

Calderón y El Palacio del Buen Retiro

Espacios, representaciones y dramaturgia en la renovación teatral

Elsa Graciela Fiadino
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Calderón estuvo vinculado al Buen Retiro desde 1635 hasta 1680 como director de representaciones y dramaturgo. Allí concibió y ejecutó con los escenógrafos italianos C. Lotti y B. del Bianco complejas puestas en escena que dan cuenta del cambio de gusto del público. Se consagran géneros como la comedia mitológica, la zarzuela, la ópera y el drama simbólico, en los que tiene decisiva intervención la música.

Palabras-clave

Calderón - Buen Retiro - Complejidad - Representación - Género

Abstract

Calderón was related to Buen Retiro from 1635 up to 1680 as a performance director and playwright. He conceived and carried out, with the Italian scenographers C. Lotti y B. del Bianco, complex performances that show the change of the public's taste. Genres as mythological comedy, zarzuela, opera and symbolic drama had a decisive mediation in music and were consecrated.

Keywords

Calderón - Buen Retiro - Complex - Performance - Genre

Durante el siglo XVII se diversifican los lugares destinados a las representaciones teatrales en la Villa y Corte de Madrid. Si bien los corrales de comedias de la Cruz y del Príncipe acaparan la mayor parte de los espectadores desde finales del siglo XVI, está documentado que, a partir de los primeros años del siglo XVII, las representaciones forman parte de los entretenimientos habituales de la corte española. Shergold y Varey (1982) señalan que ya en 1603 se realizaban representaciones ante la reina Margarita de Austria en Madrid, Burgos y Valladolid y que, en el caso de Madrid, se llevaron a cabo en el Cuarto de la Reina en el Alcázar. Estas representaciones privadas, donde se ofrecían piezas de repertorio dos veces por semana como rutina y otras funciones especiales en los días de fiesta, también podían tener lugar en el Salón o en el Cuarto del Rey y estaban a cargo de los mismos actores profesionales que actuaban en el teatro comercial, es decir, en los corrales de comedias. Además del Salón y de los departamentos reales, también se representaba en otros lugares del Alcázar, como la Pieza de las Audiencias y la denominada Armería de los pajes.

La utilización de distintos lugares del Alcázar de Madrid era posible gracias a la existencia de un teatro portátil o desmontable que recibió el nombre de Teatro Dorado, por estar generalmente instalado en el Salón Dorado, denominado así luego de las reformas realizadas en el asentamiento real entre 1636 y 1640, una de las cuales consistió en dorar el techo artesonado del antiguo y oscuro salón.

Las representaciones se trasladaban junto con la corte -y según la estación del año- de un sitio real a otro: los palacios de los alrededores de Madrid, como el Pardo y la Zarzuela, San Lorenzo del Escorial y Aranjuez, además de las ciudades castellanas ya citadas.

Sin embargo, por la importancia que tiene en la historia del teatro español del siglo de Oro, resulta necesario detenerse en la construcción del nuevo Palacio del Buen Retiro y de su Coliseo, que se lleva a cabo entre los años 1638 y 1640, coincidente con la reforma del Salón Dorado del Alcázar.

El Palacio del Buen Retiro y el Coliseo: espacios de nuevos modelos escénicos

Cerca del Prado, el gran paseo al aire libre de los habitantes de la Corte y Villa de Madrid, se erigía el monasterio jerónimo fundado durante el reinado de Enrique IV a orillas del Manzanares, donde acostumbraban alojarse los Reyes Católicos y luego su nieto Carlos V. Instalada definitivamente la corte en Madrid, el rey Felipe II se hizo construir en este monasterio unas habitaciones modestas, donde acostumbraba retirarse en ocasión de festividades cuaresmales y durante los frecuentes períodos de luto por el fallecimiento de personas pertenecientes a la familia real. Debido a estas circunstancias, el lugar del *real retiro* fue muy utilizado, por lo cual las habitaciones tomaron ese nombre. Cercanas a ellas, en el parque del monasterio, Felipe II, gran aficionado a la jardinería y a los animales exóticos, había dispuesto la construcción de unas pajareras donde se guardaban ejemplares de aves que le enviaban como regalos desde todos los puntos del mundo. Esta casa de aves extrañas fue denominada por el vulgo “el Gallinero”, nombre que, por extensión, también recibieron las obras agregadas posteriormente al monasterio.

Tal fue en rigor el punto de partida del Retiro. El conde-duque de Olivares decidió agrandar y embellecer ese predio para ser utilizado principalmente como lugar de descanso y recreo conveniente por Felipe IV, un ámbito apacible y placentero donde pudiera escapar de las preocupaciones de

su posición, sin los problemas y desembolsos de un viaje al campo. La segunda razón, relacionada con la primera, era crear un marco en el cual el soberano pudiera actuar como gran mecenas, protegiendo las artes, que, como contraparte, lo glorificarían. El rey era un experto y entusiasta conocedor de la pintura y el teatro, por lo que el Retiro se convirtió, durante su reinado, en escenario de toda clase de espectáculos y obras teatrales, las mejores de las cuales fueron escritas por Calderón y puestas en escena por el escenógrafo florentino Cosme Lotti. Estos espectáculos palaciegos, que conocemos a través de relaciones, documentos y testimonios de viajeros extranjeros, contribuían también a engrandecer la imagen del monarca en otras cortes europeas, en las que la liberalidad, nombre que recibía en la época el despilfarro, era considerada una de las virtudes propias del príncipe.

Para financiar las obras, el Conde-duque afectó los recursos de la Villa en la suma inicial de 20.000 ducados, cifra impresionante para la época. Posteriormente, ante la insuficiencia de los fondos iniciales, dispuso de las arcas del estado, muy comprometidas por los gastos que ocasionaba la Guerra de los Treinta Años, por lo cual creó nuevos impuestos y dispuso la venta de cargos, privilegios y bienes de la corona para solventar la descomunal obra emprendida. Estas medidas aumentaron su impopularidad y acentuaron las críticas hacia las obras del “Gallinero”, denominación despectiva empleada por muchos madrileños.

Asegurados los fondos, a principios de 1630 se comenzó a construir el Palacio del Buen Retiro, según los planos del arquitecto de la corte Juan Gómez de Mora y del artista-aristócrata italiano Giovanni Battista Crescenzi, gran favorito de Olivares, quien trabajaba en ese momento en la remodelación del Real Aposento de San Jerónimo, núcleo originario

del Palacio, según vimos. Ante la necesidad de expandir las obras, se compraron amplios terrenos aledaños, entre ellos varios jardines, huertas y algunas ermitas próximas, por lo cual la extensión del Real Sitio era mucho más grande que la del parque actual que lleva su nombre. Allí se disponían las dependencias del monasterio, más de veinte edificios, cinco grandes plazas, un estanque cuyo tamaño cuadruplicaba el de la Plaza Mayor de Madrid y otros espejos de agua más pequeños, ocho ermitas, dos teatros, una construcción especial para saraos y bailes, un juego de pelota, la casa de fieras y el famoso Gallinero, en el marco de huertas, jardines, riachuelos con cascadas, grutas, bosques y glorietas.

Se ha podido conocer lo que era el lugar gracias al detallado plano de Madrid de Pedro de Texeira, grabado en Amberes en 1656 y a lienzos y estampas antiguas. De todo ese enorme conjunto arquitectónico se conserva en la actualidad sólo una mínima parte: el Casón del Buen Retiro, hoy dependencia del Museo del Prado, que fuera en aquel entonces el Salón de baile del Buen Retiro y el Museo del Ejército, que alberga el Salón de Reinos, antiguo Salón del Trono del Palacio, de techo en espejo, cuya cornisa adornan todos los escudos de los reinos que integraban en el siglo XVII la corona de España y para el que Velázquez pintara por encargo real “La rendición de Breda” y Zurbarán los doce cuadros con los trabajos de Hércules.

El Palacio Real era, según describe Deleito y Piñuela:

un gran rectángulo, formado por cuatro pabellones, que remataba cada uno de sus ángulos por una sencilla torre, asemejándose un poco así al monasterio del Escorial. Tres puertas se abrían en la fachada preferente del edificio,

adornadas por columnas en sus lados. Constaba de dos pisos, de los que sólo el principal tenía balcones y entre ellos había jaulas y dinteles de piedra berroqueña, distinguiéndose las estancias reales por los agudos frontones en forma triangular. La parte inferior era de sótanos harto visibles con ventanas pequeñas y un barandal coronaba la techumbre, ocultando sus guardillas. (201)

Testimonios de algunos viajeros de la época, como Madame d' Aulnoy y el toscano Magalotti, dan cuenta de que eran construcciones bajas, faltas de belleza arquitectónica, especialmente la fachada, que estaba construida de ladrillo y carecía de adornos. Sin embargo, el interior presentaba habitaciones muy amplias, adornadas con bellas pinturas, con techos de rico artesonado o abovedados con follajes laminados en oro, luciendo en todas las estancias los colores vivos y el oro y la plata de las figuras bordadas sobre el terciopelo.

No obstante la modestia de las construcciones, los cronistas y poetas de la corte lo alabaron como si fuera un palacio maravilloso, tal fue el caso de Lope de Vega, quien en la *Relación* que escribió con motivo de la fiesta de inauguración, lo elogiaba así:

.....
*un edificio hermoso,
que nació, como Adán, joven, perfeto,
tan breve y suntuoso,
que fue sin distinción obra y conceto,
en cuya idea, a fuerza de cuidado,
fue apenas dicho cuando fue formado. (62)*

La construcción del palacio fue la oportunidad que tuvo Felipe IV para dar rienda suelta a su pasión por el teatro, pero también tuvo decisiva influencia, según afirman Brown y Elliott, para que se impusiera un nuevo modelo escénico:

Y si fue durante su reinado cuando se produjo la gradual sustitución de las comedias de aficionados puestas en escena por cortesanos en el Salón del Alcázar por “comedias de tramoyas” interpretadas por profesionales y que combinaban ballet, mascarada, disfraces y espectaculares transformaciones mecánicas, la construcción del Retiro contribuyó no poco a ese proceso. (214).

La llegada de Cosme Lotti a Madrid en 1626 marca un punto de inflexión en la historia del teatro del Siglo de Oro, ya que se trataba de un escenógrafo profesional capaz de realizar los efectos más novedosos y espectaculares. El Retiro le brindó la posibilidad de instalar sus ingenios en varios emplazamientos. En 1633 había construido un escenario portátil que se utilizaba para representar comedias en el llamado Patinejo, posiblemente el pequeño patio del Aposento del Rey. Está documentado un pago en 1636 por el tablado portátil para el Saloncillo o Sala de máscaras donde se representaban las comedia; es probable que se tratara del cuarto donde desembocaba el Salón Grande o Salón de Reinos, el cual también se utilizaba para representar, sobre todo cuando el mal tiempo obligaba a quedarse bajo espacios techados.

Fue en el patio o en uno de estos salones que se representó en 1635 la comedia mitológica de Calderón *La fábula de Dafne*, en la que cada dios hizo su aparición en una tra-

moya y que se desarrolló en tres escenarios o tabladros, cada uno con su propia compañía de actores, lo que evitaba a los espectadores la molestia de tener que cambiar de lugar en los entreactos. Existen datos de un espectáculo preparado para la festividad de San Juan que requería trece cambios de escena en una representación que duraba una hora y media. Como se puede apreciar, existían recursos técnicos que hacían posibles cambios de escenarios muy complejos, si bien la construcción de la maquinaria era lenta y sumamente costosa. Por otra parte, la utilización masiva de luz artificial posibilitaba la representación nocturna de las comedias.

Otro lugar que brindó nuevas posibilidades a los diseñadores de comedias de tramoya era la isla del Estanque Grande, donde el agua y la iluminación artificial contribuían a crear un mágico conjunto de ilusiones. Allí se representó en julio de 1635 la comedia de Calderón *El mayor encanto amor*, sobre la historia de Ulises y Circe, espectáculo que duró más de cuatro horas. En algunas de estas representaciones se permitía la entrada del público, a veces gratis y otras pagando una entrada y los espectáculos adquirieron entonces gran popularidad. Estos espectáculos al aire libre aún guardaban mucho de la tradición de las fiestas de corte de las que derivaban, pero hacia fines de la década el desarrollo de la comedia de tramoyas con sus actores profesionales y sus escenarios en perspectiva a la italiana desdibujaron los elementos lúdicos cortesanos a favor del espectáculo teatral.

Este proceso se vio acelerado por la construcción, iniciada en 1638, del Coliseo, un teatro perfectamente equipado que se edificó más allá de la Sala de Máscaras. Se inauguró el 4 de febrero de 1640, con la representación de *Los bandos de Verona*, una versión de la historia de Romeo y Julieta escrita para la ocasión por Francisco Rojas Zorrilla. El nuevo

teatro, en su traza general, se asemejaba a los dos corrales de comedias de Madrid y, al igual que en ellos, el público podía entrar previo pago de entrada. Un plano de 1655 muestra que el Coliseo contenía, después de la restauración a la que fue sometido en 1650, tres filas de palcos a cada lado, con cuatro palcos por fila, que estaban reservados para los miembros de la nobleza, ministros y dignatarios de la corte. Enfrente del escenario estaba situado el palco real y debajo de él se encontraba la cazuela, reservada a las mujeres. El público masculino se ubicaba de pie, delante de la cazuela.

Diseñado según el modelo italiano, el escenario estaba preparado para recibir telones de fondo y bastidores que corrían por unas guías del suelo y eran accionados desde abajo mediante cabrestantes. Se extendía hasta una ventana del fondo, la cual en los momentos apropiados proporcionaba una nueva perspectiva final, no de árboles y plantas artificiales, sino de los auténticos jardines del Retiro. Existía además maquinaria especial para producir efectos aéreos.

La década del 40 fue una década muerta para el Retiro y, por consiguiente, para el Coliseo. Los fallecimientos de la Reina y del príncipe heredero Baltasar Carlos trajeron aparejada la prohibición de representar comedias durante los períodos de luto. Recién en 1649, con la llegada a España de la nueva consorte del rey, Mariana de Austria, comenzó a reanimarse la corte española. La nueva reina prefería el Retiro al sombrío Alcázar y esto devolvió al lugar algo de su antigua animación, en su honor se hicieron batallas navales -naumaquias- en el Estanque grande y se representaron nuevamente comedias de tramoya en el Coliseo. Cosme Lotti, fallecido en 1643, fue sucedido por su compatriota florentino Baccio del Bianco, enviado en 1651 por el Gran Duque de Toscana a pedido de Felipe IV. Resultó ser un digno sucesor de Lotti:

sus tramoyas, inspiradas en las técnicas puestas a punto en la corte de los Médicis, conseguían producir cambios de escenario de una rapidez y brillantez sorprendentes y deslumbrantes efectos aéreos. Así lo testimonian once dibujos que el mismo Baccio realizara de su puesta en escena de la comedia mitológica de Calderón *Andrómeda y Perseo*, representada en el Coliseo hacia junio de 1653 y que fueron enviados a la corte de Viena como testimonio gráfico del suceso.

El Coliseo siguió siendo escenario de frecuentes representaciones en las décadas finales del siglo XVII. Las reformas efectuadas al palacio del Buen Retiro por los primeros Borbones para adecuarlo al gusto francés, alcanzaron al Coliseo recién cuando Fernando VI, a mediados del XVIII, dispuso la remodelación para que se ajustara a los requisitos de la ópera, especialmente para las actuaciones del gran *castrato* italiano Farinelli. Bajo Carlos III, quien se trasladó al nuevo Palacio Real en 1764, el Buen Retiro fue progresivamente abandonado, aunque se siguió usando el teatro.

La renovación de los géneros teatrales

Como ya se ha mencionado, la comedia grande o de tramoya es el género peculiar del teatro palaciego, que se contraponen por su espectacularidad al teatro escénicamente más pobre que se hacía en los corrales de comedias de Madrid. Sin embargo, ello no impidió que otras clases de obras accedieran al teatro regio. Al respecto, señala Díez Borque que:

las posibilidades del teatro palaciego, especialmente en el Buen Retiro, no se agotan con la comedia grande o de tramoya, pues se representaban otros muchos géneros teatrales en los distintos espacios del Buen Retiro, que

nos descubren una realidad teatral mucho más rica, movida y variada, acorde también con lo que se hacía en el teatro público, fuera de palacio. (170)

Las comedias de capa y espada, tan lejanas de la fastuosidad de las mitológicas que requerían complejos decorados y maquinaria escénica, elevado número de actores, efectos de luz y color, ricos y variados vestidos y utilería, también se representaron en el Buen Retiro, así como autos sacramentales, según documentan Shergold y Varey. El teatro cómico cumplió un papel relevante, como contraste y complemento del teatro de aparato, fastuoso y solemne. Las comedias burlescas, género que invierte la comedia seria y que requiere a veces un complicado aparato escénico y elevado número de actores, y el sainete fueron llevados a escena con éxito. Incluso hay testimonios de representaciones ridículas, hechas por los labradores de Getafe.

Los géneros breves cómicos también gozaron de gran aceptación: entremeses, jácaras y mojigangas que se representaban en los entreactos de la comedia y que provenían de plumas prestigiosas como las de Quiñones de Benavente y Jerónimo de Cáncer. Algunas veces estas piezas breves se representaban solas, particularmente cuando eran escritas por los mismos cortesanos, lo que daba oportunidad a la camarilla de secretarios reales y dignatarios de la corte de lanzarse dardos mutuamente, para su propia diversión y la de sus amos. También hubo lugar para el teatro de títeres, que alcanzó un amplio desarrollo en el siglo XVII y que gozó de gran favor popular. Shergold y Varey consignan, en las décadas finales del siglo, representaciones de títeres para celebrar el cumpleaños de la Reina y también otras que tuvieron lugar en el cuarto de Príncipes del Buen Retiro.

Podemos notar que el itinerario que va desde el suntuoso teatro mitológico hasta la humilde jácara nos habla de la compleja articulación del gusto de palacio, en el que tenían cabida tanto lo serio -y aún lo grave- como lo cómico.

Calderón, director y dramaturgo de palacio

Resulta ineludible la mención de Pedro Calderón de la Barca cuando se habla del teatro palaciego. Cuando se inaugura el Buen Retiro, el dramaturgo tenía 33 años, había alcanzado el éxito en los corrales de comedia, en los distintos escenarios palaciegos y probablemente ya había escrito algún auto sacramental, género que después cultivará con intensidad. Un hito fundamental en la trayectoria de Calderón lo constituye el nombramiento real, en 1635, como director de las representaciones de palacio, hecho que dejará huellas en su actividad de poeta dramático. El desempeño en tal cargo le trajo numerosas mercedes de palacio: recibe el hábito de Santiago, tres pensiones reales y el nombramiento de capellán de honor del Rey, entre otros honores, pero también condicionó su escritura dramática y su actividad como director escénico. Cuando se habla de teatro palaciego o cortesano, hay que tener en cuenta no sólo los requerimientos que presentan los espacios físicos de representación, sino también la presencia de un doble destinatario: el soberano y el resto del público que asiste a la representación. Alfredo Hermenegildo pone de relieve este aspecto del proceso semiótico teatral, al sostener:

...juzgamos como teatro cortesano aquella producción dramática que se hace “realidad escénica” ante los ojos del rey y contando con su asistencia al espectáculo. El monarca es el “público primordial” de la representación.[...]. La

presencia del soberano en una representación que cuenta de antemano con su comparecencia física, condiciona la elaboración de la pieza y determina un tipo de comunicación en el que se han alterado los esquemas más convencionales. Desde la escena se lanza un mensaje a un público que, a su vez, es parte integrante de dicho mensaje. Cuando “habla ante el rey”, la pieza dramática prevé la inserción de la figuración del monarca dentro de su tejido sémico y de su consistencia semántica. (245-246)

Las obras de Calderón se representaron hasta 1680, un año antes de su muerte, en los distintos espacios del Buen Retiro destinados a las actividades teatrales y en el Coliseo en particular, destacándose por su número las comedias mitológicas, que también se ofrecían en la forma cantada de zarzuelas. Brown y Elliott, basándose en testimonios de espectadores italianos, dan cuenta detallada de las representaciones de *La fábula de Dafne* antes mencionada y de *Los tres mayores prodigios*, relatos mediante los cuales es posible conformar una idea aproximada de las características escénicas de las obras de tramoya y el papel de Calderón como director escénico preocupado por la armonía del conjunto, donde se combinaban con precisión y gracia los decorados en perspectiva, los trucos escenográficos, la música, la rica y variada expresividad de los versos y también el significado psicológico y moral de la acción y los personajes.

A partir de 1651, cuando se ordena sacerdote, Calderón abandona la escritura destinada a los corrales para dedicarse de lleno al teatro de palacio y a los autos sacramentales. Pese a ello, sus obras siguieron llegando igualmente al público de los corrales de comedias, cuyos arrendatarios debieron costear

los gastos extraordinarios que representaban los vestuarios, decorados y tramoyas que requería la puesta en escena de las nuevas comedias que respondían al cambio de gusto del público. Por estos años, el dramaturgo se ha convertido en el señor indiscutido de la escena española, debido a la muerte de Francisco Rojas Zorrilla y el talento limitado demostrado por sus competidores.

Sostiene Pedraza Jiménez que se pueden reconocer dos etapas en la vida del Coliseo determinadas por la relación de Calderón con los escenógrafos italianos: la primera, marcada por los encuentros y desencuentros de Lotti y Calderón respecto de la búsqueda de equilibrio entre el aparato escenográfico y la acción representada, y la segunda, más brillante, que revitaliza el Coliseo merced a la fructífera colaboración de Baccio del Bianco con Calderón. En esta etapa, el dramaturgo escribe comedias palaciegas de escenografía simple, que van a pasar a los corrales, y piezas destinadas a ser representadas con el concurso de la música, la iluminación y la compleja maquinaria escénica de que disponían los distintos espacios teatrales del Buen Retiro. La música va adquiriendo progresiva importancia, hasta culminar en la creación de las primeras óperas españolas, *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*, experiencia que Calderón abandona para volver, en 1661, a los dramas simbólicos con abundantes ilustraciones musicales, como *El hijo del sol*, *Faetón*; *Eco y Narciso* y *Ni Amor se libra de amor*. En estas obras musicales del teatro palaciego, Stein destaca la presencia del romancero nuevo y de la poesía de cancionero, que recuperan la tradición nacional frente a la poderosa atracción de los modelos que proceden de Italia.

A partir de este momento, Calderón va a repetir el mismo esquema hasta su muerte: comedias de tres jornadas que

plantean problemas filosóficos y morales, cuyos argumentos recrean antiguos motivos poéticos con singular maestría y se desarrollan mediante la interacción de la palabra con la música y los pasajes cantados, enmarcados por escenografías tópicas. Se puede concluir que en estas piezas dramáticas, según afirma Pedraza, el poeta “... *hace que los personajes dialoguen con la música y reflexionen conceptualmente en torno al amor, sus delicias y tormentos.*”

La estructura de la comedia ha vuelto por sus fueros. Calderón ha puesto definitivamente las novedades arquitectónicas y musicales al servicio de la expresión poética de los afectos. (96)

Bibliografía

- Brown, Jonathan y Elliot, J.H. (1981). *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial - Revista de Occidente.
- Del Corral, José (1994). *El Madrid de los Austrias*. Madrid: El Avapiés.
- Deleito y Piñuela, José (1964). *El Rey se divierte. (Recuerdos de hace tres siglos)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Díez Borque, José M. (1997). “Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey”. En *La década de oro de la comedia española. 1630-1640*. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico. Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla - La Mancha y Festival de Almagro.
- Hermenegildo, Alfredo (1998). “Uso y manipulación de la historia: experiencia barroca y teatro cortesano”. En *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico 10.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (1998). “El teatro cortesano en la época de Felipe IV”. En *Teatro cortesano...*op.cit.
- Shergold, N.D. y Varey, J. (1982). *Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudio*

y *Documentos*. London: Tamesis Books Ltd.

- Stein, Louise K. (1983). "Música existente para comedias de Calderón de la Barca".
En Luciano García Lorenzo (ed.). *Calderón. Actas del "Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro"*.
Madrid: CSIC, tomo II.
- Vega Carpio, Lope Félix de (1993). *Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo*.
Relación incluida en *La Vega del Parnaso*. Madrid: Ara Iovis.
(Edición facsimilar).