

Festejos parateatrais cortesãos na Europa moderna (século XVI e XVII)

Festejos parateatrales cortesanos en la Europa moderna
(s. XVI y s. XVII)

M^a del Rosario Leal Bonmati
Escola Superior de Tecnologia e Gestão - IPP
mrlealb@estgp.pt

Resumo

O Parateatro e o teatro dominavam grande parte da esfera do entretenimento e da diversão dos europeus nos séculos XVI-XVIII. No parateatro compreender-se que o papel e o significado dos elementos que compõem o evento teatral se alteram. Mas este é um “terreno movediço”, porque as máscaras confluem para vários elementos tais como o desfile, a música, a dança, ou o disfarce, dependendo da ênfase que se dê a um ou a outro, o que pode levar a uma outra manifestação parateatral diferente. Tentaremos dar uma visão geral das máscaras cortesãs em França, Itália, Inglaterra e Espanha: três países do Mediterrâneo com influências mútuas exercidas durante séculos e um país que está fora do âmbito do Ocidente latino podem ajudar a destacar mais fortemente não só as diferenças entre eles, mas também a base comum de uma tradição greco-romana e cristã, que existia na Europa medieval e moderna.

Palavras-chave: Parateatro; Máscaras; Século XVI; Século XVII.

Paratheater court feasts in modern Europe (XVI and XVII centuries)

Abstract

Paratheatre and theatre dominated much of the area of entertainment and leisure in Europeans during the XVI and XVIII centuries. In relation with the paratheatre we understand that the role and meaning of the elements that make up the theatrical event change. We move on a shaky ground because in the masques are given the confluence of elements such as fashion, music, dance, or disguise. Depending on the emphasis given to each other we will have a different paratheatrical manifestation. In here we shall try to give an overview of the courtesans masques in France, Italy, England and Spain. Three Mediterranean countries with mutual influences developed for centuries, and a country that is outside the Latin West scope can help us to see more strongly, not only the differences between them, but the common basis of a Greco-Roman and Christian tradition, the one in the medieval and modern Europe.

Keywords: Paratheatre; Masques; XVIth century; XVIIth century.

El teatro y el parateatro dominaban gran parte de la esfera del ocio y la diversión de los europeos de los siglos XVI-XVIII. Si el pueblo disfrutaba de ellas, la Corte no iba a ser menos. Intentaré dar una visión panorámica de las máscaras cortesanas en Francia, Italia e Inglaterra y España para señalar la base común que disfrutaban los europeos en esos siglos.

Al tratar estos festejos, es necesario recordar sus orígenes medievales y populares para comprender el fuerte arraigo que tiene en la sociedad europea; en el ámbito cortesano, de hecho, ya en esta época se datan los primeros momos portugueses, ingleses –*mummers*–, franceses –denominados *momerles*– e italianos¹ y, por supuesto, españoles como, por ejemplo, los que tuvieron lugar en Soria para festejar a la esposa de Juan II en 1435. Años más tarde, en 1463, está plenamente incorporada este tipo de diversión a la actividad palaciega como se testimonia en *Los hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*.

Pasamos a examinar brevemente las distintas tradiciones y comenzaremos por la anglosajona. En lo que se refiere más concretamente a las mascaradas cortesanas, en Inglaterra se llega a precisar su origen, según se precisa en *The Cambridge Guide to World Theatre*: “It is no difficult to trace the derivation of the English masque from the rituals devised to celebrate the presence of welcome visitors in a resident community. Such rituals involved the ceremonial distribution of gifts and concluded with a dance in which guests joined with their hosts (...). These rituals became increasingly the pretext for display, in which music and dance were punctuated by florid speeches and rivalled by lavish costume and inventive masks. (...) The court masque (...) characterized by dance, music, lavish costume and measure poetry”².

Partiendo del origen y evolución ofrecida más arriba, se puede hablar de dos tipos de mascaradas en la corte inglesa: “Hay una máscara simple en la que los bailarines, con sus ricas, coloridas y brillantes ropas; los portadores de antorchas y sus músicos / una máscara espectacular, a la cual se añadió con éxito, hacia el final del reinado [de los Tudor], la representación móvil o con máquinas, con sus luces adicionales, esculturas y molduras, sus dorados y colores; los elementos de ilusión y sorpresa”³.

Efectivamente, durante la segunda mitad del s. XVI, en los reinados de Eduardo VI e Isabel I queda constancia de diferentes mascaradas simples realizadas en, por y para la Corte; por ejemplo, el 16 de enero de 1559, el día de la Coronación de la Reina Isabel se documenta una mascarada de “Los Conquistadores” disfrazados con ropas blancas de plata y el día 22, otra de seis moros: “Los Moros estaban ataviados con ropas de oro y terciopelo azul con mangas de plata y falda plisada de satén rojo. En sus cabezas había tirabuzones hechos de lino negro y ceñidos con una diadema de oro rojo y lino de plata. Sus extremidades y las caras, recubiertas de terciopelo negro”⁴.

El máximo desarrollo del segundo tipo de máscara coincidiría con el periodo de apogeo de este festejo parateatral, centrado en la época de los Estuardo, donde el género se refina en los vestidos y en el texto, contando con autores literarios como Benjamin Jonson, Samuel Daniel, George Chapman o William D’ Avenant y en el plano musical

intervienen las figuras más sobresalientes de la corte: el Maestro y los coros de la Capilla real, el organista de St. Paul's, los coros de la abadía de Westminster, etc.

A la vez, la escenografía va tomando más importancia y se enriquece con la puesta en escena de Íñigo Jones. Unifica el escenario, diseña las máquinas y da juego a la cortina del proscenio, donde está dibujado un paisaje, nubes, la noche, etc. En este tipo de mascarada, los protagonistas son los nobles de más alto rango; en algunas ocasiones, la Reina y sus damas y los portadores de antorchas eran caballeros de la corte. Ben Jonson en uno de los prólogos escribe: "This it is hath made the most royal princes and greatest persons (who are commonly the personators of these actions) not only studious of riches and magnificence in the outward celebration or show (which rightly becomes them) but curious after the most high and hearty inventions to furnish the inward parts, and those grounded upon antiquity and solid learnings; which, though their voice be taught to sound to present occasions, their sense or doth or should always lay hold on more removed mysteries"⁵.

La máscara ha llegado a tal desarrollo en todos sus aspectos que este famoso dramaturgo elabora su teoría del género y lo convierte en un vehículo lleno de preciosismo y belleza.

En el reinado de Jacobo I, aumentan las representaciones de las máscaras no solamente con motivo de las Navidades o de Carnaval, sino también por bodas, recepciones, etc. De esta época datan las conocidas obras de Jonson, aunque de la música no ha quedado casi rastro: *The Masque of Blacknees* (1605), *The Masque of Queens* (1609); además, alrededor de estas fechas -entre 1610 y 1611- Shakespeare escribió *The Tempest*, donde en el acto IV introduce una mascarada en la que las protagonistas son las diosas Iris, Ceres, y Juno; *Pan's Anniversary* (1620); de Chapman, *The Memorable Masque* (1613); las escritas por Samuel Daniel, *The True Description...*; John Milton, *Arcades* (1633?) y *Comus* (1634); o por William D'Avenant, *The Temple of Love* (1635) y *Salmacida Spolia* (1640). Ésta es la última que se realizó en la corte antes de la Guerra civil y a raíz de ella, comenzó su decadencia.

Como se puede observar, este festejo parateatral en la corte de Inglaterra constituía una de las mayores diversiones de los nobles y los reyes. El público cortesano quedaba subyugado por la finura en los textos, la exquisitez de la música y los vestidos, la complejidad escenográfica y la coreografía, siendo un espejo de sí mismos; sin olvidar el contenido político que, a veces era más explícito de lo que habitualmente la crítica ha considerado.

Francia

A partir del Renacimiento, se dará en la corte de Francia distintos géneros que combinan el disfraz, la música y la mímica: las *momeries*, las mascaradas y los *ballets de cour*. Cada uno evolucionará de una determinada manera pero siempre en estrecha unión entre ellos: "Le ballet se produisait généralement alors sous la forme de

mascarade. Ce nom, qu'on voit souvent reparaître encore par la suite, ainsi que ceux de *Boutade* et de *Bouffonnerie*, pour désigner des divertissement de cour, s'appliquait particulièrement à une espèce d'abrégé du grand ballet, formé de deux ou trois quadrilles sur des caractères et un sujet bouffons, qui dansaient sous leur déguisement les airs relatifs à leurs rôles. On joignait à cette danse quelques récits explicatifs. La mascarade était généralement courte, et toujours comique. Primitivement même, et dans son vrai sens, la mascarade ne désignait qu'une représentation matérielle par le moyen du travestissement, abstraction faite du développement d'une action et de la danse qui constituaient le ballet; mais à mesure que ce dernier lui-même s'accrut d'éléments nouveaux, et particulièrement des récits et des vers pour les personnages, la mascarade, aussi, de simple tableau parlant qu'elle était, devint une action figurée, dansée, accompagnée de musique et de chants, qui ne différait guère du ballet que par plus de brièveté et un caractère plus burlesque et moins théâtral"⁶.

Este párrafo de Fournel nos da la clave de la evolución de las mascaradas francesas y la íntima relación que mantienen con los *ballets de cour* a lo largo de los siglos XVI y XVII; de tal forma que se comprueban las muchas características que eran compartidas entre ambas y sólo se diferenciaban en el tiempo de representación, el carácter de las máscaras y en la teatralidad más o menos acusada.

De hecho, las mascaradas están presentes en todo el s. XVI con más o menos continuidad. En la época de Francisco I (1515-1547), se tienen noticias de comedias y mascaradas; en esta primera mitad de siglo, las *momeries* se equiparaban a las mascaradas, como la celebrada hacia 1525. Durante la segunda mitad del siglo, en el reinado de Enrique II (1547-1559), por la influencia italiana de la reina Catalina de Medicis abundan las mascaradas en la corte.

Ya en estas fechas se enmarca el periodo de más auge del *ballet de cour*; lo inició en 1581 *Circé ou Ballet comique de la Reine*. Como demostramos anteriormente, las mascaradas están dotadas de muchas cualidades del *ballet de cour* y Fournel lo define así: "une danse de plusieurs personnes masquées sous des habits éclatans, composée de diverses entrées ou parties, qui se peuvent distribuer en plusieurs actes et se rapportent agréablement à un tout, avec des air différens, pur représenter un sujet inventé, où le plaisant, le rare et le merveilleux ne soient pas oubliés (...). Une représentation muette, où les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourroit exprimer par des paroles. Per lá, ajoute-t-il, il est aisé de voir la défectuosité de ces ballets, où l'on ne connoît rien que par les récits qu'on y chante, que par les livres qu'on y distribue, et que par les vers qu'on y insère pour en débrouiller le sujet »⁷.

En los ballets, las *parties* correspondían a los actos y las *entrées*, a las escenas. Los números de los actos, generalmente, no pasaban de cinco. Los maestros del género recomendaban que no fuesen ni demasiado largos ni uniformes; varía la cantidad de actores: uno solo, cinco o seis; más tarde, creció el número y se organizaron en cuadrillas (doce personas).

Las *entrées*, aparte de dividir los actos, eran un grupo de danzas unificadas con un tema. En la representación, los *récits* eran fragmentos o composiciones enteras para una

voz que cantaba o un instrumento que tocaba y, generalmente, aparecía al principio del acto. Primaba la actuación kinésica de los actores que escenificaban lo que el público tenía en los libretos. Éstos contenían el desarrollo de la acción, con el resumen de las *entrées*, los nombres de los personajes y quienes lo interpretaban, los versos que corresponderían a lo que gesticulaban, los *récits*.

El gran inventor de ballets y máscaras en la época de Luis XIII (1610-1643) fue el duque de Nemours. Entre los ballets caben destacar: *Ballet des Argonautes* (1614) o *Ballet de l'Amour de ce temps* (1620). En el reinado de Luis XIV (1643-1715) llegan a su máximo esplendor; porque en esta época, Isaac de Benserade las lleva a su plenitud desde el punto de vista literario y las eleva a un género poético; y, además, contaba con la colaboración musical de Jean-Baptiste Lully, nombrado por Luis XIV, *compositeur de la musique instrumentale du Roy*. Escribieron juntos ballets como *Ballet de la Nuit* (1653), en que salía el propio Rey Sol, también como una estrella y una de las Horas. *L'Impatience* (1661); *Le grand ballet des Bien-venus* (1655) y también mascaradas: *Le triomphe de l'amour* (1681). Difícilmente un poeta de este tiempo no pagó su tributo al *ballet de cour* o a las mascaradas: Imbert, Desmarets, Malherbe, entre otros, incluido el propio Molière con la mascarada *Le Carnaval* y música de Quinault. La decadencia comenzó con el reinado de Luis XV.

Italia

La realidad social y política de la península italiana en el s. XVII era un mosaico de estados, de distintos regímenes que repercute en el espectáculo y en la cultura. Nos gustaría centrarnos en los Estados que fueron a la cabeza de las festejos parateatrales e influyeron en las demás, como son el Gran Ducado de Toscana, la Serenísima República de Venecia y Roma; pero por cuestiones de espacio, nos ceñiremos a Florencia y Roma.

En el Gran Ducado de la Toscana, un momento especial para el desarrollo del Carnaval y de las mascaradas fueron los años del gobierno de Lorenzo el Magnífico (1449-1492)⁸ que potenció los cantos carnavalescos (*canti carnascialeschi*), de contenido satírico donde se refleja el carácter de los florentinos y los *Trionfi*, al mejor estilo clásico, que no sólo adornaron la ciudad en fiestas religiosas sino también en carnaval. No volvieron a resurgir hasta c.a. 1512, cuando sólo los jóvenes aristócratas y cortesanos deciden volver a formar cuadrillas para festejar el carnaval y así las máscaras comienzan a entrar en el ámbito cortesano.

La mascarada del carnaval con su entrada en la Corte queda reservada para el divertimento de las damas y caballeros, llegando a formar parte de los públicos festejos organizados en circunstancias extraordinarias: visitas de Príncipes, bodas, etc⁹. Conocemos algunos nombres de escritores, entre ellos, algunos gentileshombres florentinos que compusieron madrigales encomiásticos en estas mascaradas: Salviati (1540-1589), Strozzi (1551-1634), Cini (c.a.1530) y también hubo músicos destacados: otro Strozzi (1569-1635) o Bati (ca.1550-1608).

A finales del s. XVI y principios del s. XVII este tipo de festejo cortesano se afianzará y se mostrará de diversas formas: En 1566, desfilarán *Le Dieci Mascherate delle Bufole*, realizadas por distintos nobles de la Corte, por ejemplo; la octava corrió a cargo de Gran Duque; la novena, la realizó el príncipe de Florencia y para festejar la boda del gran Duque Francesco I (1541-1587) con Juana de Austria desfiló la gran mascarada de *La Genealogia degli Idei* (1565) con veinticuatro carros¹⁰.

Las mascaradas que nacieron a raíz del carnaval, continúan vigentes pero a medida que avanzan los años, comprobamos la existencia de distintas formas de mascaradas: ya no sólo hay carros y triunfos en carnaval sino también por distintos motivos, máscaras mezcladas con baile, versos recitados, desfile de caballos con antorchas y, algunas veces, máscaras con cierto contenido argumental. A la vez que se vivían y disfrutaban estas máscaras que hemos descrito, no podemos olvidar que surgieron los famosos *intermedi*¹¹ de las comedias cortesanas, contando con los mejores músicos, libretistas, escenógrafos y pintores, relacionados con las mascaradas en cuanto festejo cortesano de música, representación y canto hasta llegar a la primera ópera, la *Eurídice* de Ottavio Rinuccini y música de Peri, representada en 1600 en Palazzo Pitti.

En Roma, capital de la Cristiandad y centro de convergencia de muchos intereses no dedicarán menos esfuerzo y empeño a desarrollar el arte teatral y parateatral, adecuado a las peculiares características de los Estados Pontificios. En 1656, Roma arde en festejos por la llegada de la recién convertida Reina Cristina de Suecia; así el carnaval de ese año está dedicado a ella y, además de otras diversiones, como la representación en el Teatro Barberini de *La Vita Humana*, de Rospigliosi, en Palazzo Barberini se prepara todo lo necesario para montar una justa, la llamada *Giostra dei Carroselli*, con mascarada incluida. “Il’inizio della rappresentazione si fronteggiano due squadre di cavalieri con i rispettivi carri: i Romani con abiti color argento e turchino seguiti dal carro di Roma-Amore tirato delle Grazie, le Amazzoni con abiti rossi e oro seguiti dal carro dello Sdegno tirato dalle Furie. Tutti i cavalieri portano altissimi corpicapi di penne”¹².

El carnaval romano también era muy famoso por las máscaras y festejos que organizaba fundamentalmente el pueblo; aunque, excepcionalmente, podía desfilar algún carro diseñado por un gran artista y encargado por un noble o patricio; así en 1658, después del desastre de la peste que sufrió la ciudad, la familia Chigi saca a la calle un carro con máscaras, diseñado y realizado por Bernini. Para el carnaval de 1664 tenemos constancia de los preparativos y realización de un carro, organizado por los Borghese, realizado por G.B. Schor y Bernini. El carro estaba tirado por cuatro caballos. Dentro había todos los elementos necesarios para representar el Jardín de las Hespérides, en el que participaban activamente los Borghese.

España

En primer lugar, acudo al *Diccionario de Autoridades* para recordar el concepto de mascarada que se tenía en esa época: “festejo de nobles a caballo, con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche con hachas corriendo parejas; significa asimismo la invención que se saca en algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras”.

Prácticamente participan de esta fiesta y la organizan cada uno de los estamentos sociales que conforman la sociedad barroca. Entramos en las mascaradas realizadas y pensadas directamente por personajes vinculados a la Corte. Muy interesantes resultan las fiestas que tuvieron lugar en Lerma en 1617, donde se presentaron cinco máscaras consecutivas (de los Moriscos, sueños y fantasmas de la noche, del arca de Noé y otros monstruos, batalla entre pigmeos y grullas y máscara de un torneo). Participó en la composición y montaje de la fiesta Mira de Amescua; además hubo comedias de Vélez de Guevara con entremeses y bailes, de Antonio de Mendoza. En los siguientes años (1657, 1679 y 1693) se documentan máscaras numerosas de caballeros en honor de los reyes, de la manera habitual: de gala y a caballo.

Si hasta ahora hemos visto las realizadas para el rey, veremos ahora las realizadas por el rey o la reina y los personajes de la Corte. En 1541, en las bodas del Duque de Sesa, el rey participa en la mascarada y forma parte de una cuadrilla, de colores blanco y morado y, por supuesto, ganó el premio de la carrera¹³. En Madrid, en 1606, el domingo de Carnestolendas, en honor de don Luis de Haro, el rey mandó organizar una mascarada en la que participó él mismo. Se trataba de un desfile de los Grandes, Títulos y Caballeros. Es interesante destacar que los caballeros iban vestidos como emperadores romanos, a lo turco o como africanos y los caballos estaban adornados para la ocasión. El desfile, precedido de atabales y trompetas, salió del convento de la Encarnación, llegó a Palacio y en la plaza se ejecutaron carreras por parejas. El rey destacó en ellas “que es cosa maravillosa ver la gracia que en esto, como en todo tiene”¹⁴.

A los pocos años, en 1614, se estrenó en los bosques de Lerma *El premio de la hermosura* de Lope de Vega. Fue una representación particular, realizada por personajes de la corte y, al final de la misma, bailan una máscara –otra variante– “[fol. 6rº] Tañeron los violones y, abriéndose otra vez la selva, se presentaron a la vista igualmente cuatro damas con máscaras negras rajadas, vaqueros y basquiñas de encarnado y oro, mantos de velo de plata tocados de argentería y hachas blancas en todo conformes (...)”¹⁵.

Ahora, pasamos a Palacio para mostrar el último ejemplo de mascarada particular del s. XVII. A Gabriel de Bocángel y Unzueta le encargaron unas fiestas por el cumpleaños de la Reina Mariana de Austria en 1649 y compuso *El Nuevo Olimpo, representación real y festiva mascara...*. No podemos detenernos pero la conciencia de ser algo nuevo, la distribución de los cantos, la escenografía, todo parece indicar algo más parecido a las *masques* inglesas.

Con respecto a Inglaterra, Francia e Italia, y en la misma época, las *masques* y *mascarades* están perfectamente identificadas por la crítica y hay definiciones claras de cada una de ellas, y sufren una evolución (opera-ballet; ballet / óperas y semi-óperas).

En España, el *Diccionario de Autoridades* recoge unas acepciones generales que luego, la realidad parateatral las concreta y, en algunos casos, las supera: comparten ocasiones (Carnaval, celebraciones), música, baile, canto y en distinto grado, escenografía; y también más o menos importancia del texto y autor teatral.

En este breve recorrido por los festejos europeos queda de manifiesto su importancia social, ideológica y política, de acuerdo con la mentalidad barroca; por esto, será en la época de los fuertes cambios sociales durante ss. XVIII (Francia, Inglaterra e Italia) y XIX (España) cuando desaparezcan del horizonte de la diversión de los europeos.

¹ Según el *Diccionario de Autoridades*, es el “gesto, figura o mofa. Ejecútese regularmente en juegos, mojigangas y danzas”; sin embargo, Corominas rectifica esta definición y le concede el significado de “comediante, pantomimo” o “comedia popular” o bien “mueca, visaje”. Basa su explicación en el significado de esta palabra en otras lenguas romances: en portugués, *momo* significa “actor de farsa”, “representación mímica” “*esgarce, careta, disfrace*”; en francés antiguo, *momer* es “hacer una mascarada”; en italiano antiguo, *far le múmmie* es “jugar al escondite” (vol. IV, p. 79). En Portugal (Lisboa y Évora) se constata su celebración por distintas bodas principescas en 1451 y 1490 (*Colección de entremeses*, ed. 2000, vol. I, p. LVII); en el país galo, en 1436, en el Concilio de Bale se mencionan expresamente las “*mascarades et de jeux de théâtre*”; años más adelante, para agasajar en Tours a unos embajadores húngaros que llegaron en 1547 se recurren a las *mommeries* (*Colección de entremeses*, ed. 2000, vol. I, p. LVII); y en Inglaterra, con ocasión de las bodas en 1501 del príncipe Arturo y Catalina de Aragón, se documentan *mummers* (Chambers, vol. I, 1945, p. 151).

² *The Cambridge Guide...*, 1988, p. 265

³ *Idem*, p. 175.

⁴ *Idem*, p. 156.

⁵ *Court Masques*, ed. 1995, *Barriers at a Marriage*, p. 10.

⁶ Fournel, 1863-1865, ed. facs. 1967, p. 179.

⁷ *Idem*, pp. 173-174.

⁸ Ghisi, 1933, p. VIII-IX.

⁹ *Idem*, p. IX.

¹⁰ Cada carro estaba dedicado a un dios, desde Demogorgone hasta Juno.

¹¹ “composizione musicale autonoma del resto della commedia, che veniva eseguita sulla scena liberata dai precedente interpreti” (Bossa., vol. I, 1995, p. 26).

¹² Fagiolo dell’Arco y Carandini, vol. I, 1977, p. 109.

¹³ *Relaciones breves*, pp. 1-3.

¹⁴ *Idem*, p. 192.

¹⁵ AHN (Sección nobleza), Fondo Osuna, Cartas, Leg. 198 (32), s.f.

Bibliografía

- Archivo Histórico Nacional (Sección nobleza), Fondo Osuna, Cartas, Leg. 198 (32), s.f.
- Bocángel Unzueta, Gabriel, *El Nvevo Olimpo, Representacion real, y festiva mascara qve a los felicísimos años de la Reyna Nuestra Señora celebraron, la atención amante del Rey Nuestro Señor (...)*. Escrivialo el rendimiento, y obediencia de Don_____, Contador de Resultas de su Majestad (...). Al fin: Con Licencia en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, s.a.
- Baldini, Baccio, *La mascherata della Genealogia degl'Iddei./ Discorso sopra li dei de'gentili*, Jacopo ZUCCHI. New York, Garland, 1976. (reimp. 1565).
- Bossa, Renato, "Le feste di Corte", *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, vol. I, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1995-, pp. 25-58.
- The Cambridge Guide to World Theatre*, edited by Martin Banham Cambridge [etc.] Cambridge University Press, 1988.
- Chambers, Edmund K., *The Elizabethan stage*, 4 vols., Oxford, Clarendon Press, 1945.
- Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII, [selección de] Emilio Cotaalelo [sic] y Mori*; estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, 2 vols. Granada, Universidad de Granada, (Archivum 79), 2000, ed. facs.
- Court Masques: Jacobean and Caroline entertainments, 1605-1640*, edited with an introduction by David Lindley, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio e Silvia Carandini, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del'600*, 2 vols., Roma Bulzoni, 1978.
- Fournel, Victor, *Les Contemporains de Molière. Recueil de comédies, rares ou peu connues jouées de 1650 a 1680 (...)* Tome deuxième. Hotel de Bourgogne (suite), Theatre de la Cour (ballets et mascarades) Slatkine Reprints, Génève, 1967, (ed. facs. París, 1863-1865).
- Ghisi, Federico, *Feste musicali nella Firenze medicea*, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1999 (ristampa anastatica dell'edizione di Firenze, 1939).
- Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, edición de José Simón Díaz Madrid Instituto de Estudios Madrileños, 1982.