

EL PRÍNCIPE PERSEGUIDO, DE MORETO, BELMONTE BERMÚDEZ Y MARTÍNEZ DE MENESES: ALGUNOS REFERENTES PICTORICOS PARA LA PUESTA EN ESCENA¹

El príncipe perseguido by Moreto, Belmonte Bermúdez
and Martínez de Meneses: Some Pictorial References
for the Staging of the Play

AROA ALGABA GRANERO

Universidad de Extremadura

aroaag@unex.es

ORCID: 0000-0003-1913-5186

Recibido: 23-04-2025

Aceptado: 16-06-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.605

RESUMEN

El análisis comparativo de las didascalias de *El príncipe perseguido*, de Moreto, Belmonte Bermúdez y Martínez de Meneses, junto con la perspectiva pictórica de cuadros que remiten a sus espacios dramáticos o elementos de atrezzo, permite

ABSTRACT

The comparative analysis of the didascalias of *El príncipe perseguido* by Moreto, Belmonte Bermúdez and Martínez de Meneses, together with the pictorial perspective of paintings that refer to its dramatic spaces or props, allows us to ap-

¹ Este trabajo ha sido financiado por los fondos Next Generation EU Margarita Salas (Ayudas para la recualificación del sistema universitario español para 2021-2023 en la Universidad de Salamanca). Se inserta en el proyecto «Ámbitos literarios de la sociabilidad en el Siglo de Oro: el teatro escrito en colaboración en su contexto, nuevos instrumentos de investigación», ref. PID2020-117749GB-C22.

acercarnos a la dimensión espectacular de la pieza en su contexto. De esta manera, el lector actual puede reconstruir una visión más completa de la obra en su puesta en escena en el siglo XVII y posteriormente.

PALABRAS CLAVE: *El príncipe perseguido*; Teatro áureo; Pintura; Didascalia; Escenografía.

proach the spectacular dimension of the play in its context. In this way, today's reader can reconstruct a more complete vision of the play as it was staged in the 17th century and later on.

KEY WORDS: *El príncipe perseguido*; Golden Age Theatre; Painting; Didascalia; Scenography.

LAS RELACIONES ENTRE PINTURA Y TEATRO en el Siglo de Oro se manifiestan a través de la inspiración que unas artes ejercen sobre otras, pues muchos autores de comedias se sirven de cuadros con el fin de obtener ideas para la puesta en escena [Morán Turina, 1997: 132]. En muchos casos comparten formas expresivas, convenciones e intencionalidad, como, por ejemplo, en la pintura y teatro sevillanos en torno a la figura de san Hermegildo o en las formas parateatrales como las procesiones del Corpus en Sevilla, en las que cobraban especial importancia tanto la plástica como el espectáculo [Cornejo, 2005: 155, 159]. También hay pintores que se conectan con la escenografía y otras empresas teatrales, como Palomino [Pérez Sánchez, 1989: 88-89]. Además, Felipe IV fue durante su reinado defensor de las artes² y a través de ellas quiso promover y justificar su poder e influir en la sociedad, y para ello el teatro y la pintura adquirirían un papel fundamental [Morán Turina, 1997: 63]. Estos vínculos entre pintura y teatro comenzaron a interesar a la crítica especialmente a partir de comienzos del siglo XX, gracias los estudios de Émile Mâle [Cornejo, 2005: 17]. La metodología de análisis pictórico-teatral para reconstrucción de puestas en escena ha sido empleada también en el siglo XXI, por ejemplo, por Sánchez Hernández en diversos trabajos sobre Juan del

² «El rey Felipe IV pasaba la vida agradablemente divertido con las ficciones del arte y de la literatura, los cuadros y las comedias» [Madrado, 1884: 106].

Encina y otros autores renacentistas, donde recurre a la semiótica y al comentario de cuadros en los que aparecen disposiciones de figuras o episodios paralelos a los de las piezas teatrales [Sánchez Hernández, 2019a, 2019b y 2023] o por Aszyk [2014: 106-107], pues conecta *El pintor de su deshonra*, de Calderón, con numerosos cuadros de «pintura sobre pintura».

Asimismo, los pintores a veces deciden llevar al lienzo a personajes célebres del mundo de las tablas, como es el caso del retrato del comediante Juan Rana disponible en la Real Academia Española, inspirado en un actor muy conocido en la escena áurea por sus papeles cómicos, especialmente en piezas breves como entremeses, como es el caso de *El retrato vivo*, de Moreto o *El retrato de Juan Rana*, de Antonio Solís [Morán Turina, 1997: 152-153]. Esta interconexión pictórica y escénica de Juan Rana incluso ha servido como estrategia cómica para compañías actuales que han representado la obra moretiana, como Ron Lalá, con *Andanzas y entremeses de Juan Rana* o Lúpulo Teatro, con *Entre meses anda el juego* [Algaba Granero y Lobato, 2024].

También se puede comprobar el interés actual por este tipo de relaciones a través de las obras teatrales del proyecto POLEMHIS, coordinado por Bernardo J. García García, gracias al cual se están llevando a escena obras del Siglo de Oro en conexión con las artes plásticas. Ejemplos de ellos son *El Brasil restituído*, de Lope de Vega, con versión y dirección de Juan José Villanueva, que se conecta con el cuadro de *La recuperación de la Bahía de Todos los Santos*, de J. B. Maíno, o *El sitio de Breda*, de Calderón de la Barca, renombrado como *Bredá: un dedo apunta a un mapa*, con versión y dirección de José María Esbec, enlazado con la pintura de *Las lanzas o La rendición de Breda*, de Velázquez, presentes en el Museo del Prado y que se ha representado en una coproducción del ITEM con el Museo del Prado [Universidad Complutense de Madrid, 2023 y 2024].

Agustín Moreto³, Luis Belmonte Bermúdez y Antonio Martínez de Meneses⁴, como hombres de cultura, sabían apreciar el sentido de los referentes artísticos que estaban muy presentes en el mundo de la corte, así como en el ámbito popular. Por tanto, en comedias como *El príncipe perseguido*⁵ –compuesta con anterioridad a 1645⁶–, en la que destaca «el potencial performativo» [Baczyńska y Martínez Carro, 2024: 131], los dramaturgos pudieron tener en cuenta distintas pinturas de artistas españoles o europeos –presentes en las colecciones reales que podían frecuentar la familia real y los cortesanos– como referencia o, al menos, podríamos elucubrar sobre propuestas plausibles dentro del contexto de la época, aunque algún ejemplo pictórico aportado sea posterior a la fecha de composición de la comedia. El trabajo a partir de las didascalias en la obra, tanto explícitas como implícitas (siguiendo la terminología de Hermenegildo [2001]), nos permite proponer hipótesis sobre de qué manera pudieron representar los autores de comedias *El príncipe perseguido* en corrales u otros espacios escénicos⁷ o qué imaginarios contemplaban en esos momentos, aspectos

³ Se ha constatado que Moreto tuvo, además, cercanía de primera mano con la escena, pues actuó como empresario teatral y tuvo relación directa con autores de comedias como Antonio García de Prado o Diego Osorio [Lobato, 2008: 17].

⁴ Martínez de Meneses, además, tiene contacto directo con el mundo cortesano, pues «era ayuda de guardajoyas de la reina Isabel de Borbón», de manera que se demuestran los «lazos de sociabilidad» de la corte [Baczyńska, 2023: 51, 57].

⁵ Una de las comedias escritas en colaboración de Moreto editada en la Colección Digital Proteo, publicada por la editorial Reichenberger y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Bernal y Lobato 2021: 1092], refundición de una obra de Lope de Vega titulada *El gran duque de Moscovia y el emperador perseguido*, con trama similar, pero con cambio en el uso de espacios y un final diferente [Castrillo Alaguero, 2024: 103].

⁶ Mediante la censura de Juan Navarro de Espinosa se conoce la fecha *ante quem* de la pieza, publicada como parte de las *Comedias nuevas* en 1651 [Baczyńska, 2020: 2 en Castrillo Alaguero, 2024: 98].

⁷ En CATCOM [Ferrer Vals *et al.*, 2018] se registran veintiuna representaciones de *El príncipe perseguido* en corrales de Valladolid, Valencia y Madrid (también en el Alcázar) en los siglos XVII y posteriores por compañías como las de Martín de Mendoza, Eufrosia María de Reina, Miguel Vela, María Álvarez, Vicente Camacho, Miguel de Castro, Serafina Manuela, José de la Rosa y Aldara, Lucas de San Juan, Jerónimo de Sandoval,

que también se tuvieron en cuenta respecto a la comedia *La adúltera penitente o Santa Teodora*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto [Algaba Granero, 2025].

Para que los lectores que no conozcan la pieza puedan situarse en su contexto, se expondrá brevemente el argumento de *El príncipe perseguido*: Jacobo Mauricio muestra su deseo de asesinar a Demetrio, aspirante al trono de Moscovia y Rusia e hijo de Juan Basilio, pero Filipo logra esconderlo en un entorno campestre. Tras enterarse Jacobo Mauricio años después de que no está muerto su rival, Demetrio ha de disfrazarse de fraile en un convento y de jardinero del rey de Polonia para evitar al tirano, pero, finalmente, tiene lugar una batalla donde Juan Basilio vence a Jacobo Mauricio y recupera el poder del ducado y del imperio.

Los espacios dramáticos señalados en la obra, como el palacio, el bosque, el jardín o el convento podrían haberse llevado a las tablas de diversas maneras, entre ellas la sinecdótica (representar la parte por el todo), una de las posibilidades escénicas más comunes para la escenificación de espacios exteriores, según describe Ruano de la Haza [2000: 177]; o a través de la pintura de bastidores o lienzos, que muchas veces seguían convenciones determinadas según los motivos principales fueran campestres, ríos, murallas, aposentos o barcos [Ruano de la Haza, 2000: 263]; así como mediante el decorado verbal (*verbum dicendi*, *verbum nuntiandi*), rasgo este último especialmente significativo en la escritura dramática de Moreto [Lobato, 2010: 153-155].

Manuel de Rojas, Miguel de Salas, Juan Álvarez, Antonio Lorriaga y, posiblemente, la de Antonio García de Prado o la de Diego Osorio. En DICAT [Ferrer Vals, 2008] se señalan representaciones de la obra en Madrid, Valladolid, Valencia o Barcelona hasta principios del siglo XIX [Castrillo Alaguero, 2024: 98]. Chouza-Calo y Martínez Carro [2024: 99-100] también recogen las representaciones de *El príncipe perseguido* en su estudio de conjunto sobre las puestas en escena de las comedias colaboradas en las que participó Moreto y especifican que en el patio de comedias de Valladolid hubo nueve representaciones de la obra entre 1686 y 1700. Concluyen que las noticias de representación de las comedias de consuno son bastante menores que las de los dramaturgos que escriben solos, puede que debido a la variabilidad en la estructura de las obras, rasgo que podía descontentar al público [Chouza-Calo y Martínez Carro, 2024: 102].

Las alusiones a jardines o vergeles se asocian con el rol del personaje de Demetrio en *El príncipe perseguido*, que se disfraza de jardinero para huir de la persecución, como indica Baczyńska [2020: 15] y ello se manifiesta a través tanto de didascalias explícitas como implícitas icónicas (con deícticos o referencias espaciales directas o indirectas) que conllevan una concepción determinada del espacio dramático del jardín:

*Salen Demetrio y Pepino de jardineros con
azadones [vv. 1978-1979]*

MARGARITA ¡Escuchad, no os váis!
¿Quién cultiva este vergel? [vv. 2002-2003]⁸

Baczyńska remite a la definición de «vergel» en la nota al pie correspondiente basándose en el *Diccionario de Autoridades*: «Huerto ameno, especialmente plantado para la recreación» [2020: 165]. Ruano de la Haza reconoce que uno de los espacios exteriores más empleados en la comedia del siglo XVII es el jardín⁹, que aparece representado a través de plantas, flores, ramas, matas, arboleda, etc., como se colige de los gastos en reales registrados en el Corral de la Cruz y del Príncipe de Madrid a comienzos del siglo XVIII recogidos por Varey [1988: 171-72] con conceptos como «enramada», «arboleda» o «yedra» [Ruano de la Haza, 2000: 178]. En ocasiones estos elementos escenográficos tienen un valor simbólico: jardín como paraíso en *La creación del mundo*, de Lope o jardín como lugar de pasión, enamoramiento o melancolía en *Los cabellos de Abasón*, de Calderón [Lara Garrido, 1997: 524-526 en Kroll, 2020: 31-32]. También su funcionalidad se conecta con el cam-

⁸ Todas las citas provienen de la edición de *El príncipe perseguido* de Baczyńska publicada en Reichenberger [2020].

⁹ La asociación de la jardinería con el personaje de Demetrio también lo enlaza con la elegancia y el refinamiento de la alta cultura, pues son los jardines lugares de recreo, fiestas y sublimación de las artes, que confluyen en la ornamentación vegetal [Sanz Belloso, 2014: 120].

bio en el lugar de acción en *Sufrir por querer más*, de Jerónimo de Villai-zán [Ruano de la Haza, 2000: 179-180]. En *El príncipe perseguido* tendría connotaciones de escuela con carácter moral para el monarca Demetrio, pues este aprende prudencia o justicia [Pilat Zuzankiewicz, 2013: 177]. En la pintura del XVII también se lleva a escena en numerosas ocasiones el jardín como referencia al Edén [Gállego, 1991: 198].

Se aprecian jardines en cuadros que parten de referentes mitológicos¹⁰, como la *Vénus del Pardo/ Júpiter y Antíope*, de Tiziano [1525/1550, Museo del Louvre; París], pintura que aparece entre los bienes inventariados en El Pardo en 1623, como una de las pinturas de la sala de la antecámara descrito como «*Un lienzo grande de Tiziano Vénus Danae, con un sátiro á los piés y Cupido en lo alto.*» [Madrazo, 1884: 112-113]. En él se observan, en una atmósfera bucólica y festiva, árboles y diversos motivos vegetales. También podrían mencionarse cuadros mitológicos de Rubens, uno de los pintores cuyas obras se eligieron para decorar el Alcázar de Madrid [1884: 109], aunque, por ejemplo, *Ninfas y sátiros* [1615, Museo del Prado; Madrid] llegase al Real Alcázar en 1666, con fecha posterior a la composición de la comedia estudiada [Museo del Prado, s. f.].

Respecto al espacio dramático del palacio, en *El príncipe perseguido*, como ya reflexiona Baczyńska, muchos elementos, como apartes o didascalias remiten a posibles representaciones cortesanas en estancias de palacio [2020: 18], lo que resulta lógico teniendo en cuenta el subgénero de la comedia palatina al que pertenece. En la comedia, las cuestiones de amor y honor y otros detalles específicos, como «joya con retrato de la princesa, dama socorrida en peligro, amante disfrazado de jardinero, encuentro de los prometidos en el jardín que resulta concluyente para la trama» [2020: 14] conducen a la citada perspectiva del subgénero palatino. Algunos ejemplos espacios palaciegos aludidos son:

¹⁰ Resulta significativo el componente mitológico en espacios escénicos como el Alcázar con un sentido enaltecedor de la nobleza, como en la decoración programada por Velázquez en el Salón Grande [Gállego, 1991: 165].

JACOBO MAU. ¿Qué estruendo es este en palacio? [v. 101]

CAPITÁN pues nunca me conocíó,
ni en tu palacio me vio
y alguien lo pudo fingir. [vv. 1780-1782]

DEMETRIO El día alegre y sereno,
que al mundo su luz ofrece,
para mí solo amanece
triste y de rigores lleno.
De la prisión, como ves,
nos traen a palacio agora [vv. 2165-2170]

MARGARITA Allí está el hombre que ha dado
asunto a mis confusiones,
pero el rey habrá querido
hacer su averiguación
y así desde la prisión
a palacio le han traído. [vv. 2251-2256]

DEMETRIO ¿No ves, Filipo, que toma
las armas toda la gente
que el real palacio guarda? [vv. 2571-2573]

¿Cómo se podrían representar estas estancias de palacio? Dependiendo del presupuesto de las compañías teatrales y los autores de comedias, como Antonio García de Prado o Diego Osorio, como se conjetura en CATCOM [Baczyńska, 2020: 5], se podría contar con más o menos aderezo decorativo lujoso del que ya disponían las representaciones en la corte por las propias características el espacio escénico. En testimonios sobre otras puestas en escena en el Alcázar de Madrid (donde se representó *El príncipe perseguido* en 1685, aunque con duda respecto a la fecha)¹¹ se recoge la posibilidad de utilizar el Salón Dorado o las estructuras efímeras en jardines, como ocurrió con el *Palmerín*

¹¹ El gusto de los monarcas por el coleccionismo de arte se manifiesta también en las pinturas que colgaron en el salón de los espejos del Real Alcázar, «de Tiziano, Velázquez, Rubens, Gentileschi y Tintoretto» [Checa Cremades, 1994].

de Oliva, representado en el Jardín de los Naranjos dentro del Jardín de la Reina [Merino, 2020: 261-262].

Si consideramos referentes pictóricos cercanos a los autores de comedia para configurar estos ambientes palaciegos, aunque su fecha de creación sea posterior a la de composición de *El príncipe perseguido*, podemos tener en cuenta el famoso cuadro de *Las meninas*, de Velázquez [1656, Museo del Prado; Madrid en Aterido Fernández, 2015: 323] situado en el Alcázar con espejo y cuadros de fondo (como los de posibles lienzos pintados que se incluyan en escena para manifestar poder y gusto por el arte)¹². Además, corresponde al contexto familiar de la creación en la que participó el guardajoyas de Isabel de Borbón y hay una correspondencia entre metapintura y metateatralidad [Aszyk, 2014: 72]. En *Las meninas*, además, aparece una puerta del Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid [Portús Pérez, 2013], que podría ofrecernos una posible perspectiva visual para las puertas especificadas en las didascalias de la obra¹³:

*Llega Filipo a la otra puerta y saca a
Demetrio de la mano* [vv. 869-870]

Retírase a su puerta [vv. 911-912]
Sale Jacobo a la otra puerta [vv. 912-913]

Resulta sugerente también en el contexto palaciego la pintura *La recuperación de la Bahía de Todos los Santos*, de J. B. Maíno [1634-1636, Museo del Prado; Madrid, en Cornejo, 2005: Lámina XXII], en el de-

¹² Además, Velázquez trabajaba con minuciosidad para conseguir los detalles de la sala y el juego de luces y sombras propios del ilusionismo barroco y otorgaba un valor significativo a los reyes Felipe y Mariana mediante las miradas de las otras figuras del cuadro y la visión de los mismos a través del espejo [Brown, 2007: 129].

¹³ El patio de comedias de Valladolid, desde su remodelación entre 1609 y 1611, se caracteriza por dos puertas en el tablado de representaciones que se pudieron aprovechar en algunas de las representaciones de *El príncipe perseguido* [Fernández Martín, 1995: 117].

talle de la adoración del retrato de Felipe IV por su dimensión de espectáculo casi teatral a través de la presentación mediante doseles, angelotes y alfombras con cenefas geométricas y vegetales del rey, con una función propagandística y ennoblecedora de la realeza semejante a la presente en *El príncipe perseguido* [Pilat Zuzankiewicz, 2013: 168]. También podemos citar la atmósfera de los espacios en los retratos de la casa de Austria pintados por Bartolomé González, registrados en el inventario de la Casa del Pardo del Archivo de Palacio de Felipe III, Legajo 17 [Madrazo, 1884: 89], como el de *La reina Margarita de Austria* [1609, Museo del Prado; Madrid], donde se aprecian unas cortinas de color burdeos y bordados dorados que remiten a la elegancia y la suntuosidad de las estancias palaciegas.

Dentro del contexto de exaltación real, uno de los elementos de atrezzo más significativos citados en *El príncipe perseguido* es el laurel o la corona de laurel como didascalia implícita icónica que resalta la sacralización del personaje y se erige como símbolo del poder real desde la época romana, pues desde Augusto se concibe como «atributo de emperadores romanos divinizados» [Cornejo, 2005: 228], así como símbolo de victoria [Ovidio, I, 4 en Ávila, 1993: 153]. Algunos ejemplos de este tipo de referencias en la comedia escrita en colaboración remiten a las diferencias en el poder entre Jacobo Mauricio, Juan Basilio y su hijo Demetrio, la admiración del segundo por el primero y el traspaso de poder de uno a otro mediante el símbolo de la corona de laurel, relaciones que constata Baczyńska en las notas al pie de su edición (nota al pie 2865):

DEMETRIO ¿Cómo es posible que yo,
viviendo mi padre, pueda
ceñirme el laurel sagrado
que hoy a su frente le niegan? [vv. 584-587]

JACOBO MAU. Cuanto has dicho
advirtió mi suspensión;

desde hoy en mi frente miro
el laurel. [vv. 935-938]

DEMETRIO Si piso el trono usurpado,
haré que en él os veneren;
y si restauro el laurel,
servirá su cerco verde
de coyunda de dos cuellos,
de corona de dos frentes [vv. 2613-2618]

MÚSICA *¡Viva su nombre siempre
y el clarín y la caja le celebren
coronado de triunfos y laureles!* [vv. 2645-2647]
[...]

RODULFO ¿No ciñe tu heroica frente
aqueste agosto laurel? [vv. 2946-2947]

JUAN BASILIO Pues, hijo, tú los exhorta,
escuchen todos tu acento
y para tan arduo intento
con aquel laurel importa
coronarte.

DEMETRIO Eso condeno.

JUAN BASILIO ¿Por qué de ceñir le dejas?

DEMETRIO Pues, padre, ¿tú me aconsejas
que usurpe un laurel ajeno? [vv. 3026-3033]

JUAN BASILIO Reina tú, que yo seré
tu ministro y consejero.
Toma el laurel

DEMETRIO En ti estarán más ufanas
estas verdes hojas, pues
digna su esmeralda es
de la plata de tus canas.

JUAN BASILIO En fin, ¿me vuelves fiel
aquesta prenda?

DEMETRIO Así elijo
lo más justo.

JUAN BASILIO Solo un hijo
restituyera un laurel,
y pues con aplauso tuyo
ya mi cabeza corona,
[*Pónese el laurel*] [vv. 3048-3059]

El laurel, como se aprecia en los ejemplos, remite a un objeto de atrezo de gran relevancia para el sentido de la obra, respecto al cual se indican incluso didascalias kinésicas, de gestualidad en torno a esta corona, por lo que seguramente en la puesta en escena este elemento estuviese cuidado en cuanto a la forma, el tipo de hojas, la ceremonia gestual alrededor del mismo... Existen numerosas pinturas áureas en las que, en un contexto mitológico o cortesano se enfocan en momentos de coronaciones con flores u hojas de laurel¹⁴. Una pintura mitológica presente en la pieza de la antecámara del rey Felipe III [Madrazo, 1884: 90] es la de *Bodas de Psiquis y Cupido*, de autor anónimo (copiada de Giulio Romano) [después de 1574, Museo del Prado; Madrid], donde los personajes mitológicos son coronados con laurel por un ser alado en un ambiente festivo y erótico, pues se resalta la desnudez de sus cuerpos, la bebida y la presencia de sátiros al fondo del cuadro.

En el contexto de la corte y los reyes, especialmente relevante para las representaciones cortesanas, donde el rey se erige como centro ideológico del teatro de corte [Neumeister, 1989: 149], destaca el uso de la corona de laurel en *Felipe II ofreciendo al cielo a su hijo don Fernando*, de Tiziano [1573-1575, Museo del Prado; Madrid], pintura presente en la colección de la Casa del Pardo de Felipe III [Madrazo, 1884: 84]. En la pintura un ser alado porta la corona de laurel para el rey y su hijo

¹⁴ También el laurel es uno de los elementos vegetales más importantes como decoración arquitectónica en el siglo XVI, como parte de las guirnalda ornamentales [Ávila, 1993: 150].

don Fernando. También se aprecia en el cuadro citado anteriormente, *La recuperación de la Bahía de Todos los Santos*, de J. B. Maíno, que significativamente decoró el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, Felipe IV lleva una palma en la mano y es coronado de laurel. En su caso la coronación se produce a través del conde-duque de Olivares, y sin la posición del arrodillamiento, sino con un pie hacia adelante pisando a uno de los vencidos, demostrando su poder (y crueldad también), con una simbología de victoria y de fama [Cornejo, 2005: 229]. En las posibles puestas en escena se podría optar por la genuflexión o no del actor dependiendo de los matices que se quisiesen añadir a las relaciones paterno-filiales entre Juan Basilio y Demetrio, más ceremoniosas y subordinadas si se produce el arrodillamiento de uno respecto a otro y más distantes si se impone la corona de pie, aunque el *tempo* de la acción, si se ralentiza, puede otorgar también solemnidad a la escena.

Otro elemento de atrezzo proveniente de didascalias implícitas y explícitas icónicas con funcionalidad específica en *El príncipe perseguido* es la espada, con valor emblemático, como aclara Baczyńska [nota al pie 182-185], que se repite como elemento de combate, específicamente destinado a la esgrima en esta obra, ya sea con espadas blancas o negras según sirvan o no para ensayo [notas al pie 237 y 242]. Los ejemplos de didascalias que hacen referencia a este caso en la comedia son:

Éntrase sacando la espada. [vv. 1027-1028]

[...]

Mas ya a los brutos soberbios

llega y, llegado, la espada

saca y, sacada de un vuelo,

les tira un tajo y, tirado,

los dejarretó y cayeron. [vv. 12011-1215]

JUAN BASILIO Agradezca, aunque calle,
que no tengo con que dalle
aquí, si no es esta espada.

JACOBO MAU. Pues, loco osado, ¿no ves
 que nadie, donde estoy yo,
 no tiene espada, si no
 para ponerla a mis pies?
 ¡Quitádsela! ¿Qué esperáis?
Quítanle la espada maltratándole. [vv. 1511-1519]

en fuentes una celada, espada y bastón, y las
 armas que pareciere; y por la otra la infanta [vv. 2576-2577]
Vase desnudando la espada. Tóquen y sale
Jacobo por la otra parte con espada y rodela [vv. 3081-3082]
 [...]

Batallen los dos [vv. 3101-3102]

En numerosos retratos de reyes y nobles, se les presenta ciñendo su espada como reflejo de poder y dominio territorial, como en *Felipe III con armadura*, de Pedro Antonio Vidal [1617, Museo del Prado; Madrid], que se encuentra en la colección del rey homónimo y por el que se pagaron al pintor «1500 reales por un retrato de S. M. armado, con armas negras y un bastón en la mano derecha, la izquierda en la espada y á los pies un globo, todo al natural, guarnecido con moldura de palo santo negro;» [Archivo de Palacio, Felipe III, Casa, Legajo 17 en Madrazo, 1884: 81]. También incluye espada *El archiduque Diego Ernesto de Austria*, de estilo de Alonso Sánchez Coello [1607-1612, Museo del Prado; Madrid], que seguramente fue uno de los retratos del Palacio Real de Valladolid trasladados a Madrid para «para sacar las copias dellos» para la nueva galería que Felipe III encargó a Juan Pantoja de la Cruz [Cruz Medina, 2019-2021: 78]. Asimismo, cabe señalar el *Retrato de Pierre-Ernest de Mansfeld* [finales del siglo XVI, Colección Universidad Católica de Lovaina], seguramente una de las más de trescientas pinturas donadas por el conde de Mansfeld a Felipe III, pues en el fol. 18r de la lista de las pinturas en el castillo de Mansfeld en Luxemburgo-Clausen se indica: «El retrato del conde de Mansfelt sobre la puerta de la entrada en una Tabla alolio» [Martens, Mousset y Röder, 2006: 27].

Respecto al espacio dramático del convento, nos podemos situar en él gracias a las didascalias implícitas icónicas de algunos diálogos, teniendo en cuenta que el príncipe Demetrio se disfraza de monje para esconderse (con identidad de fray Pedro):

- PEPINO Padre, este cuarto al momento
 manda barrer el guardián,
 que dizque esperando están
 un príncipe en el convento.
- DEMETRIO Deme la escoba, fray Pablo.
- PEPINO Tome su escoba, fray Pedro [vv. 1646-1651].

En relación con ello, cabe resaltar como referente visual el atuendo de la orden de los franciscanos, a pesar del anacronismo señalado por Baczyńska («en la Rusia ortodoxa no hubo conventos franciscanos», nota al pie 1154-1155), por lo que los hábitos de los personajes se parecerían al de *Sanct Francisco y sancto Domingo*, de Caravajal, pintura presente en el inventario de El Escorial de Felipe II, ya entre 1571 a 1598¹⁵ [Zarco Cuevas, 1930: 660], entre otros «retratos de santos, papas, cardenales, Emperadores, Reyes, capitanes» que decoraron el Escorial [Anes, 1996: 19]. Además, este tipo de conventos se caracterizaba por incorporar elementos decorativos que también se pudieron tener en cuenta en la representación como telón de fondo, como los documentados en conventos extremeños: frutas, flores o pintura de ciclos de milagros en porterías, claustros o zócalos [Díez González, 2003: 122], estucos o cenefas o esgrafiados con distintas formas geométricas de distintos colores [Méndez Hernán y Díez González, 2015: 82-83].

En suma, la exploración en la pintura áurea permite corroborar las interrelaciones entre las artes, así como reconocer los referentes visua-

¹⁵ Para una definición de «hábito», conviene consultar el glosario realizado por Madroñal [2000: 272]: Hábito: m. «El vestido o traje que cada uno trae según su estado, ministerio o nación [...]. El vestido que traen los eclesiásticos y estudiantes, que ordinariamente consta de sotana y manteo» (*Aut.*).

les que podrían haber servido de inspiración para los autores de comedias que llevaron a escena *El príncipe perseguido*, de Moreto, Belmonte Bermúdez y Martínez de Meneses en el siglo XVII y posteriores, tanto en corrales como en estancias palaciegas. A continuación, se añade una tabla (Tabla 1) que resume las relaciones entre las didascalias explícitas e implícitas de los textos y las pinturas:

Didascalias	Pinturas
[Jardín] <ul style="list-style-type: none">• Expl. Prox. e Ic. [vv. 1978-1979]• Impl. Ic. [vv. 2002-2003]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Venus del Pardo/ Júpiter y Antíope</i>, de Tiziano [1525/ 1550, Museo del Louvre; París]• <i>Ninfas y sátiros</i> [1615, Museo del Prado; Madrid]
[Palacio] <ul style="list-style-type: none">• Impl. Ic. [v. 101]• Impl. Ic. [vv. 1780-1782]• Impl. Kin. e Ic. [vv. 2165-2170]• Impl. Kin. e Ic. [vv. 2251-2256]• Impl. Kin. e Ic. [vv. 2571-2573]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Las meninas</i>, de Velázquez [1656, Museo del Prado; Madrid]• <i>La recuperación de la Bahía de Todos los Santos</i>, de J. B. Maíno [1634-1636, Museo del Prado; Madrid]• <i>La reina Margarita de Austria</i> [1609, Museo del Prado; Madrid]
[Puerta] <ul style="list-style-type: none">• Expl. Ic. [vv. 869-870]• Expl. Ic. [vv. 911-912]• Expl. Ic. [vv. 912-913]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Las meninas</i>, de Velázquez [1656, Museo del Prado; Madrid]
[Laurel] <ul style="list-style-type: none">• Impl. Ic. [vv. 584-587]• Impl. Ic. [vv. 935-938]• Impl. Ic. [vv. 2613-2618]• Impl. Ic. [vv. 2645-2647]• Impl. Ic. [vv. 2946-2947]• Impl. Ic. [vv. 3026-3033]• Impl. Ic. y expl. Ic. [vv. 3048-3059]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Bodas de Psiquis y Cupido</i>, Anónimo (copiada de Giulio Romano) [después de 1574, Museo del Prado; Madrid]• <i>La recuperación de la Bahía de Todos los Santos</i>, de J. B. Maíno [1634-1636, Museo del Prado; Madrid]• <i>Felipe II ofreciendo al cielo a su hijo don Fernando</i>, de Tiziano [1573-1575, Museo del Prado; Madrid]

Didascalias	Pinturas
[Espada] <ul style="list-style-type: none">• Expl. Ic., Prox. y Kin. [vv. 1027-1028]• Impl. Kin. [vv. 12011-1215]• Impl. Ic. y Kin. y Expl. Ic. y Kin. [vv. 1511-1519]• Impl. Ic. [vv. 2576-2577]• Expl. Kin. e Ic. [vv. 3081-3082]• Expl. Kin. [vv. 3101-3102]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Felipe III con armadura</i>, de Pedro Antonio Vidal [1617, Museo del Prado; Madrid]• <i>El archiduque Diego Ernesto de Austria</i>, de Alonso Sánchez Coello [1607-1612, Museo del Prado; Madrid]• <i>Retrato de Pierre-Ernest de Mansfeld</i> [finales del siglo XVI, Colección Universidad Católica de Lovaina]
[Convento] <ul style="list-style-type: none">• Impl. Kin. e Ic. [vv. 1646-1651]	<ul style="list-style-type: none">• <i>Sanct Francisco y sancto Domingo</i>, de Caravajal [El Escorial, según Inventario de Felipe II, 1571-1578].

Tabla 1

La configuración de espacios, elementos de atrezzo, vestuario (a los que remiten las didascalias icónicas) y movimientos (con las proxémicas y las kinésicas) propuesta dota de cuerpo a la comedia también para cualquier lector actual que se quiera aproximar a ella y facilita su reconstrucción imaginativa de la escena. Asimismo, se impulsa a futuros directores de escena que se atrevan a realizar un proceso escénico creativo sobre la misma, con los materiales gráficos citados en este trabajo como posible base para su cuaderno de dirección. Aunque las compañías contemporáneas más conocidas de teatro clásico todavía no hayan apostado por *El príncipe perseguido*, no resultaría descabellada la idea de representarla hoy, dado el interés actual por versiones de teatro inspirado en personajes históricos o legendarios, así como por series históricas, muchas de dinastías reales [Adillo Rufo, 2019: 109], como es el caso de la comedia de consuno, en la que están presentes el dinamismo, las intrigas, los enredos y las relaciones de poder, con su carácter atemporal.

BIBLIOGRAFÍA

- ADILLO RUFO, Sergio (2019): *La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)*, Madrid, Academia de Artes Escénicas de España.
- ALGABA GRANERO, Aroa (2025): «*La adúltera penitente*, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto: algunas consideraciones escénicas entre siglos», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 61: 145-154.
- ALGABA GRANERO, Aroa; LOBATO, María Luisa (2024): *EscenaMoretoXXI* <https://www.ubu.es/escenamoretoxxi> [30-9-2025].
- ANES, Gonzalo (1996): *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Amigos del Museo del Prado.
- ASZYK, Urszula (2014): *Drama-teatro-arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX*, Varsovia, Biblioteka Iberyjska.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (2015): *El final del siglo de Oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, Madrid, Coll & Cortés, Editorial CSIC.
- ÁVILA, Ana (1993): *Imágenes y símbolos*, Barcelona, Antrhopos.
- BACZYŃSKA, Beata (2020): «Prólogo», en *Comedias de Agustín Moreto*, dir. María Luisa Lobato. *El príncipe perseguido*, ed. Beata Baczyńska. Colección digital Proteo, 16. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2023): «Boris Godunov, Demetrio y “estos reyes de Polonia [que] son grandes cortesanzos”. En torno a los intrínsecos valores performativos de *El gran duque de Moscovia* y *el Emperador perseguido* de Lope de Vega (1606) y *El príncipe perseguido de tres ingenios* (1644)», *Comedia Performance. Journal of the Association for Hispanic Classical Theater*, 20, 1: 43-64. doi.org/10.5325/comeperf.20.1.0043 [30-9-2025].
- BACZYŃSKA, Beata y MARTÍNEZ CARRO, Elena (2024): «Un teatro para la reina Isabel de Borbón. En torno a dos manuscritos autógrafos censurados Los Esforcias de Milán de Antonio Martínez de Meneses y El príncipe perseguido de tres ingenios», en *Un caballero para Olmedo: homenaje al profesor Germán Vega García-Luengos*, coord. por Gema Cienfuegos Antelo, Pedro Conde Parrado, Javier J. González Martínez, Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez, Héctor Urzáiz Tortajada, (Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid), 1, 123-132.
- BERNAL, Julia M.^a y LOBATO, María Luisa (2021): «La recuperación de un dramaturgo áureo: Agustín Moreto en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 9, 1: 1089-1109.

- BROWN, Jonathan (2007): *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma.
- CASTRILLO ALAGUERO, Javier (2024): «La reducción de cuadros escénicos en las refundiciones moretianas escritas en colaboración: el caso de *El príncipe perseguido*, *El mejor par de los doce* y *Hacer remedio el dolor*», *Cuadernos de investigación filológica*, 56: 93-122.
- CORNEJO, Francisco J. (2005): *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: «la sacra monarquía»*, Sevilla, Fundación El Monte.
- CHECA CREMADES, Fernando (1994): «Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España, El [exposición 1994]», *Museo del Prado* <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/real-alcazar-de-madrid-dos-siglos-de-arquitectura/e83bca98-32c8-4816-bdb0-0ae52468fd08> [20-4-2025].
- CHOUZA-CALO, María y MARTÍNEZ CARRO, Elena (2024): «Las comedias colaboradas en escena», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 12, 1: 89-104.
- CRUZ MEDINA, Vanessa de (2019-2021): «Damas de Palacio y retratística en la corte de Felipe II: retratos de los Austrias y de ‘dama desconocida’ en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 69-84 [77-79 f.9].
- DÍEZ GONZÁLEZ, María del Carmen (2003): *Arquitectura de los conventos franciscanos observantes en la provincia de Cáceres (s. XVI y XVII)*, Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, Universidad de Extremadura, Caja Extremadura y Diócesis de Coria-Cáceres.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis (1995): «Construcción de nueva planta del antiguo teatro de Valladolid 1609 1610», *Castilla: Estudios de literatura*, 20: 105-124.
- FERRER VALS, Teresa (dir.) (2008): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. DICAT <https://dicat.uv.es/elproyectodicat> [19-4-2025].
- (2018): *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM <http://catcom.uv.es> [19-4-2025].
- GÁLLEGO, Julián (1991): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (3a. ed.), Madrid, Cátedra.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2001): *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Ediciones de la Universidad de Lleida.
- KROLL, Simon (2020): «Jardines en las comedias de Calderón», en Urszula Aszyk (coord.), *Encuentros 2010. Volumen II. Especificidad del texto dramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- LARA GARRIDO, José (1997): *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Serie Estudios Europeos 6, Madrid, CEES.

- LOBATO, María Luisa (2008): «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro: acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias», en *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, coords. M. L. Lobato y J. A. Martínez, (Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert), 15-38.
- (2010): «*Verbum dicenci, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 4: 139-157.
- MADRAZO, Pedro de (1884): *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España: desde Isabel la Católica hasta la formación del Museo del Prado de Madrid*, Barcelona, Biblioteca de Arte y Letras.
- MADROÑAL, Abraham (2000): «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14: 229-302.
- MARTENS, Pieter, MOUSSET, Jean-Luc y RÖDER, Bernd (2006): «La donación Mansfeld a Felipe III: un primer resumen de las investigaciones», *Reales Sitios*, 168: 16-35.
- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente y DíEZ GONZÁLEZ, María del Carmen (2015): «El convento franciscano descalzo de Santa María de Jesús en Salvatierra de los Barros (Badajoz), y su reforma en el siglo XVII», *NORBA, Revista de arte*, XXXV: 67-89.
- MERINO, Esther (2020): «Escenarios de poder. Evolución de la arquitectura teatral en la España del siglo XVII: de la circunstancia a la permanencia en el Coliseo del Buen Retiro», *Librosdelacorte.Es*, (21): 247-269.
- MORÁN TURINA, José Miguel (1997): *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo.
- MORETO, Agustín (2020): *Comedias de Agustín Moreto*, dir. María Luisa Lobato. *El príncipe perseguido*, ed. Beata Baczyńska. Colección digital Proteo, 16. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MUSEO DEL PRADO (s. f.): «Ficha técnica *Ninfas y sátiros*, de Rubens», Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ninfas-y-satiros/31893b2a-7ccb-411d-9ad1-de7360e81dd3> [30-9-2025].
- NEUMEISTER, Sebastián (1989): «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo» en AA. VV. *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo), 141-160.
- OVIDIO, Publio (1983): *Las Metamorfosis*, ed. De Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Espasa-Calpe.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1989): «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII» en AA. VV. *La escenografía del teatro barroco*, ed. Au-

- rora Egido, (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo), 61-90.
- PILAT ZUZANKIEWICZ, Marta (2013): «La historia del zarévich Demetrio: una lectura emblemática de la comedia *El príncipe perseguido*» en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, eds. M. Insúa y K. E. Schmelzer (Navarra, GRISOU-Universidad de Navarra), BIADIG: Biblioteca áurea digital v.18, 167-181.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2013): «Diego Velázquez ‘Las meninas’» en *Velázquez y la familia de Felipe IV [1650-1680]* (Madrid, Museo Nacional del Prado), n. 16, 126-129.
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara (2019a): «(Re)construcción iconográfica del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 41: 343-359.
- (2019b): «*Ut pictura theatrum*. Escenografía navideña en el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 13: 333-359.
- (2023): *Juan del Encina a escena: análisis de la teatralidad de las piezas dramáticas del Cancionero* (Salamanca, 1496), Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.
- SANZ BELLOSO, José Carlos (2014): «Jardines, huertas, vergeles y riberas», en *Conocer Valladolid 2013: VII Curso de patrimonio cultura*, dir. Eloísa Wattenberg García (Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción), 13-140. 113-140.
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (2023): «*El Brasil restituido* viaja a Salamanca y a El Escorial» <https://www.ucm.es/item/noticias/el-brasil-restituido> [07-7-2023].
- (2024): «Estreno en el Museo del Prado de nuestra producción 2024» <https://www.ucm.es/item/noticias/estreno-en-el-museo-del-prado-de-nuestra-produccion-2024> [08-4-2025].
- VAREY, John Earl (1988): «“Sale en lo alto de un monte”: un problema escenográfico», en *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermano*, ed. H. Flasche (Stuttgart, Steiner-Verlag-Wiesbaden), 162-72.
- ZARCO CUEVAS, Julián (1930): «Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598. [I]», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 96: 545-668.