrid; el Centro de Estudios de Literatura Española de Entresiglos (XVII-XVIII) (CELES), que dirige Alain Bègue en la Universidad de Poitiers, y, más recientemente, también el Seminario de Estudios Literarios y Culturales de la Universidad de Jaén, que coordinan mis buenos

amigos Eduardo Torres Corominas, David González Ramírez y Juan Ramón Muñoz Sánchez, han sido los foros preferidos para presentar mis investigaciones cuando aún se encontraban en un estado primigenio. Igualmente tengo una deuda de gratitud con los editores y evaluadores anónimos de las revistas *Anuario Calderoniano*, *Bulletin of the Comediantes*, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* e *Hispanófila*, en las que versiones preliminares, parciales, resumidas o tangencialmente relacionadas con los contenidos de este libro han aparecido o lo harán próximamente.

INTRODUCCIÓN

A primera vista, no resulta evidente la relación entre el arte dramático y la política exterior de las naciones. Desde luego no lo es en nuestro siglo XXI. Hoy, las relaciones diplomáticas entre los distintos estados se encuentran sometidas a los dictados de acuerdos y tratados que en mayor o menor medida comprometen la acción exterior de los gobiernos tanto en el ámbito político, como en el militar, económico, comercial o judicial.

Con todo, aún podemos encontrar importantes manifestaciones de lo que la ciencia política –en acuñación de Joseph Nye– denomina *soft power* (poder blando). En su definición más benévola, este concepto se refiere al intento de una nación de ganarse la buena voluntad de otra a través de métodos que no impliquen la coerción (*hard power*). Los instrumentos más habituales son el halago, el agasajo y la construcción de una imagen como nación defensora de unos valores e intereses que se consideran comunes con los de los pretendidos aliados. El objetivo de estas herramientas no es otro que el de provocar una cierta fascinación o un sentimiento de agradecimiento u obligación en el estado cuya adhesión se intenta ganar para predisponerlo favorablemente para otros propósitos. Por tanto, como cualquier otra forma de poder, este poder blando tiene como fin último el que otras naciones actúen de la manera más propicia para el estado que desea ejercer su influencia. La obra de Nye coincidió con el giro historiográfico de los años ochenta que planteó nuevas preguntas a las que las meras descripciones de los grandes acontecimientos históricos internacionales no podían dar respuesta y que el materialismo histórico había ignorado. Para encontrar respuestas a estos interrogantes, los historiadores no dudaron en buscar la ayuda de otras disciplinas como la sociología o la antropología. Así, fue «en la historiografía norteamericana cuando comenzó a repensarse la

acción exterior mediante el despliegue de múltiples agentes y actores no gubernamentales como alternativa a la guerra».¹

En términos prácticos, la manera en que el poder blando se manifiesta en la escena internacional varía en gran medida dependiendo de los objetivos y la coyuntura del momento. Puede manifestarse a través de la organización de grandes eventos internacionales como competiciones deportivas o reuniones de organizaciones internacionales. Igualmente, cuando se trata de un encuentro bilateral, no es extraño que, tras el trabajo técnico desarrollado por los representantes y funcionarios, se concluya con un banquete en el que los anfitriones hagan un guiño culinario a la nación invitada o, por el contrario, un alarde de la cocina patria. Asimismo, una invitación al palco de honor de algún espectáculo artístico o competición deportiva de prestigio es una oportunidad para agasajar y demostrar la fortaleza de la amistad entre dos naciones. Pero ya hemos dicho que el *soft power* no se emplea únicamente para atraer la amistad de otras naciones. En otras ocasiones su cometido es el de reafirmar o agrandar la fortaleza de una nación mediante la promoción internacional de ciertos discursos narrativos, artistas, industrias o deportistas con los que atraer la simpatía internacional.

En el Antiguo Régimen, no obstante, las relaciones internacionales eran, en realidad, de una naturaleza prácticamente familiar. Los soberanos formaban parte de una única familia simbólica y, con frecuencia, también biológica. La tarea del embajador, entonces, no era la de ser la voz de entidades políticas, sino la de actuar en nombre de sus monarcas. De esta manera, como teorizaba en el siglo XVI Alberico Gentili, la tarea más importante del diplomático consistía en asumir la personalidad del monarca para poder representarlo como si fuera él mismo –*quoroum personam legati gerunt*–.² Por este motivo, las embajadas recaían habitualmente en miembros de la alta nobleza o, al menos, en algún alto dignatario palatino, si bien en muchas ocasiones estos no estaban versados en leyes o carecían de la preparación política adecuada. Esta sería la tónica general hasta, por lo menos, los primeros intentos de creación de un cuerpo profesional, como la «Academia política» francesa, fundada por el marqués de Torcy en 1712 para formar a diplomáticos. A pesar de la corta vida de esta iniciativa, supone una temprana constatación de la necesidad de un cuerpo especializado y profesional que pueda comprender la creciente complejidad

1. Cristina Bravo Lozano y Antonio Álvarez-Ossorio Alvaríño: «Introducción», en *íd.* (eds.): *Los embajadores: Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio, 1659-1748*, Madrid, Marcial Pons, 2021, p. 15.

2. Alberici Gentilis: *De legationibus libri tres*, III:6 «Legatus ut sit orator», Londres, Excudebat Thomas Vautrollerius, 1585, p. 102.

política de Europa en el siglo XVIII. El fracaso de la «Academia política» ha de entenderse por el rechazo que causó en la nobleza, que veía en este servicio a la Corona un escalón necesario para sus aspiraciones cortesanas en forma de prebendas, mercedes y títulos, y no como una profesión.³ Cabe interrogarse aquí, como hace Hanotin,⁴ sobre los límites de la cultura del servicio en los casos en los que los intereses del soberano entraran en conflicto con los de la familia o la casa de su representante.

La costumbre iniciada en el Renacimiento italiano —y posteriormente adoptada por el resto de las naciones europeas— de intercambiar embajadores permanentes con otros príncipes trajo como consecuencia que los monarcas multiplicaran su presencia en las capitales europeas mediante una figura delegada. En el siglo XVII esta práctica ya había sido institucionalizada y jerarquizada a través de la asignación de sueldos y mercedes, y el establecimiento de un cuerpo de servidores de la embajada y todo un ceremonial de entradas, salidas, fiestas, audiencias, etc.⁵ De esta manera, en las cortes europeas se encontraba un gran número de delegados reales procedentes de varios países a los que era necesario atender y entretener conforme a su calidad para ganar su amistad y, en la medida de lo posible, explotarla. Asimismo, estos mismos embajadores se veían obligados a corresponder de manera proporcional a los agasajos tanto de sus anfitriones como de sus homólogos, y procuraban competir con ellos para influir en la política internacional de los monarcas que los habían recibido. Se trata, por tanto, de una labor propia del moderno cortesano inicialmente analizado por Castiglione. Es decir, un individuo obligado a vivir en una suerte de esquizofrenia para verse constantemente a sí mismo como si fuera una tercera persona y así predecir la manera en que sus comportamientos serán juzgados por sus rivales. Las virtudes del cortesano moderno —sagacidad, discreción, capacidad de observación, escucha y vigilancia— eran también características necesarias de todo embajador (o equipo diplomático) para complementar los canales oficiales de información con una diplomacia subterránea que se desarrollaba en el teatro, las calles y los salones, y que, en no pocas ocasiones, se acercaba a tareas propias del espionaje.

Tal y como se puede ver en el primer capítulo, acerca de la construcción del Real Sitio del Buen Retiro, aunque la función principal de este palacio era la del ejercicio de la majestad, también se le quería dotar de algunos usos de tipo

3. Manuel Rivero Rodríguez: *Diplomacia y relaciones exteriores en la Edad Moderna: De la cristiandad al sistema europeo, 1453-1794*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 163-164.

4. Guillaume Hanotin: «El embajador de Luis XIV en la corte de Madrid, ¿un ideal del servicio al rey?», en Bravo Lozano y Álvarez-Ossorio: *Los embajadores...*, pp. 109-123.

5. Bravo Lozano y Álvarez-Ossorio: *Los embajadores...*, p. 16.

práctico, tales como el alojamiento ocasional de príncipes extranjeros y otros enviados internacionales, algo que, no obstante, ocurrió únicamente de forma muy ocasional. La incapacidad de Madrid para alojar dignamente a una comitiva como la del príncipe de Gales en su visita de 1623 había quedado patente, lo cual significó una humillación nacional. La construcción de palacios suburbanos se había convertido en una práctica común en las monarquías europeas y la reputación de la Corona no podía permitirse que otras naciones marcaran la pauta del continente, por lo que la edificación del Palacio del Buen Retiro, además de considerarse una necesidad, era también un objetivo estratégico.

Muy pronto, el Buen Retiro y –tras su finalización– su coliseo teatral se convertirán en importantes herramientas de la maquinaria de poder simbólico de la Monarquía. Inmediatamente después, como es natural, su control desencadenaría una disputa de décadas entre todos aquellos que pensaban tener razones legítimas para cuestionar su jurisdicción. Así, como recogemos en el segundo capítulo, los mayordomos del rey y los alcaides de aquel real sitio se enfrentarían durante largos años para intentar incorporar la gestión de este espacio a su área de control.

Efectivamente, el teatro no era un mero entretenimiento. Las comedias que se celebraban en el Buen Retiro procuraban influir en los embajadores, que, a su vez, después trasladaban sus impresiones a sus correspondientes cortes mediante relaciones o cartas. Sin lugar a dudas, la suntuosidad del Coliseo del Buen Retiro y su ubicación dentro del propio palacio tendrían una cierta capacidad de persuasión sobre los embajadores a los que se procuraba deslumbrar mediante la riqueza de los decorados y los vestidos de los actores, la suntuosidad de la música o, ya en el reinado de Felipe V, también la calidad de los cantantes.

En muchos casos, los mecanismos empleados para mostrar la pujanza del país no eran especialmente sutiles. En el tercer capítulo se analiza cómo hasta el redactor que escribió la crónica de las fiestas celebradas por Felipe IV en febrero de 1637 en el Buen Retiro para las *Noticias de Madrid* (antecedente de la *Gaceta de Madrid* y el más tardío *Boletín Oficial del Estado*), desliza en un tono jocoso y provocativo que «tan grande acción [la fiesta cortesana de diez días] ha tenido otro fin que el de recreación y pasatiempo y que fue también ostentación para que el cardenal Richelieu, nuestro amigo, sepa que aún hay dinero en el mundo que gastar y con que castigar a su rey».⁶

6. MHE [*Memorial Histórico Español*]. *Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, tomo XIV, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1862, p. 65 n. 1. También aparece en la entrada correspondiente al 15 de julio de 1637.

El dispendio y derroche económico en sus fiestas era una forma habitual de mostrar al mundo la despreocupación económica de la Corona y, por tanto, su poderío. No obstante, esta no era la única manera de hacerlo, ni necesariamente la más efectiva. Otro de los instrumentos empleados para demostrar la fortaleza de la institución monárquica era la extremada atención al protocolo y la etiqueta. Como ejemplo representativo de ello, en el cuarto capítulo referimos una carta del embajador británico, lord Sunderland, a lord Arlington en la que le expresa su asombro por el cuidado y estricto ceremonial de entrada al Coliseo del Buen Retiro antes de la representación de *Fieras afemina Amor* (1672). Según él, la meticulosidad de este protocolo había logrado la rara hazaña de que todos los embajadores se encontraran satisfechos con el lugar que se les había destinado en el teatro. La distribución se había llevado a cabo atendiendo a la calidad de sus príncipes, pero también a las tensiones entre las distintas naciones, de manera que se evitaran incómodos encuentros entre representantes de monarquías enfrentadas. Asimismo, como argumenta Greer,⁷ el estricto seguimiento de las etiquetas de la Casa Real mostraba ante Europa que la fortaleza de la Monarquía hispánica residía en la propia institución, con independencia de las carencias de quien ocupase el trono en un momento determinado, algo de especial relevancia durante el reinado del frágil Carlos II.

La construcción del relato que se mostraba a los embajadores, por tanto, podía presentarse de manera abstracta, en forma de una simple demostración de poder económico o institucional. Otras veces, sin embargo, el objetivo era más específico y, por ello, la comedia que se representaba llevaba a cabo una reescritura o reinterpretación de la historia reciente que favorecía a España y justificaba la actuación de sus ejércitos. Por su proximidad temporal entre la comedia y los sucesos que representaba, varios críticos han dado en denominar a este tipo de teatro «crónica representada»,⁸ teatro «periodístico» o de «reportaje».⁹ Sirvan como ejemplo de este teatro de vocación periodística las comedias de Pedro de Arce *El sitio de Viena* y su secuela, *Segunda parte del sitio de Viena y conquista de Estrigonia*, ambas estrenadas en el Alcázar en 1683, pocos meses después de la

7. Margaret Rich Greer: *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 183.

8. Carmen Sanz Ayán: *Pedagogía de reyes: El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006, p. 125.

9. J. E. Duarte Lueiro: «Fuentes y representación de *La restauración de Buda*, comedia bélica de Bances Candamo», en Felipe B. Pedraza Jiménez et al.: *Guerra y paz en la comedia española, XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 271.

victoria cristiana frente a los otomanos. Además de Arce, en estos años también Francisco Bances Candamo probaría suerte en este género teatral en 1686 con *La restauración de Buda*, que se representaría primero en el Saloncete del Buen Retiro y después en el Coliseo.

En las dos comedias del sitio de Viena, Pedro de Arce utiliza el eje Madrid-Viena de la dinastía de los Austria para justificar que España reclamase como propia una victoria en la que, sin embargo, no participaron sus tropas. En el caso de *La restauración de Buda*, que celebraba la recuperación de Buda y el presidio de Pest por parte de la Santa Alianza, Bances Candamo exagera la exigua participación de la Corona española en esta importante victoria para considerarla también como un triunfo español.

Además de para defender los intereses nacionales y reescribir los relatos históricos, los festejos teatrales también servían para estrechar lazos a través de la celebración de las efemérides de los príncipes aliados, los tratados de paz y los habituales subsiguientes matrimonios que unían a las familias de los soberanos antes enfrentados. En estos casos, la escenificación de la interacción de los personajes-nación permitía imaginar sobre el escenario las nuevas posibilidades que se abrían en el ámbito de las relaciones internacionales.

Ellen Welch ha estudiado la participación de estos personajes-nación en los *ballet de cour* franceses¹⁰ y varias de sus conclusiones son también trasladables a algunas de las loas que precedían a las comedias españolas que estudiamos en los capítulos cuarto y quinto de este libro. Tal es el caso de la pieza que prepara la escena para *El sitio de Viena*, de Pedro de Arce, en 1683, en la que los personajes que representan a España y Alemania dialogan para expresar su mutua admiración y la fortaleza de su alianza. Lo vemos de un modo aún más patente en la pieza que Pérez Montoro escribió como prólogo para *No hay con Amor competencias* (1690), en la que los distintos continentes hablan con Océano para celebrar la llegada de la segunda esposa de Carlos II, que augura una nueva era de pujanza para la Monarquía por la promesa que supone respecto al nacimiento de un heredero al trono.

Durante el reinado del primer Borbón el uso de estos personajes-nación se mantuvo sin apenas alteración en las loas con el mismo objetivo de transmitir mensajes de política exterior. En este estudio se analizan dos loas de José de

10. Ellen Welch: *A Theater of Diplomacy: International Relations and the Performing Arts in Early Modern France*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2017, pp. 58-81.

Cañizares: la que precedió a su propia comedia *Las amazonas de España* en 1720¹¹ y la que, dos años más tarde, acompañó a la comedia *Angélica y Medoro*, de Antonio de Zamora. En esta última encontramos a personajes que representan a los continentes de África, América, Asia y Europa, para proclamar que «en todas [partes del mundo] manda el cetro de Philipo». ¹² En esta misma loa, además, aparecen también los personajes Madrid y París, que, personificando sus respectivas cortes, aplauden la alianza entre ambas naciones sellada con los enlaces reales del príncipe Luis de Borbón con Luisa Isabel de Borbón-Orleans, tercera hija del regente de Francia, y de la infanta española María Ana Victoria con el heredero francés y futuro rey Luis XV.

Mediante estos personajes-nación se hacía posible la transmisión simbólica de mensajes de armonía internacional, lo que convertía estas piezas teatrales en un instrumento eficaz para promover y representar de manera concreta y visual complejas reflexiones sobre conceptos abstractos relativos al poder político, la soberanía, la resolución de conflictos y, naturalmente, la paz. De esta manera, al auspiciar estas representaciones, la corte mostraba sobre el escenario sus deseos de paz mediante figuras alegóricas que modelaban cómo habrían de desarrollarse las nuevas relaciones internacionales para alcanzar un éxito similar al que todos los presentes podían contemplar sobre el escenario. Era, por tanto, una suerte de diplomacia alegórica que, gracias a la música eufónica y el baile acompasado, proyectaba una armonía creíble entre las naciones.

Más allá de la influencia que las representaciones pudieran tener directamente sobre aquellos embajadores presentes en la función, las monarquías también buscaron otras maneras de rentabilizar diplomáticamente la enorme inversión económica que suponía cada uno de estos festejos. Para ello, se buscaba que estos acontecimientos adquirieran la mayor repercusión posible fuera de los muros del teatro. La forma más común para conseguir estos objetivos era la diseminación de relaciones de fiestas y crónicas, tanto las que se preparaban desde la propia corte como las que escribían los embajadores. Junto a estas relaciones, las valijas diplomáticas llevaban con frecuencia otros documentos como grabados o diseños de telones y escenografía. También podía añadirse alguno de los ejemplares de la

11. Esta comedia también incluye un ballet al modo francés coreografiado por «Monsiur Christiani» en el que se hermanaba a franceses y españoles mediante un baile conjuntado entre representantes de ambas naciones.

12. Antonio de Zamora: *Drama músico u ópera scenica... de Angeli[c]a y Medoro*, Madrid, 1722, p. 5.

comedia en formato de lujo y, tras la llegada de la ópera italiana a España, las partituras de la música que se había escrito para la ocasión.

La creciente complejidad de las representaciones protocolarias en el ámbito europeo crea a su vez un mercado de transacciones diplomáticas. En ellas, ingenieros, artistas, autores, músicos, compositores y cantantes forman parte esencial de lo que Pierre Bourdieu denominó capital simbólico del monarca, y serían de gran importancia en el cálculo de la posición de un rey particular respecto a sus iguales. En los capítulos tercero y cuarto de este estudio se puede ver con claridad que con la dinastía austríaca se le da gran importancia a la importación de ingenieros y artistas italianos, mientras que desde España se exportan a las naciones aliadas los textos de los autores más prominentes. Es el caso de los diseños de la escenografía de *Andrómeda y Perseo*, que se le enviarían al emperador Fernando III junto con el texto, la partitura y una relación completa de la representación.¹³ Recordemos que la emperatriz María Ana –hermana de Felipe IV– organizaba regularmente en Viena las llamadas «fiestas de damas», que consistían en representaciones dramáticas, bailes y recitales de música típicamente españoles. Gracias a ello, cuando su hija Mariana llega a España para casarse con su tío, no necesita de ningún tipo de introducción a la comedia española.

La cercanía de la corte de Felipe IV al gremio de actores propició que en más de una ocasión los cómicos departieran con dignitarios internacionales. Ya en 1650, poco después de la llegada de Mariana a la corte madrileña, se representó una comedia en el Salón Dorado a la que se invitó al embajador turco. El monarca español, en una carta dirigida a su confidente y consejera, sor Luisa Enríquez Manrique de Lara, condesa de Paredes, explica: «El [embajador] turco lo vio todo que es muy amigo de comedias y está también hallado con los comediantes que habiendo ido oy a ver el Escorial a llevado por su camarada a Juan Rana y a otro far-sante que llaman Mexia».¹⁴ Tampoco debe sorprendernos, por tanto, que, cuando más adelante le tocó a la infanta María Teresa abandonar Madrid para desposarse con Luis XIV, su padre se asegurase de que fuera con ella una compañía de actores que llegaría a representar en la corte de París durante diez años.¹⁵ No hay duda

13. Pedro Calderón de la Barca: *Andrómeda y Perseo: fábula escénica*, ed. Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994, pp. 26-28.

14. Carta XV, fechada el 7 de marzo de 1649, en Joaquín Pérez Villanueva: *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, Salamanca, Caja de Ahorros de Salamanca, 1986, p. 121.

15. Entre las actrices que marcharon con María Teresa se encontraba Francisca Bezón (hija de Francisco Zorrilla), que durante aquella estancia conocería a María Luisa de Orleans. Más adelante,

de que la comedia española le serviría a la nueva reina de Francia de gran consuelo personal,¹⁶ pero tampoco debe obviarse que, de forma intencional o no, estos representantes cumplirían también una función diplomática a favor de un mayor entendimiento de la cultura española en el país galo.¹⁷

La llegada del primer Borbón y María Luisa de Saboya a la corte española supondría un nuevo movimiento migratorio entre las cortes de París y Madrid, aunque en la dirección contraria. Junto con sus cortesanos franceses, Felipe V también importaría una *troupe* de comediantes italianos conocida como la «Compañía de los Trufaldines», que llegarían a la corte en 1703 y que, tras numerosos cambios, entradas y salidas, mantendría su actividad en Madrid hasta los últimos años del primer reinado de Felipe V. Igualmente, durante las dos primeras décadas del siglo XVIII se hicieron numerosas incorporaciones de músicos y compositores para satisfacer mejor los gustos franceses e italianos de los reyes. Esta tendencia se aceleraría tras la llegada de Carlo Broschi *Farinelli* y las remodelaciones del teatro de los Caños y del Coliseo del Buen Retiro en 1738, que son consecuencia del giro de la corte hacia la ópera italiana en detrimento de la comedia española. Por consiguiente, los textos de los dramaturgos españoles también serán reemplazados por la importación de libretos italianos, especialmente de Metastasio, para su representación en los teatros cortesanos.

La producción de estos espectáculos operísticos supondría un enorme sacrificio económico para las arcas de la Corona, pero esto no resultaba una novedad en una corte que estaba acostumbrada a realizar este tipo de gastos de prestigio —«conspicuous consumption», en la vieja terminología de Thorstein Veblen—,¹⁸ aunque no pudiera luego afrontar las deudas. No obstante, lo nuevo es el desmedido esfuerzo y el coste diplomático que se ha de realizar para atraer a los mejores músicos y cantantes de la época, como se observará en el último capítulo de este libro a pro-

cuando esta casara con Carlos II, la actriz representaría el papel de Arminda en la comedia de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* con que se celebró la boda, precisamente el papel que se supone sería trasunto de la nueva reina (Sanz Ayán: *Pedagogía...*, p. 120).

16. Parece que el entusiasmo de la infanta por el teatro venía de lejos. Con tan solo quince años fue ella quien se empeñó en que se representase la fábula escénica *Andrómeda y Perseo* en 1653 para celebrar el restablecimiento de la salud de su madrastra, la reina Mariana.

17. José Checa Beltrán (*Demonio y modelo: dos visiones del legado español en la Francia ilustrada*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, p. 78) explica cómo en la crítica francesa del siglo XVIII se reconoce sin fisuras «la precedencia cronológica del teatro español, así como su carácter modélico para con los grandes autores del siglo XVII».

18. Thorstein Veblen: *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, Nueva York, Modern Library, 1934.

pósito de la puesta en escena de *Farnace* en el Buen Retiro. Efectivamente, entre los prestigiosos cantantes que se traen a Madrid, rara vez conseguirá abrirse paso algún intérprete español. Quizá sea María Heras la única que logre consolidarse y competir de igual a igual con las mejores divas italianas de su tiempo.

A su vez, también algunos músicos a cargo del rey y las partituras de ópera se convertirían en instrumentos diplomáticos al enviarse como gesto de amistad a otras capitales europeas y, sobre todo, a Lisboa, donde la hija de Isabel de Farnesio y princesa del Brasil, María Ana Victoria, las recibía con gran alegría por su afición a la ópera y al coleccionismo de partituras.

En suma, el presente volumen analiza el papel desarrollado por las artes escénicas en la maquinaria diplomática de la Corona española desde Felipe IV hasta la proclamación de Fernando VI. Para ello se utiliza el Coliseo del Buen Retiro como un cronotopo que cataliza la evolución del teatro palaciego barroco hasta la Ilustración. El estudio de este espacio teatral también permite hacer un análisis preciso de la lenta pero inexorable transformación de los espectáculos áulicos españoles a lo largo del siglo, así como de su función en las relaciones internacionales. Por consiguiente, las páginas que siguen buscan servir al lector a modo de butaca desde la que observar el decreciente papel de España en el teatro político europeo, así como el ascenso de la estrella parisina, hasta conseguir el papel protagonista que hasta entonces había representado Madrid.

Durante el Antiguo Régimen era frecuente que el monarca invitase a los embajadores a participar en celebraciones teatrales que festejaban bodas reales, nacimientos, tratados de paz e importantes victorias militares. Estas representaciones pronto se convertirán en instrumentos de la maquinaria diplomática española para proyectar una imagen de fortaleza militar y económica ante sus rivales y aliados. De esta manera, se llevarán a cabo grandes desembolsos económicos y complicadas operaciones internacionales para atraer a Madrid a los mejores ingenieros, compositores, instrumentistas, libretos y –más adelante– también cantantes italianos. El objetivo era, naturalmente, deslumbrar a Europa con la imagen de una Monarquía aún vigorosa y pujante a pesar de su progresiva pérdida de influencia internacional. El presente volumen estudia el uso diplomático y propagandístico del teatro protocolario que se representó en el Coliseo del Buen Retiro desde su construcción, en 1640, hasta el fallecimiento de Felipe V, en 1746.

oberta
literatura



© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

