EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

A C T A S

Jornadas XII - XIII. Almería

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACION DE ALMERIA

«*El VELLOCINO DE ORO*» Y «*EL AMOR ENAMORADO*»

Teresa Ferrer Valls
Universidad de Valencia

En Torno al Teatro del Siglo de Oro
Instituto de Estudios Almerienses
1996

«EL VELLOCINO DE ORO» Y «EL AMOR ENAMORADO»

TERESA FERRER VALLS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

En anteriores ocasiones he puesto de relieve el vigor de una práctica escénica cortesana, anterior al reinado de Felipe IV, que si por un lado recogía una tradición espectacular que se remontaba a los fastos medievales, por otro experimentaba sobre ella en el camino que conduciría a la consolidación de una producción teatral estable y de marcado carácter cortesano. Desde la representación de *I suppositi* en Valladolid en 1548, pasando por los máscaras teatrales celebradas por Isabel de Valois y la princesa Juana en el Alcázar de Madrid en 1564, y las noticias de pagos efectuados a artistas italianos como Giovanni Battista Bonanome y Juan Antonio Sormano por trabajos de escenografia para Isabel de Valois, hasta la representación del *Amadis* en 1570, en Burgos, que contó con unos decorados cuya descripción recuerda la de los preconizados por Serlio para la escena cómica, o la representación organizada, todavía en época de Felipe II, por la emperatriz María de la anónima *Fábula de Dafne,* en una sala de las Descalzas Reales con un decorado mitológico-pastoril, todas estas noticias, y otras, dan cuenta del interés del público cortesano por el teatro, y por un tipo de espectáculo de gran aparato y vocación lírica, que tenderá a la integración de música y canto, y se irá temáticamente decantando por el universo mitológico-pastoril y el caballeresco. A la luz de esta tradición se pueden comprender mejor toda un serie de representaciones y fastos dramáticos cortesanos de la época de Felipe III que aparecen así, no como punto de partida, sino como pervivencia de una tradición que se vio potenciada bajo su reinado y enriquecida en el de Felipe IV con la incorporación de escenógrafos como Julio César Fontana y Cosme Lotti. El cambio más importante que se produce, desde el punto de vista de la historia del teatro de corte, en el paso del reinado de Felipe III al reinado de Felipe IV, se fundamenta en el hecho de que la producción de comedias cortesanas se convierta en algo estable y se profesionalice, vaya dejando de caer fuera del ámbito de lo excepcional. La construcción de un teatro estable como el del Buen Retiro para cubrir esas necesidades fue fundamental en ese proceso, después de tantos lugares efímeros que, al aire libre o en sala, habían albergado fastos dramáticos -como los de Isabel de Valois o los celebrados en el palacio de Valladolid en 1605 por el nacimiento de Felipe IV- y representaciones -como la de las anónimas comedias de *Amadís* y *La Fábula de Dafne, El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara, o *Adonis y Venus, El premio de la hermosura,* y *La fábula de Perseo* de Lope de Vega-, fastos y representaciones ejecutados por los propios cortesanos, actores tan circunstanciales como los lugares en que se celebraban.

El caso de Lope de Vega es significativo de esa continuidad porque produce obras para la corte desde muy pronto, y aunque aquéllas sobre las que conocemos las circunstancias de su representación son pocas, su estudio global es interesante para perfilar las características de un módulo dramático que aparece claramente definido en su producción. Me propongo tratar de

dos obras de su última época, *El vellocino de oro* y *El amor enamorado,* producidas ya para ser representadas en la corte de Felipe IV. Tendré en cuenta en su análisis otras obras del mismo tipo que Lope había compuesto con anterioridad y que ya he estudiado en otro lugar, como *Adonis y Venus* (escrita entre 1597 y 1603), *La fábula de Perseo* (representada con toda probabilidad en Lerma en 1613) y *El premio de la hermosura* (representada en Lerma en 1614), obras que también fueron escritas para unas circunstancias de fasto cortesano, posiblemente por encargo, y representadas por los propios cortesanos[1].

El vellocino de oro, según confesión del propio Lope en la dedicatoria a doña Luisa Briseño de la Cueva, mujer de Antonio Hurtado de Mendoza, fue «representada y escrita» para celebrar el cumpleaños de Felipe IV en 1622[2]. Las fiestas, que tuvieron lugar en Aranjuez, incluyeron las representaciones de dos comedias. Una fue *Las glorias de Niquea,* de Juan de Vera Tarsis, conde de Villamediana, que se representó la noche del 15 de mayo[3]. La otra fue *El vellocino de oro* de Lope, cuya representación, en la noche siguiente, se vio interrumpida por un aparatoso y legendario incendio. Estos festejos fueron muy comentados entre los contemporáneos por el halo de misterio que envolvió la catástrofe, atribuida por algunos a la ardiente iniciativa amorosa del conde de Villamediana. Pero sobre todo son conocidos por las relaciones que de ellos hicieron el propio Villamediana y Antonio Hurtado de Mendoza[4], al que se había concedido en 1621 un puesto en la Cámara Real y al que se nombraría en 1623 secretario del rey, cargos obtenidos gracias a la protección del Conde-Duque[5]. A Lope en cambio de poco le valió apostar, ya desde fechas muy tempranas, por la familia Guzmán, a algunos de cuyos miembros, incluido el propio Olivares había dedicado algunas obras[6]. Obtuvo menos, bastante menos de lo que esperaba -un cargo vitalicio como el de cronista- del Conde-Duque.

Volviendo a las relaciones de las fiestas de 1622, las descripciones que aportan se refieren

---

[1] Para más datos sobre las noticias y obras hasta aquí mencionados véase *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III,* Londres, Tamesis Books, 1991, esp. pp. 143-166 y 178-196.

[2] *Obras de Lope de Vega,* XIV, BAE, t. CXC. La dedicatoria se incluye en la p. 101. La comedia ocupa las pp. 101 a 133. Morley y Bruerton en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid, Gredos, 1968, pp. 401-2) apuntan, sin pruebas concluyentes, la posibilidad de que se tratase de la remodelación de una obra escrita anteriormente por Lope.

[3] Los festejos debían de haberse celebrado el 8 de abril, fecha del cumpleaños del rey, y se aplazaron hasta el quince de mayo, según se indica en la relación de Villamediana citada en la nota siguiente.

[4] La relación de los festejos, que incluyó el propio Villamediana junto con la comedia al editar su obra poética, fue publicada modernamente por J. M. Rozas en su edición de las *Obras* de este autor (Madrid, Castalia, 1969, pp. 359-74). Una edición facsimilar de la relación y de la comedia de Villamediana han sido publicadas por Teresa Chaves Montoya, *La Gloria de Niquea. Una «invención» en la corte de Felipe IV,* en *Riada Estudios sobre Aranjuez* 2 (1991), 13-40. Sobre este acontecimiento A. Hurtado de Mendoza escribió una relación en prosa y otra en verso, más breve y menos detallada. La relación en prosa de A. Hurtado de Mendoza puede consultarse en T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y Documentos,* Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, pp. 283-95.

[5] J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV,* Madrid, Alianza Editorial, 1981, pp. 44-45.

[6] A don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, dedicó *El premio de la hermosura* (*Parte XVI,* 1621). Parece que no eran gratuitos los celos del duque de Sessa respecto a los Guzmán, recelos que Lope intentaba atajar en carta fechada en septiembre de 1625 al enviarle sus *Triunfos divinos,* que habia dedicado a la condesa de Olivares, a la que dedicaría también sus *Soliloquios amorosos*: «para que diga Vex[a], señor, que soy Guzmán aora, siendo cosa tan çierta que siempre fui Córdoua, a bien y mal tratar, y que este nombre es caracter impreso en el alma, de donde es ymposible que le borren oluidos», A. González de Amezúa (ed), *Epistolario de Lope de Vega,* Madrid, RAE, 1935-43, 4 vols., IV, pp. 86 y 92.

fundamentalmente a *La Gloria de Niquea* y la única que se detiene en *El vellocino*, la relación en verso de Hurtado de Mendoza, aporta más una breve síntesis argumental que una descripción del lugar de la representación y del aparato escenográfico, que es lo que de hecho más nos interesaría.

Ambas representaciones se plantearon como un juego de competición entre dos cuadrillas de damas. La costumbre de celebrar este tipo de festejos era lejana, pues en una fecha tan temprana como la de 1564 tenemos ya documentada la realización en los salones del Alcázar de Madrid de una competición de máscaras, de gran elaboración dramática, entre la reina Isabel de Valois y la princesa Juana, y sus respectivas damas[7]. En los festejos de 1622 la cuadrilla de damas de la reina Isabel de Borbón se encargó de la representación de *Las Gloria de Niquea,* en la que participaron, aunque en un papel mínimo, la propia reina y la infanta. La representación de *El vellocino de oro* estuvo a cargo de la cuadrilla de damas encabezada por doña Leonor Pimentel, a quien Lope había dedicado *La Filomena, La Andrómeda* y otros poemas[8].

Parece que se construyeron dos teatros diferentes para cada una de las representaciones y que para «el aparato de la invención de Su Magestad vino a Aranjuez el capitán Julio César Fontana», que construyó un teatro al aire libre, en una isla en medio del Tajo[9], que recuerda los teatros efímeros construidos en Lerma para las representaciones de *El premio de la Hermosura* de Lope (1614) y *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara (1617). No sabemos si Fontana intervino también en la realización de la escenografía de *El vellocino de Oro,* pero según se desprende de la relación en verso de Hurtado de Mendoza, su representación se produjo en otro lugar de los jardines de Aranjuez, y en un segundo teatro efímero:

> Escucha ¿qué ruido es este
> que en el jardín de los negros,
> entre selva y edificio
> es lo dudoso más cierto?
> Otro segundo theatro
> miro, si no del primero
> competencia, ya de todos
> admirable menosprecio[10].

En cuanto a *El amor enamorado* es probablemente una de las últimas comedias escritas por Lope para palacio. Se publicó en *La Vega del Parnaso,* colección póstuma de obras de Lope editada por su yerno Luis de Usátegui en 1637. Morley y Bruerton en su *Cronología* fechan su

[7] La relación puede consultarse ahora en mi libro *Nobleza y espectáculo teatral, op. cit.,* pp. 183-89.

[8] M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega,* Madrid, 1921 t. II, p. 199, n.1.

[9] Véase la relación de A. Hurtado de Mendoza en *Nobleza y espectáculo..., cit.,* p. 284.

[10] La relación en verso de A. Hurtado de Mendoza puede consultarse -aunque incompleta- en M. Menéndez Pelayo, *Estudios...., t. II, cit.,* p. 202.

composición entre 1625 y 1635 (tal vez 1630)[11], aunque en una artículo de 1947, cuyos datos no se recogen posteriormente en la edición revisada de su *Cronología,* habían apuntado a la fecha de 1632[12].

De hecho esta fecha es más probable si tenemos en cuenta algunos datos implícitos en la obra. Hay una alusión, en boca del villano cómico Bato, a un episodio muy difundido en la época: la muerte de un toro de un arcabuzazo disparado por el propio Felipe IV[13]. Precisamente Antonio Hurtado de Mendoza escribió un poema con motivo de este hecho, que ocurrió en octubre de 1631[14]. Y aún hay otra alusión que apunta hacia una fecha cercana a 1632: al principio de la Jornada III, Cupido hace referencia a los jardines del Buen Retiro, en donde, por lo tanto, es probable que la obra se representase. En consecuencia nos hallaríamos ante una más de las obras encargadas desde palacio a Lope para unas circunstancias concretas de una fiesta cortesana, en la que se hallarían presentes entre el público el rey, la reina y quizá el hijo de ambos, el príncipe Baltasar Carlos, nacido en octubre de 1629, a todos los cuales interpela al final de la comedia Júpiter:

> Y aquí,
> divino planeta cuarto,
> Luna, madre de otro sol,
> que gocéis por muchos años,
> dé fin en vuestro servicio
> *El Amor enamorado*[15].

Aunque las obras en el convento de San Jerónimo se habían iniciado en 1630, fue en 1632 cuando se comenzaron las reformas que desembocarían en la creación de la Casa Real del Buen Retiro, nombre que recibió por decreto real de 23 de febrero de 1633, posiblemente para acallar el de «gallinero» con el que inmediatamente bautizaron el edificio los enemigos de Olivares, a causa de una enorme pajarera de hierro que se construyó en uno de los nuevos jardines. Las fiestas de inauguración tuvieron lugar el 5 y 6 de diciembre de 1633, y contaron con la representación de una comedia por parte de dos compañías de actores. Aunque como es sabido las obras continuarían durante años[16].

[11] *op. cit.*, p. 279.

[12] «Addenda to the Chronology of Lope de Vega's Comedias», *H.R.*, XV (1947) 58.

[13] *Obras de Lope de Vega,* XIV, BAE, t. CXC, p. 276.

[14] *Obras líricas y cómica,* Madrid, F. Medel del Castillo, 1728, p. 117.

[15] *Obras de Lope de Vega,* XIV, p. 284. La comedia ocupa las pp. 241-84. A partir de ahora cuando cito las dos obras de Lope incluyo la referencia de las páginas en el texto, y no en nota.

[16] El 10 de julio de 1630 Olivares fue nombrado alcaide del Cuarto real de San Jerónimo e inició una serie de obras encaminadas a remodelar y ampliar las estancias existentes en el Convento para la familia real. El 7 de marzo de 1632 se celebró en la Iglesia de San Jerónimo, como era tradicional, la jura del príncipe Baltasar Carlos. El 22 de julio de 1632 la alcaidía del lugar fue concedida a perpetuidad a Olivares y es a partir de ese momento que empiezan las obras encaminadas a convertir el lugar en una casa de recreo: ampliación de las estancias reales, creación de nuevos jardines... Las obras continuarían, y entre 1638 y 1640 es cuando se construyó el teatro, denominado Coliseo, apto para las complicadas maquinarias escénicas que requerían las representaciones cortesanas. Véase Brown y Elliott, *op. cit.*, pp. 61 y 74

La comedia de Lope, si es que se representó como creo en el Retiro, es probable que tuviese lugar en una fecha posterior a la inauguración de 1633. Sea como fuere el 13 de julio de 1635 se efectuó una pago a Cosme Lotti por una «nube de Venus que añadió para las apariencias de la comedia del *Amor Enamorado* «[17], muy probablemente la obra de Lope.

Ambas obras son de tema mitológico, pero mientras *El vellocino de Oro* se acerca a obras de tratamiento mitológico caballeresco, como *La fábula de Perseo, El Amor enamorado* está más próxima a obras de tratamiento mitológico pastoril, como la temprana *Adonis y Venus* o las más tardías *Arcadia* y *Selva sin amor.*

El vellocino de oro se presenta como una obra de acción inórgánica, construida a partir de dos historias que prácticamente se suceden: la primera, apenas desarrollada, la protagonizan Frixo y Helenia, llegados a Colcos sobre un carnero dorado que ofrecen en sacrificio a Marte. La segunda la constituye la exhibición de la hazaña de Jasón, el robo del vellocino dorado, que realiza con la ayuda de Medea, de la que se enamora, truncando las esperanzas de su primo Fineo, y con la que huye en una nave, acompañado de su compañero Teseo, y de Fenisa, la amiga de Medea. Aunque Fineo es un personaje que Lope inventa para animar la acción mitológica con un embrionario conflicto amoroso entre Jasón y Medea, éste no llega a producirse y Lope lo abandona tras esbozarlo. El enredo no es lo característico de las obras cortesanas puras.

La acción se explicaría por una macrosecuencia de hazaña a demostrar, que recuerda la estructura de *La fábula de Perseo* (1613), pero mientras en ésta la acción se construía sobre una cadena de hazañas, en *El vellocino* se concentra en una hazaña puntual. Dentro de esta macrosecuencia la historia de Frixo y Helenia tiene una carácter más narrativo (de cara a la explicación de los precedentes de la hazaña de Jasón) y espectacular, que funcional de cara a la acción de la historia del robo del vellocino.

Lope trata de paliar la desvinculación de ambas historias haciendo intervenir algún personaje de la primera en la segunda, pero sus intervenciones no repercuten en el avance de la acción. Fineo llevará a palacio a Frixo y Helenia, a quienes encuentra disfrazados de pastores. Helenia se enamorará de Fineo y, sin mediar conflicto, será rechazada por él. Frixo sólo volverá a intervenir al final de la comedia para descubrir su verdadera identidad y la de su hermana, y prometer al rey la construcción de una nave que le permita perseguir a Jasón. El hecho de que la acción tenga una importancia muy relativa en esta obra, se manifiesta en que queda literalmente abierta: Frixo promete construir una nave, Fineo promete casarse con Helenia si lo hace. Este final inconcluso recuerda el de otra obra de Lope de las mismas características, *El premio de la hermosura,* en la que la accción queda sin resolver al verse inmovilizados los personajes por la intervención de la maga Cirsea.

Esta inorganicidad y sencillez en la lógica de la acción es característica del teatro cortesano, que diluye la importancia de la intriga en favor de cuadros autónomos con unidad interna y espectacularidad específica. El cuadro, utilizado como unidad organizativa en las prime-

[17] Apud N. D. Shergold, *A History of Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century,* Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 285.

ras obras cortesanas (como *La trofea* de Torres Naharro o *Plácida y Vitoriano* de Encina), aparece tanto en la producción de Tárrega como en la del primer Lope -muy influido por la práctica escénica cortesana- y se prolonga en el teatro posterior del Lope más cortesano, aun cuando la comedia barroca en su madurez tienda a diluir el cuadro, dando mayor importancia a la escena corta y reduciendo el acto a un mero molde que no condiciona para nada la acción[18].

En *El vellocino de oro,* como en las otras obras cortesanas de Lope, aunque existen algunas escenas sueltas, hay una clara tendencia a la agrupación en cuadros: el de la llegada de Frixo y Helenia por mar sobre el carnero de oro que cuenta con la especificación escenográfica del templo, el de la aparición de Jasón y Teseo con sus soldados, o el del robo del vellocino, muy complejo a nivel escénico. La propia Loa constituye un cuadro que integra cuatro escenas de carácter espectacular y laudatorio, con la intervención de personajes alegóricos (la Fama sobre un pegaso, la Envidia sobre un caballo) y la especificación escenográfica del descenso en una tramoya de la Poesía, a cuyas preguntas responde cantando desde dentro del vestuario su hermana la Música. Alegóricamente Lope hace referencia en la Loa a los que él posiblemente consideraba como elementos fundamentales de la representación cortesana: poesía, música, y componente áulico.

La intriga se ve debilitada por la proliferación de elementos afuncionales de cara a la acción, aunque no de cara a la finalidad áulica o espectacular. Toda la Loa es afuncional, ni siquiera sirve para sentar los precedentes de la accción, función que, por ejemplo, sí cumple el prólogo de *La selva sin amor.* El cuadro inicial de Frixo y Helenia termina con un escena de función áulica, tópica de las comedias cortesanas y que no influye para nada en el avance de la accción: la alabanza y pronóstico de Marte sobre la dinastía Hausburgo, los retratos de cuyos monarcas aparecen colgados en su templo. Por su lado, la aparición de Cupido sobre una nube al final de la tercera jornada tiene un función única y exclusivamente espectacular.

En *El amor enamorado,* aunque la acción es más dilatada por la mayor extensión de la obra, nos hallamos también ante dos historias que se suceden: la del enamoramiento de Febo y transformación de Dafne en laurel (que ocupa la Jornada I y las 12 primeras escenas de la II) y la de Cupido, que al herirse involuntariamente con su propia flecha se enamora de Sirena, a la que pierde por la intervención de Júpiter, quien legitima la unión amorosa entre Alcino y Sirena. La segunda historia es invención de Lope, y ambas se pueden incluir en una macrosecuencia más amplia constituida por la rivalidad a dirimir entre Venus y Diana, rivalidad que se ve resuelta en tablas por la intervención del *deus ex machina.*

Si en *El vellocino* Lope se había inventado a Fineo como tercero de una discordia dramática que no se llegaba a producir, en *El amor enamorado* se inventa al príncipe Aristeo como oponente de Febo, aunque su oposición es absolutamente pasiva y Lope deja de nuevo esbozado un enredo amoroso que no llega a cristalizar. En ambos casos se de trata historias nacidas muertas.

---

[18] J. Oleza, «*Adonis y Venus.* Una comedia cortesana», *Cuadernos de Filología III-3* (1983)145-67, esp. 156-59, reed. en J. Oleza (ed) y J. L. Canet (coord), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia,* Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 309-24, y en este mismo volumen también los artículos de J. Oleza «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» y «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega» pp. 251-308 y 325-43.

Resulta curioso contrastar el modo de proceder de Lope al construir obras mitológicas para palacio y al hacerlo probablemente para los corrales, en obras como *El marido más firme*, *El laberinto de Creta* o *La bella Aurora.* En éstas la acción posee, en contrapartida a las del modelo cortesano puro, mayor unidad. El propio Menéndez Pelayo lo observaba al referirse a *El laberinto de Creta:* «En la disposición de la fábula se observa mayor unidad de la que [Lope] solía poner en sus piezas mitológicas»[19]. Aunque también en estas obras Lope se inventa terceros en discordia que intervienen en la trama mitológica, y que no se encuentran en las fuentes de donde proceden las fábulas (Oranteo en *El laberinto,* Aristeo en *El marido más firme,* Doristeo en *La bella Aurora),* sin emhbargo en ellas los terceros, a diferencia del Fineo de *El vellocino,* sí que generan realmente un conflicto que justifica y hace avanzar la acción mitológica, que queda subsumida en ese conflicto de triángulo amoroso. Las escenas abiertas y autónomas son las que hacen avanzar la acción en estas obras, mientras los cuadros tienden a desaparecer o perder relevancia[20].

El amor enamorado, como pieza mitológica de corte, al igual que *El vellocino,* se inclina hacia la organización en cuadros, pero hay que señalar que cobran importancia también las escenas sueltas, concentradas sobre todo en la Jornada III (dieciocho) donde se desarrolla la historia del enamoramiento de Cupido de Sirena. Cupido se convierte en el oponente de Alcino, el amante de la ninfa Sirena. Como Lope al crear esta historia inventa, sin pagar tributo a una leyenda mitológica dada, puede situar en el centro de la acción un motivo dramático muy de su gusto y de su público, el de la competencia por el amor de una dama. Aunque el enredo que esta competencia genera sea mínimo, la acción en esta segunda historia aparece menos dispersa en cuadros que en la de Dafne y Febo, que ocupa la primera parte de la comedia, y recuerda más la construcción de la acción de las obras pastoriles del Lope no cortesano, en las que la intriga tiende a adquirir mayor cohesión. Aun así, sin embargo, aparece rematada por un cuadro de gran espectacularidad, cohesionado escenográficamente en torno a la aparición del templo de Diana y el descenso de Júpiter en un águila.

De todos modos en la valoración global de la comedia la segmentación en cuadros, que agrupan bloques de escenas con unidad de acción y juego escénico propio, sigue ocupando el lugar central. La primera Jornada la organizan tres cuadros: el primero de carácter pastoril se cohesiona sobre el juego escénico de la huida de los pastores atemorizados por la serpiente Pitón; el segundo tiene como eje la negativa de Dafne a aceptar la mano de Aristeo, cuadro que cuenta con la especificación escenográfica de la aparición de Peneo en su gruta; el tercer cuadro lo constituye el enfrentamiento y triunfo de Febo sobre la sepiente Pitón, y la ofrenda de su cabeza en el templo de Diana, especificados escenográficamente. Y la segunda Jornada se construye sobre dos grandes cuadros: el del enamoramiento de Febo, provocado por Cupido, y el de la persecución de Dafne por parte de Febo y posterior metamorfosis, éste último cuadro debilitado por la interrupción de escenas cómicas a cargo de Bato.

El elemento afuncional en *El amor enamorado,* aparte algún breve, mucho más breve que en *El vellocino,* parlamento áulico, se concentra sobre todo en la creación de escenas cómicas

[19] *Estudios...,* II, *op. cit.* , p. 192.

[20] Véase para un análisis detenido de estas obras mi libro *La práctica escénica cortesana..., op. cit.,* 167-77.

a cargo del rústico Bato, que aglutina las características del pastor-bobo de la tradición pastoril. Su proverbial cobardía fundamenta algunas escenas: aterrorizado hace una descripción ilarante, por lo hiperbólica, de la serpiente Pitón ante el resto de pastores, que lo escuchan escépticos, y después, echado en el suelo, su propio miedo le impide ver que quien está a sus espaldas es Febo y no, como él cree, la serpiente. Su ingenuidad le hace ser objeto fácil de las burlas de los otros: Silvia le roba el anillo que Cupido le había regalado, y depués, con la promesa de ofrecerle su amor, le hace acudir a una cita nocturna cubierto con una piel de lobo, lo que le vale una soberbia paliza de los pastores, que efectivamente lo confunden con un animal. Bato es el contrapunto irónico al universo de los dioses mitológicos: llama «viernes» a Venus y «pollo» a Apolo, y confunde al águila en la que desciende Júpiter con un buitre. Aunque recuerda al cómico pastor Frondoso de *Adonis y Venus,* la función desmitificadora del pastor cómico, apuntada ya en el personaje de Frondoso, parece incrementarse en algunas de las piezas cortesanas más tardías de Lope. Aunque dentro de la misma tradición, Bato está más cerca de su homónimo de *La Arcadia* (escrita probablemente en 1615, según Morley y Bruerton) que, como él, ha acentuado también el carácter desmitificador de Frondoso. No sólo el pastor cómico de *La Arcadia* y el de *El amor enamorado* se llaman igual, sino que en ambas obras Lope introduce el episodio cómico del disfraz de lobo. Me parece posible que este paso cómico se lo sugiriese a Lope la lectura de *Il pastor Fido* de Guarini, obra en la que la ninfa Dorinda se disfraza con una piel de lobo y, por error, es herida por Silvio que no la reconoce. Aunque la muerte de la ninfa no llega a producirse, el episodio en la obra de Guarini es de características trágicas[21]. Lope debió conocer muy bien obras como la *Aminta* de Tasso o *Il pastor Fido,* pero el modo de actuar con este episodio de la obra de Guarini es sintomático de la tendencia hacia la comedia de Lope, como lo es también el tratamiento que da a la leyenda de la transformacion de Dafne en laurel, pues al alternarse las escenas de la persecución de Dafne con las entradas cómicas de Bato, la transformación de la ninfa pierde todo el carácter trágico. Carácter trágico que sí poseía, por ejemplo, este episodio en la obra cortesana más temprana que sobre este tema mitológico se conoce, la anónima *Fábula de Dafne.* En la obra de Lope la intervención intermitente de Bato en la persecución impide que podamos tomar en serio la muerte de una ninfa que además lanza «ayes» cuando Apolo le va arrancando algunas ramitas para fabricarse una corona de laurel.

Si el episodio cómico del disfraz de lobo recuerda el de *Il pastor Fido,* la pareja Dafne/Silvia está inspirada en otra pareja del mismo nombre de la *Aminta* de Tasso, que Jáuregui había traducido en 1607, y que Lope debía conocer tambien[22]. Los nombres de la pareja de Tasso son los mismos que utiliza Lope, pero su función es diferente. La Dafne de Lope es la castísima ninfa de Diana que se escandaliza ante las incitaciones al goce de Silvia, en una escena que recuerda muy de cerca el comienzo de la *Aminta*:

[21] *Il pastor Fido*, ed. de L. Fasso, Torino, Einaudi, 1976, Acto IV, esc. 8-9, pp. 157-70.

[22] Puede consultarse la *Aminta. Traducido de Torquato Tasso* de Juan de Jáuregui en la edición de J. Arce (Madrid, Castalia, 1970).

Que es locura vana
esto de ninfas: la naturaleza
hizo para los hombres la belleza
por aumentar el mundo (p. 249).

Una Silvia que le replica cansada: «¡Oh, tanto coro y tanto dianizarte» (p. 250). Y ante la aparición de Venus se apresura a desmarcarse de Dafne por si las moscas: «Señora, aunque voy con ella,/ no soy tan bárbara y loca» (p. 250).

En la obra de Tasso es la pastora Dafne la que cumple la función de incitar al goce a la más casta Silvia. Y es que en *El amor enamorado* Lope plantea el mismo debate entre Venus y Diana, entre amor y castidad, que plantea Tasso en la *Aminta*, y se resuelve en ambos casos con el triunfo del amor humano.

No era esta la primera vez que Lope pudo inspirarse en obras pastorales italianas. En *El marido más firme,* basada en la leyenda mitológica de Céfalo y Procris, Lope pudo aprovechar, como ya señalé en otro lugar, una escena del *Cefalo* de Corregio[23]. Es interesante destacar esta influencia de la pastoral italiana sobre el teatro de Lope de Vega, influencia no siempre valorada, pues nos revela a un Lope atento a aglutinar los elementos de la propia tradición pastoril española con algunos de la más prestigiosa tradición italina.

A pesar de las características que las unen, *El vellocino de oro* y *El amor enamorado* son dos obras que se diferencian por su estructura externa y su extensión. *El vellocino* es una obra de 2126 versos, 238 de los cuales pertenecen a la Loa, y que no adopta el clásico esquema en tres actos, sino sino que está dividida en dos partes, como *La Gloria de Niquea* de Villamediana. A mitad de la comedia, una acotación de Lope indica:«Aquí se divide la comedia para que descansen con alguna música». *El amor enamorado,* dividida en tres jornadas, cuenta con 2785 versos, cómputo que sin ser exagerado, la aleja de obras cortesanas como *El vellocino..., Adonis y Venus* (de 2229 versos) o *El premio de la hermosura* (de 2456) y la acerca a una obra de origen cortesano como *La fábula de Perseo* (de 2849), que está más próxima, como *El amor enamorado,* a la extensión característica de las comedias de corral.

Pero el caso de *El Perseo,* dentro de las obras representadas por cortesanos (fue ejecutada por caballeros del duque de Lerma) es una excepción. Lope parece haber tenido en cuenta al confeccionarla una doble posibilidad: la de que fuese representada en ambientes cortesanos y la de que fuese representada por una compañía de actores en un corral. El número de personajes de esta comedia es exorbitante -cuarenta y uno, más un mínimo de ocho comparsas-, pero los personajes cambian casi por completo de un acto a otro. Si la obra era representada en ambientes cortesanos era posible que a cada actor correspondiese un personaje o dos,

[23] Lope pudo inspirarse para la escena del disfraz de mercader que utiliza Cefalo para aparecer ante su mujer, escena que no aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio, no en un cuento oriental como creía Menéndez Pelayo, sino en la obra de Correggio, como apunté en *La practica escénica...., op. cit.*, p. 171. La escena del disfraz de mercader, que aparece en la obra de Lope *La bella Aurora,* y en la de Correggio *Cefalo y Procris*, aparece también en la *Genealogia deorum* de Boccaccio, y quizá ésta fue la fuente de inspiración de Correggio. Es posible también que Lope se inspirara directamente en el manual de Boccaccio, que parece ser que utilizó para completar detalles de algunas otras obras mitológicas como *El Perseo* o *Adonis y Venus,* según creía H. M. Martin, «Lope de Vega's *El vellocino de oro* in relation to its sources», *M.L.N.* , XXXIX (1924)142-49.

echando mano moderadamente del sistema de dobletes. Un exceso de personajes tenía como ventaja, en una fiesta como es la cortesana eminentemente participativa, una amplia posibilidad de participación de un mayor número de cortesanos en la representación. Por otro lado, el hecho de que la obra constase de tres partes prácticamente independientes en cuanto a la nómina de personajes, poseía otra ventaja, que no hay que perder de vista si se trataba de aficionados: la de paliar el casancio que podía producir en los eventuales actores intervenir a lo largo de una obra de casi tres mil versos. Y, sin embargo, aplicando un ajustado sistema de dobletes y reduciendo los comparsas la comedia podía ser representada por once actores curtidos en la profesión[24].

No sabemos si *El amor enamorado* fue representada por cortesanos o por actores profesionales, y es difícil decidirlo a partir de la extensión de la obra pues su número de versos tampoco resulta excesivamente desproporcionado. Pero hay que decir que Lope tenía muy en cuenta la circunstancia de que una comedia fuera a ser representada por cortesanos[25], tendiendo entonces a reducir el número de versos para evitar el cansancio de los actores *amateurs* y, aunque esto fuera un motivo inconfesable en público, de los espectadores. En privado Lope sí que se atrevía a ironizar sobre las habilidades de estos actores posiblemente más entusiastas que profesionales. En 1611, en carta al duque de Sessa, se refería maliciosamente a las aficiones artísticas de esas «Jerónimas de Burgos de Palacio» para las que había escrito una comedia, y en 1617 se burlaba de esas cortesanas con ínfulas de actrices que pertenecían a «un linage de mujeres esquisito» y en la representación de una comedia aspiraban a «amar, vestir y hablar fuera de los límites de la naturaleza, siendo en las cosas della como las otras»[26].

El vellocino y *El amor enamorado* comparten con otras comedias cortesanas de Lope la falta de economía en la relación actores/personajes: hay en ellas un número elevado de personajes comparsas (soldados, damas, gente y ninfas *El vellocino;* pastores y criados en *El amor enamorado*), y de escenas de masas en las que se reúnen un elevado número de actores en el escenario (en *El vellocino* doce escenas convocan entre cinco y trece personajes, y en *El amor enamorado* doce escenas reúnen entre cinco y quince personajes), así como un elevado número de personajes protagonistas (en *El vellocino* ocho personajes individualizados de un total de quince, con los de la Loa incluidos, intervienen en más de seis escenas y en *El amor enamorado* diez personajes individualizados, de un total de catorce, intervienen en más de seis escenas)[27]. Todo ello repercute en un índice medio alto de personajes en escena (3'7 en *El vellocino* y 3'2 en *El amor enamorado*) que es similar al de otras obras cortesanas como *Adonis y*

[24] *La práctica...*, pp. 155-56.

[25] Cosa que otros autores no parecían tener tan presente. *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara, representada en Lerma en 1617 por caballeros del conde de Saldaña contaba con 2839 versos, *vid. La práctica escénica, op. cit.*, pp.178-85. En la Loa de *Querer por sólo querer* A. Hurtado de Mendoza por boca de sus personajes expresaba el temor de que la representación de su comedia, ejecutada en 1623 por las meninas de la reina, resultase excesivamente larga. ¡Y es que la obra contaba con más de 5.000 versos!, *vid.* A. Hurtado de Mendoza, *Obras líricas y cómicas,* Madrid, F. Medel del Castillo, 1728, p. 178.

[26] *Epistolario, op. cit.*, t. III, pp. 39 y 130.

[27] Téngase en cuenta que el cómputo de cada personaje colectivo lo realizo con un mínimo de dos actores, aunque las condiciones cortesanas permitían que fuesen más.

Venus (3'5), *La fábula de Perseo* (3'5) o *El premio de la hermosura* (3'4), y que es lógico cuando nos enfrentamos a una producción cortesana, fiesta fundamentalmente participativa y sin restriciones económicas, en la que se podía contar con un elevado número de actores, bien fuesen profesionales o *amateurs*.[28]

En las comedias de corral la escenografía no adquiere la mayor parte de las veces la importancia que tiene en la representación cortesana, y Lope suele delegar en la profesionalidad de actores y autores la parte correspondiente a la puesta en escena de las obras, razón por la cual en este tipo de obras acota fundamentalmente salidas y entradas y, algunas veces, caracterizaciones (galán, vejete) o vestuario codificado (de camino). Por contra en las obras producidas para la corte, como las que me ocupan, destacan por su importancia las acotaciones de escenografía (12 en *El vellocino,* 16 en *El amor*), música y canto (15 en *El vellocino,* 4 en *El amor*), gestualidad y movimiento escénico (7 en *El vellocino,* 13 en *El amor*), de attrezzo (8 en *El vellocino,* 7 en *El amor*), y de vestuario (12 en *El vellocino,* 6 en *El amor*). Tan sólo en *El amor enamorado* las acotaciones de «dentros» son significativas (6) porque se producen escenas o inicios de escenas en el interior del vestuario. Tanto en una como en otra Lope muestra una gran preocupación por indicar elementos de attrezzo o vestuario de carácter emblemático. Por ejemplo la Fama en *El vellocino* debe aparecer «con tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata, bordado de ojos y lenguas, preso en los hombros» (p. 103) y Diana en *El amor enamorado* «con un venablo y un perro al lado, como la pintan» (p. 254).

El vellocino cuenta con acotaciones de vestuario más precisas, como éstas:

> «las ninfas [..] coronadas de corales y perlas, con velos de plata sobre vestidos azules, y ramos de coral y perlas en las manos» (p. 108)
>
> «Sale Helenia, en hábito de serrana, con patenas, corales, sombrero de villana, sayuelo y manteo» (p. 121)
>
> «Salen cuatro personas armadas de petos y celadas, con muchas plumas, coseletes de un color, y espadas cortas ceñidas, las lanzas plateadas.» (p. 130)

Tan sólo en una ocasión Lope se muestra más parco a la hora de acotar el vestuario, probablemente porque a los actores cortesanos no era preciso indicarles cómo habían de ser las «galas de palacio: «Salgan Jasón, Teseo y Fineo, el rey de Colcos, Medea, su hija, con galas de palacio» (p. 117).

En *El amor enamorado* las acotaciones de vestuario son menores en número y más escuetas y sencillas: «los pastores de fiesta» (p. 259), «Alcino, labrador, galán» (p. 242) o «Cupido [...] harále mujer en hábito bizarro y corto» (p. 250). Esta técnica concisa de indicación de vestuario es la más habitual en las piezas representadas por cortesanos (así se acota también, por ejemplo, en *Adonis y Venus*), a los que Lope parece confiar la elección del vestuario, circunstancia que debía constituir una parte más del entretenimiento de los organizadores.

El atrezzo de una comedia cortesana siempre es relevante. En *El amor enamorado* es

[28] Para los datos de las otras comedias de Lope véase *La práctica escénica cortes...., op. cit.*, pp. 144-96.

fundamentalmente el del mundo pastoril-mitológico (arcos, flechas, venablos, coronas de flores..., pero también la cabeza de la serpiente vencida por Febo o unas sillas). *El vellocino* aunque asume también elementos del atrezzo tópico del universo pastoril-mitológico (venablos, arcos, flechas..) integra otros típicos de comedia caballeresca (espada, maza, cajas y banderas, rodelas) y otros necesarios a una representación de gran riqueza visual (el carnero de oro, el delfín de plata o los nueve retratos del templo de Marte).

El vellocino de oro se distancia de *El amor enamorado* sobre todo por la utilización de la música y el canto. La afición por los espectáculos cantados entre el público cortesano está bien documentada ya en espectáculos dramáticos como los organizados por Isabel de Valois en 1564, o como el fasto, enteramente cantado, representado en el palacio de Valladolid en 1605 con motivo del nacimiento de Felipe IV, y se hace patente desde las primeras obras cortesanas de Lope, como *Adonis y Venus,* o en la anónima *Fábula de Dafne* organizada por la emperatriz María y representada posiblemente a principios de la década de 1590.

Pero en *El vellocino* la parte musical se ha incrementado. A parte de los clarines y trompetas o cajas que señalan la aparición de determinados personajes en escena, la música se concentra en acompañar momentos de espectacularidad específica (la aparición de una nave), o se utiliza como interludio musical para dividir la comedia. La Música, como personaje alegórico canta un villancico y dos canciones en diferentes momentos de la representación y se incluye un torneo danzado al son de varios instrumentos musicales. Es como si Lope en *El vellocino* ya empezase a madurar la idea de un tipo de obra muy breve en la que la representación habría de ser ya enteramente cantada, tal y como cuajaría en *La selva sin amor,* una obra que comparte también con *El vellocino* su falta de división en actos.

Llama la atención el que la gestualidad y el movimiento escénico esté poco acotado en *El vellocino de oro,* cosa que es poco habitual en obras que están pensadas para actores aficionados. Entre otras razones que se me pueden escapar (por ejemplo que alguien se encargase de dirigir directamente a los actores), hay que señalar que se trata de una comedia de un tremendo estatismo, tan sólo roto por el movimiento escénico que se concentra en momentos muy localizados (la lucha de Jasón).

Y es que si el teatro cortesano se caracteriza por su espesor verbal, que incide en su carácter estático, *El vellocino de oro,* con un índice medio de 7'4 versos por réplica, bate todos los records de la produción cortesana de Lope. A la zaga le va tan sólo *El premio de la Hermosura* (6'7). *El amor enamorado,* con un índice situado en un 4'2, está en este sentido más cercano a otras obras de Lope como *Adonis y Venus* (4'8), *La Fábula de Perseo* (4'3).

A pesar de la abundancia de las acotaciones escenográficas que he señalado, sin embargo, la hipótesis de reconstrucción de los decorados para la puesta en escena es complicada. Y ello porque, como sucede en otras obras cortesanas, las acotaciones se refieren a elementos parciales, o se concentran en aquellos momentos en que es preciso destacar la utilización de tramoya escénica, y se echa a faltar siempre una descripción global del escenario.

En *El vellocino de oro* la maquinaria escénica tiene un papel relevante: la poesía en la Loa desciende desde lo alto del teatro y al final de la comedia una nube es empleada para el descenso del Amor, sobre la nave en que huyen los enamorados: «[...] por lo alto, abriéndose

un cielo que baje en una nube el dios Amor con dos coronas de rosas» (p. 131).

En un momento determinado, quizá por medio de un torno o por el descorrimiento de algun lienzo, aparece un laurel: «Aquí se descubre un laurel y en él el vellocino de oro» (p. 130).

Además entre los elementos escenográficos es necesario un templo practicable:

> [...] se abra el templo del dios Marte, donde, sobre otras tantas columnas, se vean nueve retratos de los nueve de la Fama, y en la décima el emperador Carlos V, a caballo, entre diversas armas y despojos, que por todo el templo estén pendientes de velos de plata y lazos de colores (p. 110).

Es necesario también una peña que se abra: «Abrase un peñasco y salga de él Doriclea, ninfa, sentada en un delfín de plata» (p. 107).

Y, si no a lo largo de toda la representación, al menos en el primer cuadro es necesario un decorado de fondo que represente el mar, pues Frixo y Helenia «salen por el mar» (p. 106). Además en los decorados hay representado un cielo en el que se abre una nube que deja ver al dios Marte, como indican las acotaciones: «Abriéndose una nube, se vea el dios Marte» (p. 129); «Envolviéndose Marte en aquella nube [..] (p. 130).

Aunque no quede indicado en las acotaciones, y sea mera hipótesis, es posible que se produjera algun cambio de escenario[29], porque el decorado de fondo del mar, complementado quizá con unos árboles y el templo, no es operativo a lo largo de toda la representación, y la segunda parte de la comedia parece transcurrir en un palacio, que cuenta con un jardín, y sólo en el cuadro final vuelve a ser operativo el mar para la partida de la nave de Jasón.

La espectacularidad visual y el efectismo que busca la representación cortesana se enriquecen por otros mecanismos. Hay personajes que aparecen a caballo como la Fama o la Envidia, y una escena de gran espectacularidad es la de la lucha de Jasón con el dragón primero, y con dos toros que van «tirando fuego» después.

En *El amor enamorado* se recurre a la maquinaria escénica en varias ocasiones. Posiblemente un torno es utilizado para la transformación de Dafne en laurel: «váyase Dafne arrimándose a la transformación [...] Transformándose en laurel» (p. 268).

La tramoya aérea, quizá una maroma prendida a un grúa o pescante, es utilizada para el descenso de Venus («Baje Venus», p. 250) y para el de Júpiter sobre el águila (p. 284). Una tramoya aérea de desplazamiento horizontal exige el carro de Diana que recorre «lo alto», queda inmovilizado para que la diosa pronuncie su parlamento y «pasa el carro lo demás del teatro» (p. 270). Y por la trampa del tablado se hunden Sirena y Alcino reemplazados por una fuente que lanza llamas (pp. 278-79).

---

[29] Este recurso está documentado ya en las máscaras de Lerma y en la representación de *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara, en esta mismas fiestas (1617). Es posible que la representación de *El premio de la hermosura,* en Lerma en 1614, contase con algún cambio parcial de escenario.Véase , aparte del libro mencionado en la nota anterior, también mi art. «Teatros y representación cortesana. La Arcadia de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», en *Cuadernos de Teatro Clásico* (en prensa), en en el que hago referencia específicamente a cuestiones de puesta en escena de las obras anteriores al período de Felipe IV.

A lo largo de casi toda la comedia hay que presuponer un decorado tópico de comedias mitológico-cortesanas: un bosque y quizá un río en el que se quiere suicidar Bato (v. 1093, p. 257), un monte por el que Bato sube y baja (vv. 712 y 731, p. 252), un templo de Diana que se abre en dos ocasiones (pp. 254 y 283) y la gruta del río Peneo («Descúbrese el río Peneo en su gruta», p. 248).

Si en el resto de las obras cortesanas de Lope las acotaciones no indican, si los hubo, cambios globales de decorados, sabemos que en *El Amor enamorado* se produjo un cambio de decorado al final de la Jornada tercera, indicado por las acotaciones:

> Cae un lienzo de lo alto en forma de palacio, que dejándolos en el teatro a los dos, cubre todo el monte (p. 279).
>
> El palacio se sube arriba y queda descubierto todo el monte (p. 281).

La espectacularidad se incrementa con escenas como la del enfrentamiento de Febo con la serpiente Pitón que sale al tablado echando fuego (p.252) o la persecución de Dafne por un ciervo en el que, al entrarse en el vestuario, se transforma Apolo (p. 264).

Como puede verse por lo expuesto hasta aquí nos encontramos con dos comedias que definen un modelo de teatro cuyas reglas fundamentales de juego Lope había madurado desde muy pronto, al menos desde *Adonis y Venus*: un modelo de espectáculo de acción inorgánica, organización en cuadros, altos vuelos líricos y, sobre todo, gran espectacularidad de atrezzo, de vestuario y de escenografía, y que tiende a integrar la música y el canto como elementos esenciales. *El vellocino de oro* entronca con obras como *La Fábula de Perseo,* en las que el mundo mitológico y caballeresco se hermanan, y los héroes de la mitología se transmutan en caballeros que han de enfrentarse a múltiples pruebas, que pasan siempre por las espectaculares escenas de combates con serpientes, dragones y gigantes. *El Amor enamorado* conjuga universo mitológico y pastoril. Como en *Adonis y Venus* o en *La selva sin amor*, el sentimiento amoroso se convierte en el móvil de dioses y pastores y la naturaleza en su caja de resonancia, y se arrastran los temas tópicos de una tradición muy elaborada por Lope: los debates sobre la castidad o el poder absoluto del amor, las disquisiciones sobre los celos o la tentación del suicidio por amor.

Con *El vellocino...* Lope parece estar madurando un tipo de espectáculo en el que la música y el canto van incrementando más su papel hasta llegar a convertir la representación teatral en una verdadera ópera, como sucedería con *La selva sin amor. El Amor enamorado* es una obra que nos dice mucho del Lope de la última época. Por debajo de la postura desmitificadora de Bato se escucha el sentimiento del propio Lope, que ya en 1620, en carta privada al duque de Sessa, se había lamentado: «que en palacio no se acuerden de lo que he servido en tantas ocasiones para remediar mis necesidades y para calumniar mis costumbres esté tan en la memoria»[30]. En este contexto, no resulta casual que en *El Amor enamorado*, obra destinada a ser representada en un ambiente cortesano y ante la familia real, Lope incluyese toda una escena entre Bato y Cupido, en la que el pastor cómico se lamenta del poco galardón que merecen sus

[30] *Epistolario,* IV, p. 57.

versos entre los dioses, recibiendo en compensación un anillo del dios Amor.

Entre la ironía de que hace gala Bato en su alusiones a los dioses mitológicos, y la petición prosaica de ayuda económica, se deja entrever el desencanto de un Lope que veía como otros poetas, como Antonio Hurtado de Mendoza, conseguían favores que él no lograba, y que, desesperanzado, y ya con un pie en el estribo, seguía utilizando, quizá la última de sus comedias representadas en la corte, para hacer memoria de sus servicios, en un último gesto de rebeldía y de sumisión, trágico-cómico, como muchas de sus comedias.

Autores

Ignacio Arellano
Mercedes Agulló y Cobo
Teresa Ferrer Valls
Antonio Carreño
John J. Allen
Antonio Orejudo Utrilla
Miguel Ángel Pérez Priego
Javier Navarro de Zuvillaga
Javier Huerta Calvo
Francisco López Estrada
Victor Dixon
Felipe Pedraza
Carmen Sanz Ayán
Elvira Roca Varea
Javier Aparicio
Manuel López
J. Jesús de Bustos Tovar
Andrés Peláez
Manuel Canseco
Pedro M. Martínez
Ana Marzoa
Mª del Carmen Sánchez-Crespo
Aurelio Valladares

Editores

José Berbel
Heraclia Castellón
Antonio Orejudo
Antonio Serrano

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACION DE ALMERIA